

Ecós de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor.^{1*}

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Para Joseph T. Snow

El estudio de los libros de caballerías ha permitido identificar aquellas tradiciones literarias que desde el Medioevo y a través del siglo XVI configuraron el género, su impacto cultural y su lugar como parte de la literatura caballeresca hispánica.

Por otra parte y como ha señalado la crítica, el análisis de los motivos folclóricos constituye un revelador vehículo de aproximación al estudio de la narrativa caballeresca.² Asimismo, se ha indicado también el valor y papel constitutivo de los mitos clásicos en los libros de caballerías: cómo fueron recuperados, reelaborados e incorporados por los autores de estas obras (Marín Pina 2010). Sirvan estas puntualizaciones como punto de partida para señalar la riqueza literaria que configuró el género caballeresco; además, hay que sumar a este amplio bagaje, la poderosa tradición de la poseía de cancionero, la influencia del romancero y los vínculos con la ficción sentimental o los libros de pastores

Podemos así considerar que los libros de caballerías constituyen un crisol donde convergen variadas y complejas tradiciones literarias. Como

1.– Una primera versión de este trabajo fue presentada en el *Congreso Internacional XIV Jornadas Medievales (Ciudad de México, 11-15 de febrero de 2013)*; aquella lectura la dediqué a Jesús Linares Miranda, Rodrigo Lomas Salas, Ma. Alejandra Posadas Vázquez (Alexa), Ma. Isabel Guerrero Rosas (Isa) y Teresa Pedro Reyes, los técnicos radiólogos y personal del Centro Oncológico Integral (Diana Lura Riojas de Colosio) del Hospital Médica Sur (Tlalpan), por su apoyo, alegre amabilidad y ánimo durante las sesiones de mi radioterapia, temporada en que elaboré este artículo. Este artículo se realizó en el marco de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (PIFFyL2006-017) y del Proyecto PAPIIT «Estudios sobre Narrativa Caballeresca», núm. IN403411 de la Facultad de Filosofía y Letras y la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

2.– Para el estudio de los motivos en la literatura caballeresca, ver las importantes aportaciones de Bueno Serrano (2007, 2012), Cacho Blecua (2002, 2012), González Pérez (1990) y Luna Mariscal (2007, 2013).

parte de ese contexto, es posible reconocer también en el género la sugerente y provechosa presencia de *La Celestina*. En señalados episodios y obras de la narrativa caballeresca, existen elementos narrativos que recuerdan la historia de los amores de Calisto y Melibea; se trata de recursos que caracterizan la obra de Fernando de Rojas y que han llegado a identificarse plenamente con ella, lo que se puede entender como parte de una tradición celestinesca.

Hay que advertir, sin embargo, que la presencia de esos ecos celestinescos en los libros de caballerías se debe a significativas razones: primero es necesario recordar que *La Celestina* fue el resultado de la confluencia de varias tradiciones literarias, entre las que podemos mencionar, para los fines de este trabajo, las de origen folclórico (Lida de Malkiel 1970); además, es reconocible el poderoso impacto que la misma obra de Rojas tuvo en el ámbito cultural de su tiempo, de modo que no fueron pocas las obras posteriores que imitaron o hicieron eco de ella. Así, *La Celestina* fue un referente cultural rico en posibilidades narrativas, tanto que en 1534, Feliciano de Silva, reconocido autor de libros de caballerías, escribiría su *Segunda Celestina*. Otros títulos caballerescos, de una u otra forma, recibieron también la influencia celestinesca (Sales Dasí 2001): *Amadís de Grecia*, *Palmerín de Olivia*, *Clarián de Landanís*, *Florisel de Niquea*.

En este artículo estudiaré algunos motivos tradicionales que están presentes en ciertos episodios del *Primaléon* (1512) y que en un primer momento podemos identificar claramente con aquellos equivalentes que proceden de *La Celestina* o que están igualmente presentes en ella. Se analizará la pervivencia de los motivos y sus variantes, atendiendo, así, a sus similitudes o diferencias formales y funcionales. Para este objetivo, focalizaré el trabajo en los episodios correspondientes a los amores de Flérida y don Duardos y la historia de los amores de Finea y Tarnaes.

María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno Serrano dedicaron sendos trabajos al estudio de estos episodios del *Primaléon*. Marín Pina (1986) advirtió el carácter digresivo de la aventura de Finea y Tarnaes en el marco del desarrollo argumental del *Primaléon*; y por su parte Bueno Serrano (2010) analizó minuciosamente éste y otros episodios de la obra desde la perspectiva del análisis de los motivos folclóricos, donde advierte una importante síntesis de tradiciones. Por lo tanto, en el *Primaléon*, como en otros libros de caballerías, se debe entender la procedencia de los temas, motivos y esquemas narrativos como una combinación de fuentes literarias y folclóricas (Marín Pina 1986: 106). Así, los motivos que en el *Primaléon* recuerdan *La Celestina* no sólo proceden de ésta, sino de la tradición literaria. Sin embargo, es definitivo que los mismos motivos varían en cuanto a su forma y su función en ambos esquemas narrativos; son similares o casi idénticos si se atiende al encuentro de los amantes en un jardín cerrado, la belleza femenina admirable, la manifestación de la *ira feminae*, los clandestinos encuentros amorosos y el suicidio de la dama.

Por otra parte, me interesa estudiar aquí la *copa mágica* y la *guirnalda* y la *prenda amorosa: halcón y manto*.

La copa y la guirnalda de Flérida

En la historia de los amores de don Duardos y la princesa Flérida, interviene una hortelana que media entre los dos jóvenes y atiende la enfermedad de amor que sufre Flérida, quien también se muestra airada por los atrevimientos de Duardos:

La ortelana avía gran duelo d'él [Duardos], que mucho preciava por el grande aver que él de contino le dava. Y a los seis días que Flérida no salía a la huerta forçando muy poderosamente a sí mesma, la ortelana le llevó rosas y flores como otras vezes solía y díxole

—¡Ay, mi señora Flérida, ¿qué faré, que el mi fijo Julián es maldoliente y no sé qué le faga? Dígovos que no lo conoceríades, tal es parado.

—Mucho me pesa a mí d'esso —dixo la infanta—. Fazé mucho por él.

—Yo fago todo mi poder, mas no conozco su mal y con esto le puedo dar la melezina.

—Dégela Dios —dixo Flérida—, que para bivar es. (225)³

La intervención de la hortelana es un eco de *La Celestina*, pues recuerda la escena cuando la alcahueta visita a Melibea y le pide su cordón, que ha tocado reliquias milagrosas y sirve para curar con él un supuesto mal de muelas que sufre Calisto (Rojas 1991: 317-318). La alusión al cordón como medicina y el doble sentido que ésta conlleva en cuanto a la satisfacción amorosa de Calisto son también eco de las palabras de la vieja alcahueta (Rojas 1991: 318), pues en el *Primaléon* vemos cómo la hortelana del mismo modo menciona la enfermedad de don Duardos y la medicina que significaría la respuesta positiva de Flérida

En este episodio caballeresco, el autor introduce otros objetos que remiten el hechizo sobre Melibea y las palabras elogiosas que Calisto hace al cordón de la joven. Una copa mágica es ofrecida a Flérida para que beba de ella y conforme lo haga, más y más vaya cobrando amor por don Duardos:

Y aquel día salió la infanta Flérida a la huerta como solía y sentóse cabe las fuentes, y don Duardos le traxo de la fruta que comiesse. (220)

3.— Todas las citas del *Primaléon* proceden de la edición de Marín Pina (1998); sólo indicaré entre paréntesis los números de páginas que remiten a esta publicación.

[...] Y estando ellos hablando en esto, vino la ortelana con la copa y díxole:

—Mi señora Flérída, pues avéis comido de la fruta razón es que beváis dell agua con esta copa tan hermosa. (223)

Se advierte que no hay, como en *La Celestina*, cordón curativo, ni la comrade un hilado hechizado que propicie la *philocaptio*. No obstante, la copa y beber de ella sí constituyen un objeto y una acción mágicas que desencadenan la pasión amorosa en la joven:

La infanta tomó la copa [...]. E así como Flérída bevió por ella sintió un ardor muy grande en su corazón y miró a don Duardos, que ent'ella estaba, y parecióle tan hermoso como jamás ella otro uviessse visto y no de la manera que él estava ant'ella, mas como si estuviera vestido tan ricamente como a él le convenía, y parecióle que veía ante sí el máspreciado caballero que avía en el mundo. Y mirándole muy afincadamente con esta voluntad, comenzólo de amar muy demasidamente y ella se sintió tal que no sabía de sí parte. Y aunque ella era muy niña, era muy entendida a maravilla y de sí mesma se maravilló de tan gran mudança como en sí sintió y no pudo ella tanto encobrir que don Duardos no conociesse que los sus muy hermosos ojos no lo miravan amorosamente y fue muy ledo a maravilla. Y la infanta estuvo tan gran pieça que no pudo hablar. (224)

Tras beber de aquella copa, la princesa no sólo siente ardor en su corazón, sino que la magia le permite ver realmente a don Duardos, quien para ocultar su identidad estaba vestido de hortelano con el falso nombre de Julián. Ella lo puede ver como el caballero que realmente es y ataviado con las ropas dignas de su verdadero estamento. Por otra parte, la pasión de la joven pone de manifiesto el nuevo estado en que se halla a modo de locura, pues «ella se sintió tal que no sabía de sí parte» (224). No podemos hablar aquí de un hechizo diabólico como el de *Celestina* sobre *Melibeia*; si embargo, en *Primaléon* el encantamiento resulta velado con un halo de maravilla y bajo una perspectiva cortesana del amor, habitual en los libros de caballerías. La copa es un trofeo que Duardos (Julián) ganó tras destacar en un torneo, lo que diluye en el objeto maravilloso las connotaciones diabólicas que le son conferidas al hilado de *Celestina* (Rojas 1991: 292-295). Desde este punto de vista, el enamoramiento por magia de Flérída tiene un sentido benéfico a diferencia de la *philocaptio* ejercida sobre *Melibeia*. Los efectos, sin embargo, son prácticamente los mismos y el encantamiento es igualmente poderoso:

CEL.— ¿Qué es señora, tu mal, que así muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?

MEL. —Madre mía, que me comen este coraçón serpien-tes dentro de mi cuerpo.

CEL. (Aparte). —¡Bien está, assí lo quería yo! Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.

(Rojas 1991: 427-428)

Y la infanta Flérída tanto cuanto más bevía por la copa, más amava afincadamente a don Duardos, [...]. Y ella era tan sesuda que muy poco le dava a entender que lo amava, antes sofría gran tormento en su coraçón y muchas vezes se maldecía llorando muy de coraçón cuando sola se veía. (224)

Cabe advertir que en el *Primaléon*, la pasión de Flérída se mantiene atemperada por el seso y el entendimiento; la joven princesa logra mantenerse discreta y «muy poco le dava a entender [a Duardos] que lo amava», lo que la coloca, si cabe, en una posición más virtuosa frente a Melibea. El enamoramiento de Flérída, aunque de procedencia mágica, está bien delimitado por el tono ideológico y moral de los libros de caballerías del siglo XVI; más aún, la princesa se lamenta de sentir aquel amor por un villano:

—¡Ay, cativa, malandante de mí —dezia ella—, cómo yo devo ser muerta de muy cruel muerte por poner tan afiado amor en un villano! ¡O, Flérída, cómo no te acuerdas del alto linaje de donde vienes, fija del más alto príncipe y mejor que ay en el mundo! [...] (224)

Más adelante en la narración, un segundo objeto mágico completa la *philocaptio*: una guirnalda que, en premio a su belleza, le es obsequiada por Duardos. Así, cuando el joven caballero estaba ausente, Flérída toma entre sus manos aquella prenda y le habla como lo hiciera Calisto con el cordón de Melibea:

¡O nuevo huésped! ¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡O ñudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! [...] (Rojas 1991: 349);

Y sabed que [Flérída] muy estrañamente era cuitada porque no sabía si era muerto o bivo [don Julián] y si no fuera por Artada que la esforçava, ella fuera perdida con desseo del su Julián y muchas vezes se razonava con la guirnalda tomándola en las manos:

—¡Ay, guirnalda— decía ella—, cómo me costaste cara, que fuese causa que el mi Julián fuesse quitado delante de mis ojos! ¡Ay, cativa!, ¿y qué faré si él es muerto? Y si es bivo, ¿cómo se tarda tanto que no viene? Si no fuesse por amor del que con tanto afán te ganó, yo te oviera desfecho y vengara en ti la mi saña. Y otras cosas decía que le traían bivas lágrimas a los ojos. (256)

La guirnalda es un eco celestinesco del cordón de Melibea, donde la semejanza del motivo atiende a la atribución, por parte del enamorado, de cualidades que personifican el objeto. Flérida, imitando aquella propopeya (Russel 1991: 349n65), le habla a la guirnalda como le hablara Calisto al cordón, estableciendo un imaginado diálogo con la prenda. En un nivel narrativo, la guirnalda de Flérida es un objeto recordatorio del amado, que mantiene vivo el amor que se profesan y subraya la tensión dramática del episodio; por otra parte y en un nivel simbólico, la guirnalda es justamente la representación del amado ausente y donde la dama deposita toda su lamentación amorosa. Flérida es pasiva en cuanto a su espera y sólo tiene para su consuelo aquella guirnalda; a diferencia de Calisto, que a través del cordón va logrando pasos en su avance hacia la conquista de Melibea.⁴ La inversión de género *Calisto > Flérida (hombre > mujer)* y la transformación formal del objeto *cordón > guirnalda* responden a la carga ideológica de la narrativa caballeresca donde habitualmente la dama espera paciente el regreso del amado. Cuando Calisto habla con el cordón sugiere también la sexualidad de y con Melibea, pues incluso la prenda ha ceñido la cintura de la joven (Deyermond 1997, 2008); por su parte, el diálogo de Flérida con la guirnalda no revela claramente las mismas connotaciones sexuales y más bien se mantienen en un tono de lamento cortesano por la ausencia del amado; cabe señalar que la prenda no es de Duardos, ni está relacionada con ninguna parte de su cuerpo, por el contrario, es una prenda obsequio y recordatorio que ha ceñido la cabeza de la misma Flérida, lo que por un lado enmarca la belleza de la dama y por otro destaca el carácter racional de esta prenda de amor.

La hermosura de Flérida va de la mano de su buen seso y su buen entendimiento, virtudes altamente deseables en el público femenino y lector de libros de caballerías en el siglo XVI. Al menos en principio, la guirnalda pretende subrayar estos valores, aunque sepamos que más adelante en la novela, Flérida sí tiene un encuentro amoroso y sexual fuera del matrimonio con Duardos e incluso huye posteriormente con él.

4.— María Rosa Lida de Malkiel (1970: 368-369) y Peter Russel (1991: 349 n.66) advierten que, cuando Calisto alude a los nudos del cordón, que son aquellos que para la Pasión del Viernes Santo las damas piadosas hacían en sus cordones, está comparando osadamente su propio sufrimiento amoroso con el de Cristo. Para el tema del cordón de Melibea, en relación con el hilado de Celestina y la cadena de oro, ver Alan Deyermond (1977 y 2008)

El vínculo de estos motivos con la tradición celestinesca es como un eco que evoca la obra de Rojas. La copa recuerda el hilado hechizado y la guimalda maravillosa emula el cordón de Melibea. Los motivos están presentes con similares funciones, pero con formas distintas.

El halcón y el manto de Tarnaes

En el *Primaleón*, la historia de los amores de Finea y Tarnaes recuerda poderosamente a aquella de Calisto y Melibea en *La Celestina*. Sin embargo, un esquema narrativo similar puede localizarse igualmente en otras obras literarias, como el *Cligès*, el romance de la Infantina Encantada, *Orlando furioso*, *Píramo y Tisbe* o el *Siervo libre de amor*. Bueno Serrano (2010) demostró las deudas que el episodio, su tema y estructura tienen con el folclore; además Marín Pina (1986) estableció los importantes vínculos de este relato con otras narraciones folclóricas y su fuerte relación con el argumento general de la obra, considerándolo, así, como un relato digresivo.

Sin embargo, me interesa estudiar aquí los elementos que construyen la historia de Finea y Tarnaes y que como ecos proceden de la tradición celestinesca, la imitan y perviven en la nueva estructura narrativa. En conjunto no sólo constituyen una *mímesis*, sino que presentan variantes significativas en la reelaboración que el autor llevó a cabo para el *Primaleón*. Para los fines de este trabajo, me centraré, por lo tanto, en el motivo del *halcón extraviado* y el *manto del amado*, que respectivamente abren y cierran el episodio.

La síntesis de la historia es la siguiente: Al nacer la hermosa Finea, una profecía advierte que a partir de los veinte años, los hombres que la miren se enamorarán irremediablemente de ella; lo que la conducirá a un trágico final. El padre de la joven, para evadir el destino, la mantiene encerrada en un castillo. Pasados los años, la ya hermosa joven es llevada fuera de su encierro para visitar al padre enfermo, desafortunadamente durante el viaje es vista por el viejo rey de Lacedemonia, quien se enamora *ex visu* y le demanda su amor bajo la amenazada de obligarla con violencia. Para evitar el conflicto, Finea lo persuade y consigue que la visite, respete su honra y sólo admira su belleza. Sin embargo, el destino da un giro repentino: un día que Tarnaes, príncipe de Lacedemonia, estaba cazando extra- vía su halcón que cae en el jardín del castillo de Finea. La hermosa joven, que paseaba con sus doncellas, encuentra el ave y la capturan; mientras tanto, Tarnaes traspasa la barda del jardín, descubre a Finea y, al verla, se enamora; la joven también se siente enamorada de él y conciertan encuentros clandestinos. Un día que dormían sobre un manto en el prado y rodeados de flores, son descubiertos por el viejo rey de Lacedemonia, quien por fuerza toma a su hijo Tarnaes y mágicamente lo deposita en una lejana montaña donde sufre terribles tormentos que recuerdan a los

de Tántalo y Prometeo (sólo puede comer los frutos amargos que dan ciertos árboles que ahí crecen y sólo puede beber del agua amarga que surge ahí una fuente; al mismo tiempo, cada día acuden cuervos que le mutilan los ojos y le pican el cuerpo). Finea, al verse brutalmente separada de Tarnaes, desesperada toma la espada del joven y se da muerte con ella. Cuando el viejo rey de Lacedemonia advierte su desgracia, construye mágicamente un sepulcro historiado para depositar en él el cuerpo de la hermosa joven (338-347).

Varios elementos de esta historia recuerdan la tradición celestinesca sobre un argumento similar al de los amores de Calisto y Melibea. En un primer momento, encontramos el motivo de la *belleza admirable y oculta*, cuando el rey de Lacedemonia descubre a Finea y se enamora de ella:

Y el Rey [de Lacedemonia] era hombre que folgava mucho de andar a caça y [...] cada día salía a caça por allí y aquel día y ora en que Finea estava a la fuente el Rey se avía apartado de sus caçadores por folgar solo por aquella floresta y no traía consigo sino solo un donzel. Y el Rey se avía apeado por folgar andándose passenado vino por aquel lugar donde estava Finea y no pudo ella, como lo vido, tanto fazer que se encubriesse d'él. E como el Rey la viesse tan fermosa [...] maravillóse mucho y ansí fue cautivado de la vista de Finea que se le olvidaron quantas cosas avía en el mundo. (339)

La vista y el enamoramiento inmediato son tópicos bien conocidos en la tradición del amor cortés; así como el valor propiciatorio de la *caza fallida* para el encuentro en un bosque con el peligro y la maravilla.⁵ En este caso, la belleza de Finea se describe casi como algo sobrenatural que enamora al viejo rey:

E llegóse a ella diziéndole:
—Amiga fermosa, ¿por qué vos encobrís de mí? Que la vuestra gran fermosura para ver es. [...] La vuestra fermosura es tanta que, desde mis ojos vos vieron, vos he començado tanto de amar que yo no me podría apartar de vos. (340)

Tras el enamoramiento, la conducta del rey transita entre la ruptura y el respeto a las normas cortesas; admira la belleza de la joven, pero también la obliga a que acepte sus visitas. La imposición del rey, sin embargo, ocurre bajo una fuerte tensión narrativa, pues aunque termina por respetar la

5.— Para el tema de la caza fallida y el bosque como espacio propiciatorio del encuentro con lo maravilloso, ver los trabajos de Daniel Devoto (1960), Edith Randam Rogers (1980), Donald McGray (1989) y Campos García Rojas (2001).

honra de la joven y contener su pasión sexual, también se mantiene como admirador ideal de su belleza:

Mas el Rey fue tan mesurado que no fizo ni dixo cosa contra la voluntad de Finea [...]. Finea lo rescibió con alegre cara aunque no tenía aquella alegría en el corazón [...], aunqu'él [el rey] muy desseoso fuesse de la ver a su voluntad, no le osava dezir nada [...]. (341)

El episodio subraya poderosamente la desencaminada voluntad del viejo que pretende amar a la joven. Bueno Serrano advierte que, en este motivo (Thompson 1955-1958: T92.7. *Rival lovers do battle for girl*), las intenciones del rey están fuertemente asociadas, a través del folclore y por la edad de la joven, con una relación incestuosa, aunque no se trate de su propia hija:

La edad de la muchacha y el parentesco del rey con su amante hacen pensar en una forma particular de incesto porque Finea podía haber sido, sin problemas, hija del rey. [...] En el fondo de la aventura subyace la ancestral rivalidad del padre y el hijo. (2010: 417)

El esquema narrativo donde el rey contiene sus pasiones, permite el enlazamiento con la segunda parte de la historia, cuando Tarnaes, hijo del mismo rey, conoce a la hermosa joven. En el encuentro de estos jóvenes intervienen varios ecos celestinescos de tipo argumental que incluso no varían demasiado del modelo celestinesco: la doncella se encuentra en un jardín cerrado, como Melibea; el joven enamorado pierde su halcón, como Calisto, y advierte que se ha metido en aquel jardín. El joven traspasa la barda y así se encuentra con Finea.⁶

Y Tarnaes [...] no tenía otro pasatiempo ansimesmo sino andar a caça y tenía un falcón estrañamente bueno y él lo preciava mucho. Y un día salió a caça y el falcón se le trasmontó yendo tras una ave y, como él tanto le preciava, fue tras él y andovo tanto que en la tarde llegó al castillo donde estava Finea. Y vido al su falcón caer con el ave en la huerta del castillo y Finea, que en aquella ora en la huerta estava con sus doncellas solamente fue corriendo a tomar al falcón.

Tarnaes, que vido el castillo maravillóse de vello de tan alto muro cercado y, como conosció que su falcón era caído en la huerta [...]. (342)

6.- Hay que advertir que en la historia de Calisto y Melibea, ambos jóvenes ya se conocían previamente al encuentro en el jardín; mientras que en la historia de Finea y Tarnaes, éste sí es su primer encuentro y es ahí cuando ocurre el enamoramiento.

Cabe señalar que en este punto, el halcón constituye la prenda de amor entre los enamorados. En *La Celestina*, el halcón de Calisto es el elemento conductor que permite el acceso del joven al huerto de Melibea; mientras que en *Primaleón*, el ave no sólo cumple esa misma función, sino que presenta una variante al ser la prenda capturada por Finea.

Al enamoramiento *ex visu* que experimenta Tarnaes se suma la presencia del ave cetrera, preciada por él, pero ahora capturada por las hermosas manos de Finea. Cuando el joven príncipe entra al jardín, contempla a la dama y sus doncellas, lo que hacen con el halcón y la belleza de la joven:

Finea y sus doncellas estavan tan embueltas con el falcón a una parte de la huerta que no lo vieron [al príncipe]. [Tarnaes] fuesse muy passo entre (el) los árvoles por ver quién eran. Y vido toda su cuita en mirar a Finea, que de más firviente amor y cautivo coraçón fue preso de la su fermosura que su padre y estovo así una pieça mirándola y ellas jamás lo vieron a él. (342)

En un nivel argumental, el halcón tiene el mismo sentido y función en ambas obras, procedente de la tradición celestinesca, del folclore y del amor cortés, recuperado incluso por el romancero. Sin embargo, en *Primaleón* el ave cetrera constituye simbólicamente la materialización del amor entre los jóvenes. Finea ha capturado el amor masculino de Tarnaes, representado por el halcón que entra en su jardín.

Este halcón, que vuela sin control, simboliza en la literatura medieval el deseo sexual desmedido y condena a su poseedor a ser un *mal cazador* (Devoto 1960). En el romancero y por extensión en este episodio, «El halcón parece ser lo que en el folclore se conoce como *life-token*, esto es, un índice vital, un indicio de la futura suerte del cazador» (McGrady 1989: 547 *apud* Bueno Serrano 2010: 415-416).

El halcón, además de servir como motor narrativo para el encuentro de los jóvenes, es también *mimesis* del cordón de Melibea y nuevamente a través de una prosopopeya. El motivo se combina con el cordón deseado y, así, ambos construyen una variante. Tarnaes habla con su halcón, como Calisto lo hiciera con el cordón, pero a la distancia, pues es Finea quien lo sujeta entre sus manos:

—¡Ay, cabtivo! —dixo él—, ¿y cómo he fallado mi muerte en ver la fermosura d'esta doncella? ¡Ay, falcón mío, cómo eres de tan buena ventura en estas en manos de aquella que par de fermosura no tiene!
Y como esto dixo, sospiró muy fieramente y Finea y sus doncellas lo sintieron y, como lo vieron, fueron muy espantadas y començaron de fuir para el castillo. (342)

El enamoramiento de Tarnaes es equivalente al que experimenta su mismo padre, pues ambos descubren a la dama y, al verla, sucumben a la profecía. No obstante, Tarnaes procede con una conducta distinta que modifica su situación amorosa, en contraste con las acciones del padre. Mientras que el rey, además de ser viejo, amenaza a Finea de tomarla por la fuerza; el joven parece ceñirse a las normas del amor cortesano. Además de ser joven, cuenta con el amor correspondido por Finea, quien al sentirse observada por Tarnaes quiere huir del lugar, pero el príncipe la intercepta y toma por el brazo:

Tarnaes, que vido que Finea se iva, él fuese muy apriessa a ella y ravóla del braço.

—¡Ay, mi buena señora! —dixo él—, ¿y dónde vos queréis ir? Pídivos por merced que por mí no dexéis este lugar tan sabroso, que yo no vine aquí por vos enojar, mas por serviros. Y dígovos que me puedo yo llamar el más bienandante de los cavalleros por vos aver visto; yo perdí ese falcón que vós tenéis en las manos y buscándolo fallo todo mi bien y plazer en ver la vuestra fermosura. Muy maravillado soy cómo está aquí encerrada tan preciada cosa, que por todo el mundo debía de ser sabida y conocida la vuestra fermosura. (342)

Y como [Tarnaes] esto dixo, fue a fincar los enojos ante Finea.

—¡Ay, mi señora [...], pídivos por merced que me toméis por vuestro cavallero! Que yo no quiero que me fagáis otra merced sino ésta, que ansí avéis captivado mi coraçón que yo jamás otra entiendo de amar no servir sino a vos. (342)

La declaración amorosa de Tarnaes cumple con lo esperado en él como amante cortés, que solicita ser caballero de la dama y, con ello, su vasallo de amor; sin embargo, también ha dado un paso más allá que el rey, su padre, e incluso que el mismo Calisto, pues al sujetarla del brazo establece, así, un primer contacto físico con Finea. Este acto desencadena en la dama la correspondiente *ira feminae* (Green 1953; Lacarra 1997), aunque también se siente enamorada del joven y accede claramente al amor:

Finea, que assí mesuradamente vido hablar a Tarnaes y miró la su grande apostura, fue assí presa del su amor que lo començó de amar muy afincadamente y no tovo poder de allí se mudar, antes se sentió espantada y dixo: —Y vós, cavallero, ¿quién sois que tan osado fuisdes d'entrar ansí en este lugar? (342)

—A gran maravilla tengo yo esso —dixo Finea—, que tan ligeramente vós me amáis afincadamente, que ésta es la primera vez que me veis y por esto no creo vuestras palabras y por esto vos digo que luego partáis de aquí y salgáis por donde entrastes y no vos fallen aquí aquellos que me tienen en guarda; y si no lo fazéis, yo me quejaré de vos al Rey. Que algunas vezes viene por aquí. (342)

En un primer momento, Finea se muestra airada por el atrevimiento de Tarnaes, pero a mi parecer, se apega también a los consejos de Andrea Capellanus en su *De amore* y reacciona mesuradamente. La dama sí manifiesta su molestia, pero siempre atemperada por lo que me gustaría llamar, si cabe, un *racional enamoramiento*: Aunque Finea aprecia que Tarnaes sea mesurado en el hablar, no deja de anteponer a su sentimiento, la pausada reflexión a cerca de la aparente ligereza del amor del joven, pues se trata de la primera vez que la mira: «por esto no creo vuestras palabras». Como lectores, sabemos que la profecía está actuando sobre el enamoramiento *ex visu* de Tarnaes, pero Finea lo desconoce y actúa de modo adecuado. No obstante, como ya en ella ha nacido también el amor hacia el joven príncipe, disfraza con su enojo la preocupación por la seguridad de Tarnaes y le pide que abandone el jardín: «por esto vos digo que luego partáis de aquí y salgáis por donde entrastes y no vos fallen aquí aquellos que me tienen en guarda». A diferencia de Melibea, quien ante las palabras y osadía de Calisto se muestra furiosa e incluso grosera, desatendiendo los modos aconsejados por Capellanus para las damas nobles (Beltrán 2001; Deyermond 1961, 2008; Green 1953; Lacarra 1997)

La profecía al momento del nacimiento de Finea nada mencionaba sobre el amor que ella sentiría por quienes la viesan, sin embargo, rápidamente acepta al joven: «[...] pressa estava ya en el amor de Tarnaes, [...] y las sus dulces palabras le fizieron muy pagada. Y en aquel pensamiento [...] acordó, pues que Dios le avía traído aquel tan preciado cavallero allí, de fazer por él todo quanto él le rogasse [...]» (343); concierta visitas con él y le devuelve el halcón definitivamente transformado en prenda de amor

[...] A mí me conviene de irme de aquí agora porque es la ora de recogerme en mi castillo y vós quedáos aquí y yo vos prometo de tornar a veros lo más cedo que yo pudiere. Y tomad vuestro falcón y curaldo, que de preciar es. (343)

En un nivel simbólico, el halcón representa el amor de Tarnaes y también el amor correspondido de Finea. Cuando la joven dice: «tomad vuestro falcón y curaldo, que de preciar es», refuerza en el ave el sentido de prenda amorosa. El halcón ya está plenamente identificado con ambos amantes, pues si bien es el amor viril de Tarnaes, también ha recibido las

heridas del amor de Finea: hay que curarlo, pues se trata de algo precioso, es decir, que satisfaga su deseo amoroso en él mismo y en ella.

El halcón de Tarnaes es, así, un eco celestinesco que construye, a través de la tradición conocida, la estructura argumental del episodio. Es un elemento clave para la lógica del discurso narrativo y de los elementos que refuerzan el sentimiento amoroso entre los protagonistas. Además resulta significativo que en cuanto al enamoramiento de Finea, la historia se aleja de la tradición celestinesca y éste no ocurre bajo la influencia de ningún objeto mágico, no hay *philocaptio*, ni vieja alcahueta; únicamente el poder profético, que no es poco. Aunque el poder del enamoramiento tiene la misma fuerza que el conjuro de Celestina.

Por otra parte, el desenlace de la historia corresponde a la definitiva conclusión de la profecía, pues tras el embeleso de amor, los jóvenes son descubiertos por el Rey, lo que desencadena la incontenible ira regia. Cegado por la furia, el Rey actúa sobre su propio hijo y lo arroja a un cruel encantamiento.⁷ La lección es clara y tras el triste suicidio de Finea, queda el ejemplo de un viejo que pretende amar a una mujer joven; la enseñanza parece dictar que el amor legítimo, aunque desgraciado, es para los jóvenes. Pese al triste final de Finea y Tarnaes, la lección va más allá y la culpa recae directamente en el viejo rey de Lacedemonia que, además, descuidaba su propio gobierno y a su propia esposa (344). El rey forzó a la joven para que accediera a su compañía y, aunque no tuvo encuentros sexuales con ella, sí quebrantó las reglas del amor cortés. Por otra parte y en contraste, el amor de Tarnaes sí se apega al canon cortesano: no fuerza a la joven, ni requiere de hechizos amorosos o medianeras:

El amor se presenta como una pasión irrefrenable, devoradora y trágica; es una historia ejemplar y provechosa en la que se adopta una postura moral en relación con el erotismo. (Bueno Serrano 2010: 417)

Hacia el final del episodio, el cordón de Melibea nuevamente tiene un eco en las palabras últimas que Finea dirige al manto de Tarnaes:

[Finea] cobijóse el manto de Tarnaes diciendo:
—¡Vós, manto de aquel que mi corazón tanto amava,
sed agora mi sepultura y repose mi cuerpo en vos, que
otra cosa no me queda del mi amado Tarnaes y la su es-
pada con que dé fin a mis días!

7.— En el encantamiento de Tarnaes hay clara influencia de los mitos clásicos; el joven príncipe es depositado en un lugar donde sólo puede comer los amargos frutos de ciertos árboles y beber el agua también amarga de una fuente, lo que recuerda definitivamente a Tántalo. Además, continuamente lo atacan y pican los ojos ciertas aves negras y rapaces, que recuerdan el tormento que en Zeus pone a Prometeo (Marín Pina 1986 y 2010).

Y tomó la espada y sin más se detener la metió en derecho de su corazón y cayó muerta de la otra parte, que sabe que Tarnaes no avía allí traído otras armas sino aquella espada y aquella hizo fenecer los días de Finea. (345)

Halcón y manto representan dos momentos del enamoramiento de los jóvenes; primero el ave, como hemos visto, es aquella prenda que une a los amantes en correspondencia amorosa; mientras que al final de la historia, el manto del joven, en su ausencia, lo representa a él mismo, pero también es una mortaja o sepultura para Finea. Esta prenda del joven igualmente recuerda al manto que Celestina recibió de Calisto como pago parcial de sus servicios y que al final del acto doce, junto con la cadena de oro, será causa de su muerte (Rojas 1991: 485).

Como último eco celestinesco del argumento, la dama desesperada hace un *planctus* que nítidamente sugiere las palabras de Melibea cuando lamenta la temprana y accidental muerte de Calisto:

—¡O, ventura esquiva para mí!, ¿cómo no me dexaste gozar más tiempo de mi amigo tan amado Tarnaes? [...] Sed muy cierto que yo no tardaré de vos fazer compañía. ¡O, falso Rey y viejo, culpaste aquel que era cabo y comienço de toda beldad y mesura y era en tiempo de usar de amar y no miraste a ti viejo, lleno de canas, que querías tomar el uso de los mancebos! Si tú folgavas con la mi vista, yo faré que la aborrescas y mirarás en mí la fealdad de la muerte, la cual yo no escusaré. (345)

A diferencia de Melibea, Finea arremete contra el Rey y condena su inadecuado proceder como hombre viejo que pretende «tomar el uso de los mancebos». Se trata de una fuerte crítica a una sociedad donde mujeres jóvenes eran cortejadas por hombres viejos. En la historia de los amores de Finea y Tarnaes, en triángulo amoroso con el rey de Lacedemonia, existe una condena a los pecados y conducta del viejo. Si bien es cierto que se muestra también un amor desmedido que conduce a la desgracia, podemos igualmente sospechar una crítica a las justificaciones hechas por Castiglione cuando argumenta por qué hombres viejos, alejándose de la sensualidad propia de los mancebos, pueden amar a mujeres jóvenes (Martín Romero 2009: 253). Así, cuando el anciano cae en la peligrosa y carnal sensualidad, debe ser condenado, como sucede al rey de Lacedemonia; mientras que Tarnaes y Finea, víctimas de la pasión amorosa, de la profecía y del celoso rey viejo son redimidos a través de la resolución de la aventura y posterior rescate de Tarnaes por parte de don Duardos. Sólo Finea, suicida como Melibea, no tiene recompensa.

En conclusión, podemos reconfirmar que, a través del estudio de los motivos compartidos entre los libros de caballerías y otras obras literarias

afines, es posible reconocer el trabajo narrativo de los autores caballerescos. Queda claro que los libros de caballerías recibieron variadas y ricas influencias de la tradición literaria, folclórica y mitológica; en episodios como los que aquí hemos analizado del *Primaleón*, los vasos comunicantes con *La Celestina* ponen de manifiesto el impacto de la tradición celestinesca en la narrativa caballeresca hispánica; asimismo, se hace evidente que también la obra de Fernando de Rojas potenció, con sus recursos y esquemas narrativos, la configuración del género caballeresco. La riqueza infundida a través de *La Celestina* a los libros de caballerías es reconocible, significativa y fue una inspiración para que los ingenios áureos imprimieran originales variantes a los motivos que compartieron con ella. Crearon, de ese modo, nítidos y sonoros ecos celestinescos en las inusitadas aventuras caballerescas.

Bibliografía

- BELTRÁN, Rafael (2001), «*Aspera et inurbana verba*: la ira de Melíbea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus», en *Studia in honorem Germán Orduna*, eds. Leonardo Funes, José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, pp. 73-89.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007), «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Humanidades, 61, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 95-114.
- (2010), «La experiencia de la muerte en el *Primaleón* como síntesis de tradiciones: la deuda del folclore», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 395-441.
- (2012), «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», *Revista de Poética Medieval*, 26 *El motivo en la literatura caballeresca*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, pp. 83-108.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote): Poética, lectura, representación e identidad*, ed. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.
- (2012), «El motivo en la literatura caballeresca. Presentación», *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 11-30.

- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», en *Lyra Mínima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 361-374.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1945), *El Cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés ed. (1984), Andrea Capellani/Andrés el Capellán, *De amore / Tratado sobre el amor*, Barcelona, El festín de Esopo.
- DEVOTO, Daniel (1960), «El mal cazador», en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, 3 vols., Madrid, Gredos, I, pp. 481-91.
- DEYERMOND, Alan (1961), «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 41, pp. 218-221.
- (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- (2008), «Hilado-cordón-cadena: Equivalencia simbólica en la *Celestina*», en su *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»: In memoriam, Medievalia*, 40, eds. Axayácatl Campos García Rojas y Daniel Gutiérrez Trápaga, México, UNAM, pp. 27-32.
- (2008), «El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de la *Celestina*», en su *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»: In memoriam, Medievalia*, 40, eds. Axayácatl Campos García Rojas y Daniel Gutiérrez Trápaga, México, UNAM, pp. 33-38.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (1990), *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México, El Colegio de México.
- GREEN, Otis H. (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- LACARRA, María Eugenia (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat, pp. 107-20.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2007), «Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Humanidades, 61, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 347-360.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2013), *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves. Motivos. Novelas. Concordancias*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MARÍN PINA, María Carmen (1986), «La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*», en *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de*

- Zaragoza. Madrid, febrero de 1985), Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 105-113.
- (2010), «La mitología en los libros de caballerías: De la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca», en *Labirinti*, 126, *Il mondo caballescresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 135-171.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009), «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras*, 5-60, pp. 251-262.
- MCGRAY, Donald (1989), «Otra vez el 'mal cazador' en el Romancero hispánico», *Actas de IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986*, Frankfurt am Main, Verveurt, pp. 543-551.
- PRIMALEÓN (1998). *Primaleón. Salamanca, 1512*, ed. María Carmen Marín Pina, *Los libros de Rocinante*, 3, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ROGERS, Edith Randam (1980), *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, *Studies in Romance Languages*, 22, Lexington, University Press of Kentucky.
- ROJAS, Fernando de (1991), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russel, Clásicos Castalia, 191, Madrid, Castalia.
- RUSSEL, Peter (1991), «Introducción» en Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russel, Clásicos Castalia, 191, Madrid, Castalia, pp. 11-178.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2001), «Feliciano de Silva, aventajado 'continuador' de Amadises y Celestinas», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca (Talavera de la Reina), Toledo (La Puebla de Montalbán), 27 de setiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez et alii, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-414.
- THOMPSON, Stith (1955-58), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 2nd ed., 6 vols., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger; Bloomington, Indiana University Press.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 9-26.

RESUMEN

Se analizan los ecos de carácter celestinesco en el *Primaleón* (1512), libro de caballerías del siglo XVI, bajo la perspectiva del estudio de los motivos folclóricos. Se determina cómo esos elementos derivados de *La Celestina* fueron utilizados por el autor: cómo los recreó y reinterpretó. Atiende especialmente al episodio de Flérida y don Duardos y al de Finea y Tarnaes, donde los motivos considerados son la *copa mágica*, la *guirnalda mágica*, el *halcón extraviado*, el *huerto de amor* y el *manto*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, copa mágica, guirnalda mágica, halcón perdido, *Primaleón*.

ABSTRACT

This article analyses those called echoes from *Celestina* tradition in *Primaleón* (1512), a romance of chivalry. It studies the subject attending folk and chivalric motives, and also how they derived from *Celestina*. It also reviews how *Primaleón's* autor used them in a process of recreation, and reinterpretation. Serves especially two meaningful episodes: that one of Flérida and Don Duardos, and that one of Tarnaes and Finea. The motives analysed are: a *magic cup*, a *magic wreath*, a *lost hawk*, a *garden of love*, and a *mantle as shroud*.

KEY WORDS: *Celestina*, magic cup, magic wreath, lost hawk, *Primaleón*.

