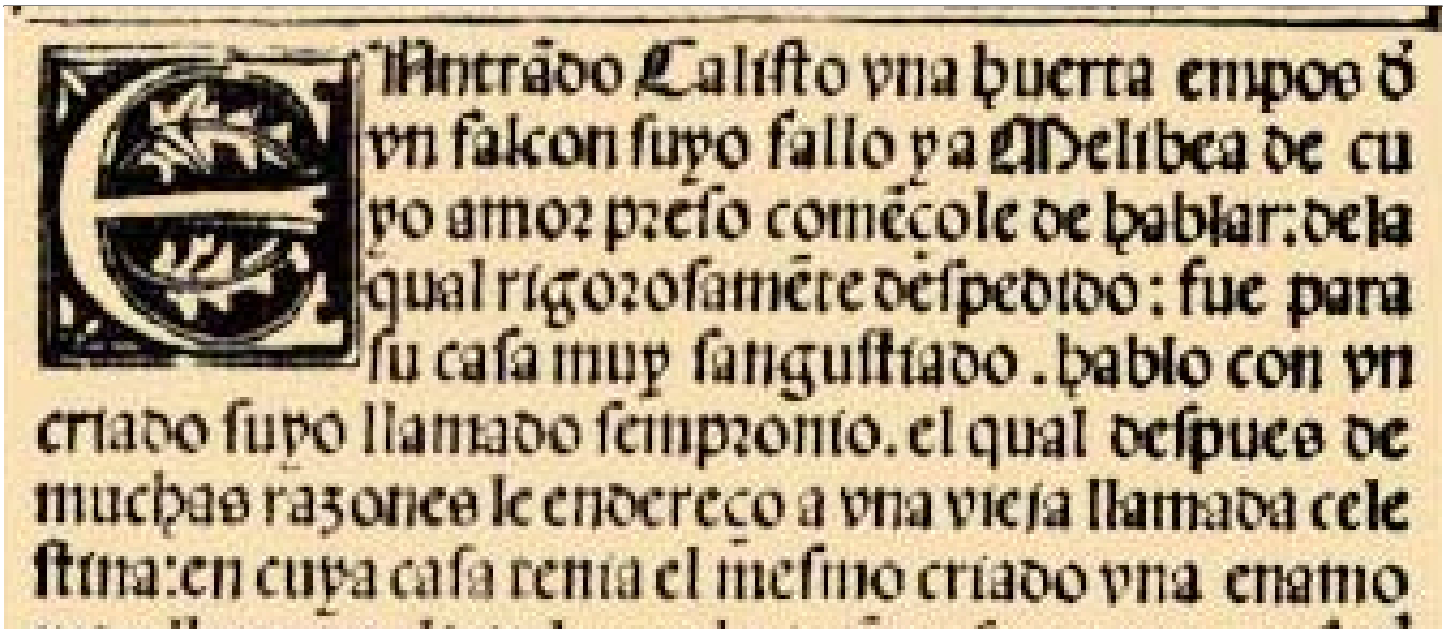
Entrãdo Calisto vna huerta empos d
vn falcon suyo fallo y a Melibea de cu
yo amor preso comẽçole de hablar: dela
qual rigorosamẽte despedido: fue para
su casa muy sangustiado. hablo con vn
criado suyo llamado sempronio. el qual despues de
muchas razones le endereço a vna vieja llamada cele
stina: en cuya casa tenia el mesmo criado vna enamo

La petjada de <i>«Tirant lo Blanc»</i> en la <i>«Celestina»</i>

Autor: Rafael Beltran Llavador
Data de publicació: 24-09-2012

Si fos cert que la <i>Celestina</i> és una obra catalana traduïda al castellà, l'acció de la qual passa a València, com defensen En Jordi Bilbeny i l'Àlex Sendra, hauria de tenir uns forts contingunts literaris catalans i evidenciaria un arrelament profund en la tradició literària catalana. En Rafael Beltran, sense ni tan sols sospitar-ho, ho posa en evidència en aquesta estudi.

Introducció

En la present comunicació pretenc oferir un estat de coses i, en part, un avançament sobre alguns aspectes de la recerca que des de fa algun temps m'ocupa al voltant de la relació entre dos textos crucials en les literatures medievals catalana i castellana: Tirant lo Blanc i la Celestina. Basant-me en alguns dels punts que jutge més incontestables d'anteriors treballs meus, i en altres que ací aporte, m'atreviré a sostenir per primera vegada com una certesa i no com a simple hipòtesi una afirmació que sempre m'havia semblat suggerent, però difícilment demostrable: que Tirant lo Blanc va ser una obra que, en part o totalment, en la seua llengua original o en una traducció parcial, va ser present entre les lectures del primitiu autor de l'acte I de la Comèdia de Calisto i Melibea, i possiblement també entre les de Fernando de Rojas, l'estudiant a Salamanca que assegura haver trobat «aquests papers» i procedit a la seua continuació 1 .

El que va començar –i de fet encara continua sent– un treball bàsicament orientat cap a la literatura comparada i cap a la demostració de la fàcil permeabilitat entre gèneres diferents, en este cas comèdia i novel·la, ha anat a poc a poc convertint-se en el que potser podria considerar-se una petita aportació al coneixement actual de les fonts literàries de la Celestina, aportació que al seu torn redundaria en favor del major i millor coneixement d'una obra tan presumiblement allunyada de la Tragicomèdia com és Tirant lo Blanc 2 .

Dades externes

Només com a introducció, faré esment d'algunes dades externes, segurament conegudes de molts, que permeten recordar les dates aproximades de redacció d'ambdues obres, i així justificar la hipòtesi sobre el plausible coneixement de Tirant lo Blanc per part de l'autor (o autors) de la Celestina. La dedicatòria del primer i principal autor de la novel·la catalana, Joanot Martorell, sembla indicar, seguint Martí de Riquer, que esta havia estat començada el 1460. Joanot Martorell mor el 1468 i Martí Joan de Galba dóna punt final a la feina, encara que no sabem del cert en quina mesura intervé en la modificació del llegat de Martorell. La primera impressió de l'obra, en el seu català original, és de 20 de novembre del 1490, a València. Atès l'èxit d'esta edició, l'obra es tornarà a imprimir a Barcelona, ??el 1497. I esta nova edició és acabada pel castellà Diego de Gumiel. El mateix Gumiel, traslladat a Valladolid, hi publicarà, el 1511, una traducció castellana i anònima de l'obra. Tinguem present que 1511 era un any crucial dins de l'etapa de formació del gènere del llibre de cavalleries 3 . Recordem tan sols la publicació dels quatre llibres d'Amadís (1508), seguits de les Sergas d'Esplandián (1510), Don Florisando (1510) i Palmerín d'Oliva (1511), o la mateixa recuperació d'El cavallero Cifar, publicat el 1512 4 .

Principalment ens interessa el coneixement de l'obra, previ a la traducció de 1511, dins l'àmbit de les lletres castellanes. La primera edició de la Tragicomèdia data del 1499, si bé no s'exclou l'existència d'alguna edició anterior, avui perduda. En tot cas, la recerca d'un hipotètic coneixement per part de Rojas de la novel·la cavalleresca hauria de partir del text català (o bé de l'edició de València, 1490, o bé de la de Barcelona, ??1497), llevat que trobéssim proves que la traducció castellana del 1511 havia estat anterior a 1500, cosa certament improbable, ja que tot sembla indicar que va ser fruit d'una urgent necessitat editorial de saciar, una mica indiscriminadament, els nous apetits lectors despertats per la publicació d' Amadís de Gaula. Podria donar-se, però, que només alguns passatges, els que destacarien ja llavors (coincidents segurament amb els que hui dia continuen cridant especialment l'atenció al lector), fossin traduïts per a lectura i esbarjo d'alguns cercles lectors castellans. O pogués donar el cas, encara més probable, que estos mateixos passatges fossin llegits, entesos i gaudits sense més dificultat per lectors cultivats i oberts a novetats, com aquells que envoltarien el jove Fernando de Rojas 5 .

Però no volem basar la nostra hipòtesi de vinculació d'una obra amb l'altra en el fet de les seues properes dates de publicació. Tampoc ho podem fer en l'exposició d'unes característiques generals, que tot bon lector capta, pel que fa al to realista, a l'humor i al desenfadat i procaç enfrontament amb el món de l'erotisme en ambdós llibres. Hem d'intentar apropar-nos al màxim a esta vinculació a través d'una sèrie de paral·lels textuals, escapant de la temptació de proposar relacions vagues i impressionistes, que ens podrien fàcilment fer caure en falses trampes. Tractant de sistematitzar estos paral·lels textuals, els personatges, en la seua evolució, ens serviran de guia ordenada. Parlarem de dos grups de personatges, el primer format pels protagonistes masculins, i el segon per alguns personatges femenins 6 :

Tirant i Calisto [Calixte]

Les similituds en les trajectòries sentimentals d'ambdós personatges són notòries. Ens centrarem només en tres moments, si bé crucials: els inicis de l'enamorament, la consumació de l'amor i la mort.

L'enamorament

En un altre lloc he examinat més detalladament els paral·lelismes entre els enamoraments de Tirant i Calisto 7 . Després de la visió de la dama, obertament sensual, es donen igualment en les dues obres, amb identitats cridaneres, fins i tot lèxiques, el següent: l'abatiment (alleujament a la cambra i en la foscor, metonímies de captivitat i tristesa), les referències comunes a Píram i Tisbe, la presència de l'interlocutor (Diafebus i Sempronio), com a element de contrast que fa ressaltar la bogeria de l'amant, la confessió de l'amor a este interlocutor («Que amas a Melibea...» / «Yo ame...»), la caiguda en la malenconiosa debilitat de les llàgrimes i sospirs, mentre l'interlocutor reflexiona sobre l'estranya passió de l'amo o amic; l'intent de consol, obligant l'interlocutor a intervenir en la solució («Vós d 'una part i jo d'altra porem donar remei a la Vostra dolor» / «I perquè no et desesperis, jo vull prendre aquesta empresa de complir el teu desig»); i fins i tot el plantejament del problema fonamental: la diferència social entre els amants i les dames ambicionades, ponderades en ambdós casos com excel·lents en noblesa, riquesa i sobirania . Tot això, sense entrar, com hem dit, en relacions de tipus més general, com és el fet que tots dos, a causa de la seua irrefrenable passió, sense saber-ho estan abandonant la realitat objectiva i ingressant en la imitació perillosa dels ideals amorosos de la ficció sentimental, abandonament que s'aprecia en l'ús d'un argot cultista i ridícul, incomprensible per a l'interlocutor.

Però estos elements paral·lels, se'ns podrà dir, també són comuns a gran part de la tradició de la novel·la sentimental, que revela en termes semblants l'evolució de la malaltia amorosa. En efecte. No ho és tant, però, el que es combini la seua aparició amb la utilització de dos recursos que a continuació comentem, en absolut tan comuns, sobretot el segon. Em referesc, en primer lloc, a l'aprofitament, dins de l'episodi de l'enamorament, de la descriptio puellae, que

segueix en ambdós casos la tradició de les preceptives poètiques, assumida en les llegendes troianes i en la novel·la sentimental, però que no sol inserir-se en el capítol de l'enamorament, com succeeix a les nostres dues obres. I, en segon lloc, i més important en tant que més insòlit, em referesc a l'equívoc sobre el lloc de la trobada. Com he intentat demostrar amb més dades que les que ací em força l'espai a resumir, les primeres paraules que surten de boca dels dos amants, després de la contemplació de l'objecte amorós (la coneguda frase amb la qual s'obre la Celestina: «En això veig, Melibea, la grandesa de Déu»), no poden ser interpretades, en cap de les dues obres, independentment de l'àmbit físic circumdant en què es produeix la trobada primer. Perquè en tots dos casos es fa ús literari d'un mateix equívoc. «En això veig, Melibea, la grandesa de Déu», diu Calisto, jugant sacrílegamente amb la confusió entre el cos de l'estimada i el lloc de la trobada amb ella, segurament l'església que proposava Martí de Riquer en el seu aclaridor article (l'església , ni més ni menys que Santa Sofia, on té lloc també la segona trobada entre Tirant i Carmesina) 8 . Doncs bé, este equívoc el trobem igualment en boca de Tirant –i va ser destacat ja per Vargas Llosa en el seu assaig sobre l'obra– 9 . Durant esta mateixa primera trobada, només que referit, si s'escau, a l'espai igualment magnífic d'una habitació grandiosa, entapissada amb escenes de les més grans parelles d'amants de la literatura: «No creguera jamés que en aquesta terra hagués tantes coses admirables com veig» [...]. «Veig ... tantes coses admirables », diu Tirant i «veo ... la grandeza de Dios», diu Calisto. «E deia-ho més –aclareix Martorell, més explícit que Rojas, com amb por que el seu equívoc no sigui entès– per la gran bellea de la Infanta. Empero aquells i aquelles no ho entès ». «I ho deia –podríem haver afegit en el cas de Calisto– per la gran bellesa de Melibea, però ella no el va entendre». L'espai dóna peu al joc maliciós de la ironia, amb un equívoc que no sembla casual que els dos autors utilitzen en la mateixa escena, o per al qual no trobe, almenys de moment, precedent que els poguera ser comú.

A estos paral·lelismes, hauríem d'afegir una citació comuna –repeteixo, en el mateix context– a Aristòtil. Pregunta Sempronio a Calisto: «No has llegit el filòsof, on diu:" Així com la matèria ve de gust la forma, així la dona a l'home "?». Al·lusió a esta citació, en les paraules de Diafebus a Tirant: «Natural Condició és a la natura humana estimar, car diu Aristòtil que cascuna cosa apeteix son semblant».

La consumació de les relacions

En Tirant lo Blanc hi ha una sèrie d'episodis especialment procaços quant a descripció d'actes sexuals, episodis certament insòlits en la literatura de cavalleries, i que han abonat part de la fama de l'obra valenciana. Em referesc en concret al conegut passatge de les bodes sordes (cs. 162-63), el malaguanyat intent de Tirant per anar a dormir, sense ser vist, al llit de la Infanta (cs. 229-33), però també a la menys recordada escena de la trobada amorosa final entre Tirant i Carmesina (cs. 435-39). Estos episodis, encara que semble insòlit, tenen un correlat molt proper en les trobades amoroses entre Calisto i Melibea (actuacions XIV i XIX), i també en la trobada d'Elícia amb Pàrmeno (auto VII). La semblança no és vaga, sinó literal. La veritat és que ambdues obres segueixen gairebé textualment la lliçó de la més famosa comèdia elegíaca, el Pamphilus, i repeteixen en els monòlegs dramàtics dels seus protagonistes femenines els mateixos graus que trobem en la trobada amorosa entre Pàmfil i Galatea. Només cal llegir els dos monòlegs en què Melibea i Carmesina es defensen dels atacs violents dels seus respectius amants. El de Melibea, primer:

«... no quieras perderme por tan breve deleite [...] Goza de lo que yo gozo [...]; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano volver. Guárdate señor, de dañar lo que con todos estos tesoros del mundo no se restaura».

«¿Cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón [...]; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?»

I Carmesina:

«Mon senyor Tirant, no canvieu en treballosa pena l'esperança de tanta glòria com és atènyer la vostra desijada vista. Reposau-vos, senyor, e no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces d'una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller. No em tracteu, per vostra gentilea, de tal manera [...] Ai, senyor! I com vos pot delitar cosa forçada? Ai! ¿E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea. ¡Guardau, mesquina! ¡Que no deuen tallar les armes d'amor, no han de rompre, no deu nafrar l'enamorada llança! Hajau pietat, hajau compassió d'aquesta sola donzella! ¡Ai cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar! Senyor Tirant, no haureu mercè de mi? No sou Tirant! ¡Trista de mi! Açò és el que jo tant desijava? ¡Oh esperança de la mia vida, vet la teua Princesa morta!».

Tots són elements paral·lels: l'inici de l'assetjament, renúncia de la dama, l'ús de la força («No me trates de tal manera; ten mesura, por cortesia» (Ar., VII) / «No em tracteu, per Vostra gentilea, de tal manera», «No seas descortés» / «No siau cruel»), la intensificació d'esta força fins a la violència final ... Els monòlegs acaben igualment amb un lament per part de la donzella desflorada: «Oh, mi vida y mi señor! Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite », en boca de Melibea, davant «La brevitat de tan Poc Delit ¿ha pogut empedir a la Virtut consentint que hajau tan maltractada la Vostra Princesa?», En boca de Carmesina. No només és literalment idèntica la referència al breu delit, sinó a la pèrdua del «Nom i corona de verge», que Carmesina eufemitza com «la pèrdua per escampament dels meus carmesins estrados».

A continuació d'este lament, i tot i els retrets, el rendiment amorós és el mateix. Melibea i Carmesina s'acomiadaran dels seus respectius amants demanant-los, primer, la seua sortida en secret, i després la promesa del retorn: «No me niegues tu vista» (XIV) / «No em sia tarda la Vostra tornada»; basant esta claudicació en termes absoluts mort / vida: «Faltándome Calisto, me falte la vida» / «Viure sens vós m'es impossible».

Estem davant d'un episodi amb font comuna, originalment aprofitat en cadascuna de les obres. ¿Justifica esta font comuna, el Pamphilus, la utilització idèntica del recurs del monòleg femení? El Pamphilus no compta a penes amb tradició coneguda fins al moment en la literatura catalana. Sí en la castellana, i ja va ser proposat per Castro Guisasola i M ª Rosa Lida com a font original de la Celestina 10 . Però, tot i així, dins de la tradició castellana o catalana medieval, ¿en quines altres obres trobem descrits els passos de la seducció sexual amb un recurs i termes semblants?

La utilització comuna, en el monòleg de la donzella, de la font del Pamphilus s'efectua, a més, en dos moments estratègics d'ambdues obres, sobre els quals graviten els eixos de les accions. El primer «matrimoni secret» té lloc cap a la meitat de la trama, entre la parella de còmplices secundària: Pàrmeno i Areúsa, a la Celestina, Diafebus i Estefania, al Tirant lo Blanc. El segon, entre les parelles principals, prop del desenllaç de les obres. Un sol encontre definitiu –per a què més?– Entre les parelles principals, primer i últim explicitat en la novel·la catalana. Un també, i tràgic, la trobada amorosa en la versió de la Comèdia, encara que la Tragicomèdia ho desdoblarà, pretenent que entre el primer i el segon ha passat un mes, amb citacions repetides. Enmig de les trobades entre parelles principals i secundàries, tota una trama de molt diferent índole. El propòsit dramàtic i narratiu d'este ordre consistia a exposar com l'exemple de les parelles secundàries, més desinhibides per diferents raons (a la celestinesca, on la fórmula va triomfar, per correspondre a un estrat social més baix), arrossega fatalment a la primera parella . Després –i a causa de– esta última trobada, que resultarà fatal en tots dos casos, s'efectua un vertiginós descens cap al desenllaç en ambdues obres.

La mort del cavaller

Entrem en el tercer paral·lel entre les trajectòries paròdiques dels dos personatges. La controvertida caiguda i mort de Calisto resultaria francament còmica, ridícula, si no fos perquè la Tragicomèdia aprofundeix en la relació de causalitat (amor-mort) i carrega esta relació d'un profund sentit religiós (mort sense confessió), obligant a una lectura moralista i

exemplar. Però este sentit no tenia per què existir en la Comèdia primitiva. I ens ajuda a sospitar al final en Tirant lo Blanc, on este mateix ordre (amor seguit de mort) existeix, però mai inferint-ne una lliçó religiosa semblant. Tirant consumeix cap al final de la novel·la la seua relació amb Carmesina en un capítol que, amb el mateix monòleg dramàtic usat en la Celestina, tal com hem vist, mostra obertament la cruesa (el mixt) d'esta relació. A continuació, se celebren les esposalles (cap. 452), és proclamat Cèsar i hereu de l'Imperi (cap. 454) i, en el cim del seu poder, malalta casual i inesperada –tan ridículament com mor Calisto– d' «un mal de costat» que li causen uns aires al passejar a la vora d'un riu (cap. 467). Mor confés i ben confés, recitant complet el ritual d'agonitzants (cap. 471).

Les morts d'un i altre, insistint en el sentit de la paròdia, són caigudes simbòliques, relacionades amb l'acte amorós. Tirant ensopega i cau repetidament, i sempre a continuació de cadascun dels seus avenços sentimentals: cau del cavall (cap. 163), cau d'una terrassa, en veure's obligat a fugir precipitadament de l'habitació de la Infanta, on es trobava amagat , i es trenca una cama (cap. 233); es torna a trencar la mateixa cama i està a punt de morir, quan Carmesina se li lliura de paraula com a dona (cap. 290). Cada avanç ha estat castigat en relació proporcional als seus assoliments. L'assoliment final rep la punició màxima: la mort. La mort ridícula de Calisto fa igualment paròdia d'un element ritual de l'accés amorós, el simbolisme fatídic de l'escala, l' scala amoris, escala d'accés a l'hort i al cos de Melibea.

Amb raó se sorprenia el capellà de Don Quixot que en Tirant lo Blanc «Mengen els cavallers, i dormen, i moren als seus llits, i fan testament abans de morir, amb altres coses de què tots els altres llibres d'este gènere manquen». La mort de Tirant lo Blanc –tan ridícula, de manera realista, com la de Calisto– és la culminació de la paròdia de l'accés amorós (també la mort de Don Quixot, al llit com Tirant, és la culminació de la paròdia del comportament cavalleresc). L'amant cortès mor, en el codi amorós, si no rep el guardó definitiu de la seua dama. Invertint els termes, els amants de les dues obres moren a causa de i per abús d'este guardó. Les dues obres porten al seu extrem més radical la mort cortesa, traslladant al terreny del real les exageracions literàries de la cortesia.

Hi ha algunes semblances més posteriors, però que tenen relació amb les morts dels dos cavallers. La reacció de les amants és la mateixa. L'exemple de Dido pesa sobre ambdues, encara que només és Melibea qui ho seguirà literalment. No obstant això, també Carmesina es deixa morir, amb la mateixa pretensió d'unir-se amb l'estimat en la mort. Les paraules que ho expressen són les mateixes: «Contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida» (auto XX); «Ab tu vull fer companyia en la mort, puix en la vida, que t'he tant amat, no t'he pogut servir» (c. 473). En la mort de Melibea, com en la de Carmesina, la figura paterna és la que pateix directament del suïcidi, l'abandonament. Tant és així que el pare de Carmesina mor de dolor instants abans que ella mateixa. El cos de Carmesina ret la seua ànima flanquejat pels cadàvers de Tirant i del seu pare, i així jaurà en la seua sepultura. Melibea demana al seu pare que la seua sepultura siga al costat de Calisto, i el desconsolat plor de Pleberio fa suposar un estat també proper a la mort.

Finalment, deixem constància que els paral·lels entre les trajectòries dels amants, que hem només aplicat a tres moments, no s'esgoten ací. Només cal un exemple significatiu. Calisto té arravataments respecte al cordó de Melibea («mensajero de mi gloria», l'anomena), element en el qual concentra la seua passió per moments, provocant la burla de Celestina quan li demana permís per «salir por las calles, con esta joya, porque los que me vieran sepan que no hay más bienandante honbre que yo» (auto VI, pàg. 115). Estos excessos ridículs es donen igualment en l'entronització per part de Tirant d'una altra peça que actua com a fetitx de possessió de la dama. Es tracta d'una sabata, la sabata amb què Tirant aconseguí, amagat, assolir «el lloc vedat» de Carmesina (cap. 189) (per cert que «lloc secret» i també «lloc vedat» són metàfores eufemístiques utilitzades també en la Celestina).

Plaerdemavida i Celestina

El personatge de Plaerdemavida és un dels més complexos i suggestius de l'obra. Alguns aspectes de la seua personalitat van ser destacats admirativament per Vargas Llosa, i s'han repetit una mica alegrement: impotència, repressió, voyeurisme i tendència al lesbianisme. Adjectius que convé manejar amb prevenció per evitar envoltar el personatge d'un halo d'excentricitat i heterodòxia que certament no li correspon. El curiós és que alguna d'estes característiques, i especialment la de la sexualitat reprimida i translatícia, ens fa mirar forçosament cap a un personatge com Celestina, que tracta d'excitar la seua marcida sexualitat mitjançant la contemplació de la frescor dels cossos joves. Però Plaerdemavida exerceix no només el paper de mitjancera i incitadora de Celestina (desproveïda, per descomptat, del seu cinisme amarg i acidesa), sinó el d'un altre personatge, Lucrècia, que se li assembla en joventut i en desitjos d'aprenentatge amorós. La contemplació de l'amor té efectes contagiosos en Plaerdemavida, que decideix buscar el seu, després d'haver espiat per una escletxa l'enjogassament de les parelles en les bodes sordes: «E la mia ànima com sentia aquells saborós plant, complanyia'm de ma desaventura com jo no era la tercera ab el meu Hipòlit [...] La mia ànima hagué uns quants sentiments d'amor que s'ignorava, i dobla'm la passió del meu Hipòlit com no prenia

part dels besars així com Tirant de la Princesa, i el Conestable d'Estefania» (cap. 163). Tant l'acte d'espionatge, com la reacció són els mateixos que caracteritzen Lucrècia, el rampell sobtat per Calisto, i posterior actitud cap a Tristany, ha sorprès: «Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida és esta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! [...] Pero tambien me lo haría yo si estos necios de sus criados me hablasen entre día, pero esperan que los temo de ir a buscar» (XIX). De fet, Lucrècia és un personatge poc esbossat en la Celestina, que suggereix més del que ofereix. Per això, tant la seua confrontació amb Plaerdemavida, com amb un altre personatge secundari al Tirant lo Blanc, la donzella Eliseu, ens podrien aclarir alguns d'estos pressupòsits. Eliseu i Lucrècia comparteixen, com he explicat més detalladament, el fet de ser còmplices de l'amor secret dels seus senyors, i el fet, sent gairebé xiques, d'aprendre a través d'ells els gaudis amorosos, passant d'enemigues a amigues, d'acusadores a protectores, alhora que es transformen de xiques en dones, a través d'este aprenentatge somatitzat 11 .

Però insistim que el paper de Plaerdemavida s'aproxima més al de Celestina, encara que si tractem de relacionar els dos personatges partint de característiques generals, sortirem malparats. Contra les diverses que les emparentarien (humor, erotisme i realisme, a més de la seua condició de terceres en l'amor), s'alcen diferències que semblen insoldables: l'edat, la primera, però també la malícia, el cinisme, l'embriaguesa, la cobdícia..., tots aquells atributs que fan de Celestina un ésser realista i tràgic, es tornen simplicitat, alegria, espontaneïtat, infantilisme en Plaerdemavida, dificultant qualsevol tipus d'aparellament. Ara bé, si considerem tots dos personatges actuants, i els despullem dels seus atributs, llavors percebem que «funcionen» de vegades com un de sol, òbviament perquè deriven d'un mateix prototip. No podem parlar, per tant, de personatges iguals, sinó de funcions o situacions iguals, procedents en darrer terme de la comèdia llatina, a les quals els personatges s'acomoden.

Així, el paper de incitadora que exerceix Plaerdemavida amb l'amant: «Oh Déu, quina cosa és tenir la donzella tendra en sos braços, tota nua, d'edat de catorze anys! Oh Déu, quina glòria és estar en el seu llit i besar-la sovint» (cap. 229), és el mateix que el de Celestina amb Areúsa: «No parece que hayas quince años. Oh qui fos home y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista» (VII), i amb ell en un principi tímid Pàrmeno.

Sense entrar en polèmiques sobre el gènere de l'obra, la veritat és que estes paraules estan exigint a voltes una escenificació o dramatització. En la mateixa escena esmentada, en la qual Celestina tracta de convèncer Areüsa, preparant-la per a Pàrmeno, les seues paraules pressuposen l'acompanyament d'un joc manual: «CEL. –Pues dame lugar, tentaré [...]; / AR. –Más arriba la siento, sobre el estómago / CEL. [...] –¡I qué gorda y fresca que estàs! ¡Qué pechos y què gentileza!» (VII). Però si el text celestinesc és teatral, no ho és menys el d'altres capítols de Tirant, a qui ningú, però, no discuteix la seua essència novel·lesca. Són parangonables al joc manual i paraules de la vella, les paraules de Plaerdemavida a la Princesa, al bany, amb idèntic propòsit d'excitar sensualment per a una trobada amb Tirant: «Eixiu ara del bany i teniu les carns llises i gentils: prenc gran delit en tocar-les. / Toca onte vulles –dix la Princesa–, i no posis la mà tan avall com fas» (cap. 233). El diàleg directe exigeix ??una lectura oral, emfatitzada, com s'ha apuntat per altres llibres de cavalleries. I la possibilitat de la tercera persona del narrador, que «delimita» les accions, permet en el Tirant un joc dramàtic a voltes més explícit i aclaridor que en la Celestina. Per exemple, en este cas ens informa el narrador que Tirant està espiant l'escena, mentre que a la Celestina no sabem exactament si Pàrmeno espera a baix o ja darrera la porta, si escolta o no. De fet, les similituds patents entre els dos episodis ens permeten de nou proposar els capítols de Tirant com a plausible font de la interlocutòria VII de la Celestina.

De manera que, per recapitular, ens trobem amb una sèrie de paral·lelismes d'acció, situació i retòrica en almenys quatre moments crucials de les obres: primer, l'enamorament (auto I; caps. 117-120); segon, l'escena de trobada de les parelles secundàries (auto VII, en Celestina, desdoblada en Tirant entre els caps. del castell de Malveí, caps. 162-163, i els de l'excitació visual, caps. 229-233), tercer, la trobada, després de diverses peripècies i gràcies a la insistent tasca de la tercera, entre els amants (auto XIV i XIX; caps. 435-439); quart, la mort de l'amant a continuació i com a conseqüència de la relació mixta amb la seua dama (auto XX; caps. 467-471), al qual s'afegiria la mort de l'amant i el desconsol irreparable del pare, que mor també al Tirant lo Blanc (auto XXI, cap. 477).

Les implicacions que tindria el reconeixement que Tirant lo Blanc ha de ser reconegut com una de les fonts de la Celestina són, al meu entendre, dobles. D'una banda, saber quins capítols crucials de Tirant lo Blanc naixen directament o indirectament d'una peculiar interpretació de la comèdia elegíaca, pot fer necessari tornar a examinar algunes parts de la novel·la a la llum d'este gènere, des de la perspectiva de l'oralitat, de la lectura emfàtica, i, fins i tot, per què no, de la potencial escenificació o dramatització de certs passatges. Però segurament interessa més ací suggerir les implicacions que la relació entre tots dos textos pot tenir per a l'estudi de la Celestina. Penso que algunes lliçons ens podria donar la confrontació de Celestina amb una obra essencialment narrativa, com Tirant, que permet estos esporàdics però decisius coquetejos amb la comèdia, encara que només el temps dirà si esta vinculació resulta fructífera per al millor coneixement del text de Fernando de Rojas. I estes lliçons es poden extreure, fins i tot en el cas que ens neguem a reconèixer en la Celestina els ressons de la novel·la catalana. No obstant això, confie que la menció d'una sèrie de paral·lels, que difícilment podrien ser jutjats tots ells fortuïts –i que no són naturalment tots els que tinc

localitzats, ni els que un rastreig més exhaustiu podria localitzar–, haurà servit per obrir una senda que uneixi ambdues obres i permeta avançar camins en el terreny de les vinculacions entre les literatures catalana i castellana de final del XV.

Rafael Beltran Llavador
Universitat de València

[Traducció: Institut Nova Història]

Article original en castellà:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-huella-de-tirant-lo-blanc-en-la-celestina-0