

Josep Hernández i Ortega

*Diferents en la vida,
els homes són pareguts en la mort*

LAO TSE

Dido, Hero, Càmar i Melibea no tingueren el plaer de conèixer Lao Tse, però a ben segur que la sentència d'aquest, en la cita que encapçala aquest article, podria englobar totes quatre en particular, i a moltes altres heroïnes medievals en general.[\[1\]](#)

L'anàlisi de les defuncions d'aquests quatre personatges literaris, ens mostra una sèrie de semblances i/o correlacions de forma i contingut que mereix el nostre estudi. Cronològicament, la seqüència ens mostra com Dido, Hero, Càmar i Melibea, quatre heroïnes d'àmbits semblants, deixen constatació de quatre morts violentes[\[2\]](#), sota el denominador comú de l'amor com a detonant del seu propi suïcidi. En una primera estructuració de l'amor respecte a les defuncions d'aquestes dames, podríem afirmar que Dido es suïcida pel desamor originat per la fugida d'Eneas; en canvi, Càmar posà final a la seua vida com a solució dràstica al matrimoni de conveniència amb el rei de Tunísia, ja que el seu cor batejava per la sang de Joan (Curial); en els altres dos casos, els d'Hero i Melibea, la influència de la primera sobre la segona és més que probable, ja que crítics de la matèria com Riquer, Castro Guisasola i Rodríguez Puértolas assenyalen una clara correlació entre el *devallament aeri* de la torre i l'heroïna d'Ovidi (no així amb el personatge d'Hero de Corella, qui té semblances de forma amb Dido, entre d'altres com veurem més endavant).

Per enfocar aquesta anàlisi, veurem la relació amor-suïcidi des de l'òptica de l'amor que provoca una situació; el context personal o possibles motius de l'acció, el temps en el qual es produeix i la ubicació escènica del suïcidi. El primer d'aquests estadis, el de *l'amor provocador*, és el que ens remet a l'experimentació, per part de les heroïnes, de dos tipus de sensacions sentimentals que inciten al suïcidi. D'una banda, el desengany amorós, que és l'experimentat per Dido i Càmar de dues maneres i motivacions diferents:

En el cas de Dido, el desengany esdevé amb la fugida immediata d'Eneas, una volta consumada la relació plenament[\[3\]](#). Ella queda amb el cor trencat per l'amor i ple de ràbia per no

poder enfrontar-se cara a cara amb ell:

¡He aquí la amistad y buena fe de aquel que dicen que lleva consigo los penates de su patria y que llevó sobre sus hombros a su padre, consumido por los años! ¿No pude yo, luego de apoderarme de su cuerpo, destrozarlo y esparcirlo por el mar?, ¿no pude yo matar a sus compañeros, al mismo Ascanio, y servirlo en la mesa del padre, para que se lo comiera? (Virgilio 1970:107)

Es tracta d'una disputa que, com destaca Grant (1997), continuarà *post-mortem* quan la Sibila de Cumes acompanye Dido als inferns i es trobe amb l'ombra d'Eneas, amb qui es negarà a parlar[4]. Càmar, per la seua banda, no vol patir un desengany amorós per tota la vida, i prefeix morir per amor que viure en el desengany etern d'un matrimoni absent d'amor: «Vull anar més a tu, *Dido*[5], que mentir la fe que dins mon cor he a aquell atorgada» (*Curial*, III, 70). Fuster (1968) i Bastardas (1987) comparteixen criteri i hi assenyalen que la lectura de l'*Eneida* per part de Càmar influeix d'alguna forma en l'esdevenir tràgic de l'obra corellana, on es dona un suïcidi de base literària que Riquer ubica a cavall entre Dido i Melibea.[6] Tot i sent influenciada per Dido en quant a la temàtica del suïcidi per amor, Riquer (1993:301) considera que al mateix temps el *devallament aeri* seria pres també com a forma de suïcidi per amor en Melibea.

Hem vist que aquest *amor provocador* tenia una estribació en el desengany, però també hi ha una segona correlació que es basa en la troballa de l'amat mort per part de l'heroïna. Hero i Melibea troben el cos jacent de l'amat al peu de la torre on esperen la seua arribada. La torre, en aquest sentit, esdevé el lloc per excel·lència de la defensa i l'atac de l'amor dels enamorats durant la tardor medieval, tal i com Rico (1982:65-68) contextualitza amb obres com la *Cuestión de amor*, el *Triunfo de amor* de Juan de Flores i el *Cancionero general*, entre d'altres. Pel que respecta a les nostres heroïnes *de les torres*, Hero i Melibea aguarden el seu amat, però fatídicament aquest no arribarà viu[7]. L'Hero ovidiana es precipita des de dalt la torre per a morir sobre el cos difunt de Leandre, a diferència de l'Hero corellana, qui té major càrrega romàntica si cal, i baixa on jau el cos de Leandre per a posar fi a la seua vida sobre el cos del seu amat, reutilitzant, com destaca Martos (2001b:173), el *modus operandi* emprat en el suïcidi de l'episodi de Tisbe i Príam.

Com acabem d'assenyalar, no sols la forma de morir d'aquestes heroïnes és concomitant, sinó que també ho és la contextualització prèvia a l'acte suïcida, aspecte aquest al qual ens sumem a les indagacions de concomitància entre la *Fiammeta* de Boccaccio i Melibea per part de Lida de Malkiel (1974: 30-31) i Castro Guisasola (1973: 14-17). [8] Aquests estudis ens

permeten veure una correlació amb la seqüència de l'episodi "Aparegué l'ànima de Leànder a Hero", en el monòleg que Hero dirigeix a la dida:

Com la mar assossegua, lo meu cor se mor, recelant que Leànder en la falda de algun'altra reposa.
[...] Quant la mar movent les braves ones la sua gran furia descobre, la mia entristida penssa figura
que'l meu Leànder per mi en les amargues aygües —ja no per mi, mas per la vida— treballa.

(*Leànder y Hero*: 429-437)[\[9\]](#)

Mel.— Vamos donde mandares. Subamos, señor, al açotea alta, porque desde allí goze de la
deleytosa vista de los navíos; por ventura afloxará algo mi congoxa.

(*Celestina*, XX, 1)

Aquest quadre marítim és interpretable des de l'òptica religiosa cristiana de Sant Agustí, on Biedermann (1993) destaca la simbologia naval en el sentit metafòric de la vida i l'amor com a mar en tempesta, per mitjà del qual s'ha d'arribar a bon port salvant tota mena d'obstacles i distraccions. En certa manera, els homes d'aquestes dames, Calisto i Leandre, no saben o no poden combatre contra la fortuna que els acabarà guanyant i que acabarà amb la tempestuosa mort[\[10\]](#) de les seues amades, dames aquestes subsidiàries d'una dependència vital del sentit de l'amor: la concepció de la vida no és possible sense l'amor —en vida— dels seus amats. Hero no vol viure sense el seu amat perquè ho considera un dolor en vida:

donchs viuré yo, perquè la tua mort, per mi causada, dolga. E, prest, per tu morré e per tu no seré
plorada, ab tot que per tu muyra. Hi és molta rahó, puix tu primer per mi has perdut la vida
(*Leànder y Hero*: 511-514).

Discurs associable a la confessió d'amor prèvia al suïcidi que Melibea realitza a son pare, quan és sabedora de la mort de Calisto i del seu esdevenir en escassos moments:

su muerte combida a la mía, combidame y fuerça que sea presto, sin dilación, muéstrame que ha de
ser despeñada por seguille en todo (...) E assí, contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en
la vida (*Celestina*, XX, 4).

No recorden aquests dos discursos a altres? Possiblement siga massa agossarat afirmar que són un exemple en la tipologia retòrica prèvia als posteriors suïcidis per amor, però constatem, no massa lluny, una invocació de semblant forma i estil després de la mort de Tirant en boca de Carmesina:

E si no vols perdonar a aquest, no perdones a mi la mort, car viure sens ell no desige, e per a sempre serà en recordació com só morta per amor de Tirant, e negú d'açò no em pot en res inculpar (*Tirant*, 477)[11].

Aquests suïcidis són atractius al lector per la forma i trama argumental que comporten, però seria aquest el cas d'una identificació social de les dames de la tardor medieval amb una major càrrega de valentia per a enfrontar-se al seu destí? El ventall d'interpretacions i teories està obert, encara que al nostre parer el *modus causandi*, d'irremediable dependència directa d'aquest amor provocador, és la raó que Rubio García, De Alcina, Badia (1993) i Criado de Val, entre altres, han coincidit a assenyalar com a base de la desestabilització emocional de les heroïnes que afronten la fita del suïcidi. A criteri particular, considerem que el matrimoni és un dels punts essencials en aquesta interpretació del *modus causandi*.

Dido, Càmar i Melibea comparteixen novament un tret que les uneix amb l'enfrontament *versus* la vida i la mort. Voluntarietat i rebuig cap al seté sagrament són mostrades per les protagonistes, i sempre amb una càrrega moralitzant que cadascú dels autors exposa en boca de les heroïnes, ja que «no piensen en estas vanidades ni en estos casamientos que más vale ser buena amiga que mala casada», com afirma Melibea. Tesi a la qual s'afegeix Càmar en defensa de la seua moral amorosa, donat que l'heroïna corellana es casarà com i amb qui vulga,[12] o bé optarà —com finalment acabarà decidint— per entregar-se a la mort com a solució del que, segons assenyala Rubio García (1985), és el mitjà triat per a satisfer els desitjos de reivindicació social de dona.

La interpretació dels matrimonis de conveniència Dido-Eneas, i el de Càmar amb el rei de Tunis ofereix diferent interpretació pel que afecta a la mort, encara que es poden abstraure interpretacions paral·leles, com ara veurem. Si comprovem que el primer d'aquests *acords matrimonials*, fet per Juno i Venus és qüestió de la benevolència divina:

La comitiva huirá y se verá envuelta en densa oscuridad como de noche, pero Dido y Eneas llegarán a una misma cueva. Yo estaré allí y, si tengo tu asentimiento, los uniré con los derechos estables del matrimonio y se la entregaré como propia (*Virgilio* 1970: 95),

també ho serà el trencament d'aquest acord amb la intervenció del rei Jarba, qui envia Júpiter a Eneas per a recordar-li la seua missió a Itàlia, guanyant d'aquesta manera la doble partida: mantenint lluny de Dido a Eneas per així poder mostrar-li a Dido el seu amor. Aquest desig de Virgili de marcar les pautes de l'acció per mitjà d'intermediaris intensifica l'*amor hereos* previ, tot atenent a les observacions de Badia (1993:278) respecte a aquest tema, ja que «la passió, entesa tècnicament com a *amor hereos*, és una força cega i pertorbadora que impedeix el domini de la raó sobre el cos». Mai sabrem si Dido hauria rebutjat d'una forma tràgica el rei Jarba per a mantindre's fidel a Dido, o si bé cauria en el joc de la honestitat-deshonestitat que assenyala Badia com a eix de molts debats de l'*amor hereos*. Càmar es convertiria així també en una mena de guanyadora moral en el seu combat psicològic, ja que dicta i fa allò que li remet la seua consciència, un tipus de continuació del que Melibea diferencia, com hem tractat adés, entre la mala dona i la bona amiga.

La tesitura matrimonial és una de les principals a les quals han de fer front les tres heroïnes: Dido està a favor, Melibea en contra i Càmar a favor de casar-se però en contra de l'home que el destí i la fortuna li han assignat en discòrdia. Aquestes reprovacions i mostres de debat intern per part de les nostres suïcides no són més que la reivindicació de la condició de dona dins el paper que han de protagonitzar en un context qualificable com a hostil. Ens remetrem als tres grans temes de debat que De Miguel Martínez (1996) creu bàsics en l'obra de Rojas i que nosaltres considerem vàlid traslladar i aplicar al nostre estudi amb correspondències identificables: amor, religió i protesta social.

La primera d'aquestes inquietuds és més que evident i clara. Totes quatre tenen un amor, un amant que estimen fins a l'extrem més radical, la mort, i no dubtaran dur-la a terme si amb aquesta aconsegueixen l'amor etern al més enllà, una *mar de Venus* que, com hem vist amb anterioritat i ho hem comprovat per mitjà dels suïcidis, és tan agitada que frustra qualsevol intent de durabilitat, ja que Venus, en la concepció fusteriana del tema, té unes exigències massa severes per què arriben a aconseguir-se per part dels amants.^[13] En canvi, el factor religió és més lleuger en la problemàtica interna d'aquestes dones. Només en el cas de Càmar hi ha una mostra de religiositat tan forta que incideix en la determinació cap a la mort, perquè en l'associació matrimonial hem vist que les connotacions de les heroïnes són interpretades d'acord amb la situació personal i context en el que es produeixen. No obstant i això, el factor de la protesta social és el nexa de connexió de les tres vicissituds de reivindicació. Condició de dona, matrimoni i situació social són els eixos que empren aquestes dones com a formes de

reivindicació —com a emissàries dels autors— davant la societat. A més a més del tema matrimonial ja tractat, la condició de dona mancada de llibertats és una preocupació més que evident en els diàlegs de Melíbea i Areúsa, on tracten la condició de la dona des de les perspectives de la progressió i la conservació, respectivament. Observem com Melíbea resumeix el seu pensament, el que considerem també propi a la resta d'heroïnes, amb la següent invocació retòrica:

¡O género femenino, encogido y frágile! ¿por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? (*Celestina*, X, 4).

Resulta evident que a més de dones, són dones en un context social particularment difícil: a més de la seua concepció del món femení, són vídues amoroses, i no volen ser assenyalades pel carrer com a tals, ja que la seua formació com a dones està abocada a la lapidària dependència matrimonial —matrimoni imposat amb o sense la seua aprovació—. En l'àmbit més general de la protesta social, el fil seguit per les diferents trames es converteix en l'opció més senzilla per a subsanar els escàndols que comporten les seues directrius amoroses: l'amor de Dido i Eneas és un escàndol a Líbia que s'ha de solucionar el més aviat possible;^[14] no menys urgent resulta evitar que l'opinió pública lapide una conversa que ama un cristià, encara que això supose la unió d'orient i occident...

Així doncs, el paper referencial-protagonista de la dona, resulta més que característic en aquests casos, fins i tot al moment mortuori dels seus amants. L'escenificació més escatològica de representació del protagonisme femení —que ben bé llinda amb matisos egocèntrics — la trobem als plants d'Hero i Melíbea, les quals s'autoculpen de les morts dels seus amats per mitjà d'un discurs d'estructura concomitant, on el predomini de l'autoculpa és el fet predominant amb notorietat. Vegem com Hero creu que:

per mi sobre tots los vivens miserable Leànder! E per mi en les aygües mort, qui per mi sol en la terra vivies! Quint plant sobre·l teu cos puch yo, encara viva, mirant a tu, mort per mi, dignament plànyer? (...) hi és molta rahó, puix tu primer per mi has perdut la vida (...) per mi ab los peixos converssavés (...) per mi avorries la natura terra (...) per mi del teu cos havies fet galera (...)
(*Leànder y Hero*: 505-519)

Vegem reflectit el predomini i major incidència de la causa/efecte que s'adjudica l'heroïna. De forma semblant a aquest discurs, cal que destaquem el de Melíbea en un moment

idèntic en l'escenificació de Rojas, on ella també s'autoinculpa i culpabilitza de la mort de Calisto, si més:

de todo esto fuy yo causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cavallería; yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes; yo fuy ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nasció; yo quité a los vivos el dechado de gentileza [...]; yo fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada [...] (*Celestina*, XX, 4)

Paradoxa o no, les reivindicacions a les quals fèiem referència queden en un segon lloc davant el moment dolorós que viuen. Totes dues lloen i eleven les figures dels seus amats per a mostrar el seu sentiment de culpabilitat, ja que si han mort *en acte de servei*, elles són les responsables per ser la destinació dels esforços dels seus homes[15]. Debat social a banda, el que aconseguen aquestes *neo-vídues* és augmentar la bona imatge de Leandre i Calisto a costa del propi sofriment moral. Un estadi, el del *planctus Mariae*, [16] que és, tal i com coincideixen a assenyalar Martos (2001a) i García Sempere (1999), entre d'altres, i com veurem tot seguit, l'escenificació escatològica de dolor i desesperació davant la mort de l'estimat.

Contrastades causes i motius que inciten al suïcidi per l'*amor hereos*, considerem important completar la visió de les semblances i concomitàncies d'aquests suïcidis amb una perspectiva de les seues semblances i correlacions escèniques i temporals.

Un tret comú a les quatre dames és la localització inicial dalt d'una torre. Totes quatre gaudeixen d'una visió particular del *mar de Venus* que viuen amb el seu amant respectiu. Com hem fet referència amb anterioritat, aquesta és una mar d'exigències tan utòpiques que acabarà amb l'amor i la vida dels amants. Ja assenyàvem com Rico destacava l'ús de la torre en la tardor medieval com a escenari de la defensa i atac d'amor i per amor, però també apreciem el valor simbòlic d'aquesta com a punt de desgràcia de la classe dominant: la caiguda des de la torre representa la caiguda de l'orgull i el poder de les heroïnes i les seues famílies. No lluny d'aquest paràmetre, Pleberio es preguntarà: «¿Para quién edificué torres» (*Celestina*, XXI, 300). Posa d'aquesta manera en dubte el seu valor patriarcal en la formació de les torres emprant una personificació de la seua pròpia filla? Considerem que tant Càmar com Melibea simbolitzen la caiguda dels valors i prejudicis entre classes i valors humanitaris. Dins d'aquestes característiques inclouríem l'Hero ovidiana, però no així l'heroïna corellana, qui baixarà al dur nivell social pla per enfrontar-se cara a cara amb la mort:

No tardara sobre lo cos mort ja quasi morta donzella, saltant de l'alta torre, acabar de matar-se (...) e, devallant de la torre per aquella porta secreta que Leànder entrar solia, ixqué al cos mort (*Leànder y Hero*, 474-480)

Així doncs, dues de les nostres heroïnes, Càmar i Melibea opten pel suïcidi llançant-se des de la torre. Al mecanisme de Càmar: «lleixant-se caure de l'alta finestra en la baixa terra, donà el cap en la vora les andanes, e [...] dins aquelles andanes morí» (*Curial*, III, 70). Observem el paral·lelisme que Riquer (1984:301) assenyala com a influenciat en la mort de Melibea, ja que el mecanisme d'aquesta certament és molt similar:

muchos días son passados [...] que penava por mi [...] Calisto. Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo [...]. Dios quede contigo [*referint-se a son pare*] y yo con ella [*referint-se a sa mare, ja difunta*]. A Él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja (*Celestina*, XX, 4).

Sobre les fonts d'aquests suïcidis, destaquem el que Bastardas (1987) interpreta com un compendi de circumstàncies que la lectura de l'*Eneida* marca, si no predestina, en el cas de Càmar, al fracàs amorós, primer, i després a una mort provocada pel propi amor. El preludi de la seua mort és una justificació dels seus motius, motius aquests que no comparteix amb Dido, tot i que haja estat la seua font suïcida:

és ver que no fora massa gran cosa a tu morir per amor, puis que lo pensar e morir foren en un moment, en manera que lo deliberar no precés a l'execució [...] elegist morir sens alguna raó [...] solament que no volguist oir aquell tan vituperable mot de repudiada (*Curial*, III, 70)

Pel que podem comprovar, sembla que la premeditació afegeix més valor al suïcidi, segons el criteri de les heroïnes. A excepció de l'Hero ovidiana, que es llança instantàniament, Dido, Hero, Càmar i Melibea són suïcides amb premeditació i alevosia —si se'ns permet la terminologia jurídica—, ja que prèviament o posterior, confessen que ho fan amb una reflexió que s'ha dut a terme durant dies. Així, de les constatacions *a posteriori*, només hem trobat el cas de Dido, ja en boca de la seua germana quan ho revela de la següent forma:

Hermana, ¿esto fue aquello que me dijiste?, ¿tú me engañabas? ¿Era esto lo que preparaban para mí esa pira, esos fuegos y esos altares? ¿De qué me quejaré, si me has abandonado?, ¿despreciaste

como compañera en tu muerte a tu hermana? ¡Ojalá me hubieses llamado para los mismos destinos!; a ambas se nos hubiera llevado la misma herida y la misma hora (Virgilio 1970: 109)

En canvi, com ja hem vist en el cas de Càmar i Melíbea, les constatacions de la seua pròpia mort són *a priori*, com també en l'Hero corellana, qui per mitjà de *lo plant* anuncia la seua imminent mort, un anunci que Càmar abreuja perquè la seua és «llonga e madura deliberació per mi en molts dies dirigida» (*Curial*, III, 70), una acotació temporal que no resulta estranya si llegim la mateixa situació de Melíbea davant del seu pare en el moment de confessar el seu imminent suïcidi:

muchos días son passados [...] que penava por mi un cavallero que se llamava Calisto [...] cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida [...] muriendo él despeñado (*Celestina*, XX, 4)

Per a establir les fonts sobre les quals es basa Rojas per a despenyar Melíbea, concretarem dues directrius: la de l'Hero ovidiana com a primera constatació del suïcidi llançant-se des de la torre, i la de la *Fiammetta* de Boccaccio, que assenyala Castro Guisasola (1973:16), remetent-nos a l'edició de Salamanca de 1497 (full 4, paràgrafs 16 a 20):

Mas allende de todas estas maneras me ocurrió la muerte de Phenice caída del muy alto muro cretense y aquesta sola guisa me plugo seguir por inefable muerte y quita de todo disfamo, diziendo: “Yo de altas partes de la mi casa echábame al cuerpo despedaçado en cien partes y por todas ciento dará la desventurada ánima”

Aquest *modus* de suïcidi té un aspecte que definim entre macabre i tragicòmic, ja que, inserit dins del procés dolorós del preludi i mort dels amants, trobem escenes que trenquen bé cap a l'aspecte més macabre i morbós, o bé cap a la comicitat. Les mostres a les quals fem referència, que es donen en dos de les obres ací tractades, són aquelles que fan referència a l'eixida intempestiva del cervell humà. Vegem com l'aspecte més macabre el trobem quan Càmar:

lleixant-se caure de l'alta finestra en la baixa terra, donà el cap en la vora de les andanes, e trencats los ossos del cap en diverses peces, eixint lo cervell per molts llocs, dins aquelles andes morí (*Curial*, III, 70)

En el cas de l'obra de Rojas, diferenciem un aspecte més característic en la línia de la tragicomèdia, quan Tristán descobreix el cos de Calisto:

¡O mi señor y mi bien muerto! O mi señor despeñado! O triste muerte sin confesión! Coge Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro (*Celestina*, XIX, 10)

Aquestes mostres tan diverses no tenen una altra missió que donar una major càrrega informativa i escènica de com succeeixen els esdeveniments, però, al nostre parer, com també al de García Sempere (1999) i Martos (2001a:255) la representació amb major càrrega dramàtica i èmfasi és la del *planctus Mariae*. García Sempere 1999:181) destaca com “en l'actitud de les dones trobem l'actitud de Maria davant el seu fill mort. El desig de ser soterrades amb ell, les llàgrimes amb què llaven el cos estès a la seua falda, la sang, l'espasa que travessa el cor”, etc., són factors evidents en els diferents casos que tractem, com el d'Hero, on trobem una clara exemplificació d'aquesta teoria:

Rompé los seus cabells, les vestidures ensemps ab lo cuyro dels pits e de la cara^[17], la trista sobre totes les altres adolorada [...] Hi estesa sobre lo cos, besant la boca freda, mesclava les sues làgremes calentes ab l'aygua de la mar amarga [...] Hi, ab les mans, tremolant, los ulls de Leànder obria, los quals, primer ab la boca hi après ab los ulls besant, deplorava; així de abundants làgremes omplida, que semblava Leànder encara mort, plorant la dolor de la sua Hero viva, planyent deplorava (*Leànder y Hero*, 476-487)

L'originalitat d'Hero en el desenllaç tràgic respecte a la seua homònima ovidiana recau en l'ús d'una capagorja per a posar fi a la seua vida. Aquesta imatge s'associa a la que reflecteix l'evangeli de Lluç (2, 35) quan una espasa travessa el cor de Maria com a presagi del patiment i dolor que l'aguarda. La imatge d'una espasa en mans femenines és ben bé excepcional i només es registra en escassos episodis, tal i com indiquen Biedermann (1993) i Chevalier (1997). Tant sols en el cas de la mort és quan el seu valor simbòlic pren el valor lúcid de la ment que talla el problema al qual s'enfronta. Aquests valors són els prototípics en el suïcidi de Dido, una mort plena de simbolisme, ja que la combinació de foc i metall és la manera més ràpida d'acabar amb els records que jauen a la ment de Dido, i només desapareixeran amb la destrucció del seu propi cos. L'acció de clavar-se l'espasa per tres cops consecutius, en el final més agònic dels quatre ací estudiats, deixa oberta la ferida amorosa que li durarà per tota la vida, més si cal, quan l'acció del foc purificador és menys efectiva que si haguera optat per llançar-se daltabaix la torre. Però amb

l'acció crematòria, Dido té la intenció de fer-li constar a Eneas el seu esdevenir fatídic del qual ell és el culpable:

El cruel dárdano vea con sus propios ojos este fuego desde alta mar y lleve consigo el maldito presagio de mi muerte (Virgilio, 1970: 109).

Així doncs, concloent el present estudi, comprovem com les morts de les heroïnes són un fet que no ha passat desapercebut per a la crítica, amb noms com Andrés Ferrer, Lida de Malkiel, Badia, Bastardas i Castro Guisasola, entre altres.

El procés que hem analitzat ens mostra una correlació causa-efecte en tots els casos, ja siga per un desengany de tipus amorós —bé originat pel propi amat, com hem vist en el cas de Dido, o bé pel propi de l'heroïna, en el cas de Càmar—, com també per l'aparició de la Fortuna que acaba amb la vida dels amants masculins en un primer estadi, com ho hem comprovat als casos d'Hero i Melibea.

El fet que les nostres heroïnes ací estudiades siguen les primeres mostres de suïcidis de base amorosa de les quals es tenen referència i constància literària no s'ha de deixar passar de llarg. El de l'originalitat o plagi —entenent el plagi d'idees que no el literari que estableixen Badia i Riquer per a les heroïnes catalanes— al qual poden ser condemnades les nostres dames és un debat de lliure interpretació al qual hem afegit la nostra investigació i el nostre punt de vista, tot establint una clara correlació d'intencions que parteix del suïcidi de Dido i arriba fins a la mort de Melibea. En aquest sentit, el debat de l'originalitat del suïcidi com a font literària en la literatura i dins l'àmbit peninsular, ha ofert un ventall d'interpretacions i estudis, que Rodríguez Puértolas ha redreçat de forma exemplar prenent els diferents estudis de referència hispànica.

Sobre aquesta teoria referent a l'originalitat del suïcidi per amor en personatges femenins en l'àmbit hispànic, Rodríguez Puértolas assenyala una doble originalitat: bé prenent l'arrel hebreu, bé prenent l'arrel cristià —al qual considerem el nostre criteri més apropiat—, ja que els estudis de Lida de Malkiel (1962: 447-448), Badia (1987: 17-18) i Andrés Ferrer han mostrar una correlació de fets d'importància cristiana en les decisions del suïcidi de les heroïnes.

Considerem que l'estructura que presenta el nostre estudi —les suïcides tractades tenen un esquema concret en el qual han patit el desengany, la mort de l'amat, la premeditació, el plany davant del cos de l'amat i posterior pròpia mort—és la que les futures suïcides amoroses, víctimes de l'*amor hereos*, prendran com a base i mecanisme en les seues defuncions. De la mateixa manera, la càrrega simbòlica que ací hem interpretat —referint-nos tant als mitjans

suïcides, com a la interpretació metafòrica i simbòlica de la mort d'una dama per l'amor del seu amat, i interpretant aquesta com una lluita de superació de la pròpia dona i de la pròpia amant davant les adversitats—, serà també un punt referencial en el qual les futures suïcides es fixaran per a complementar un quadre de gran valor simbòlic i interpretatiu com el que ací hem intentat mostrar.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉS FERRER, Paloma (2001), «El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza de amor», dins PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B, «*La Celestina* V Centenario (1499-1999): actas del Congreso Internacional Salamanca-Talavera de la Reina-Toledo-La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999», Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha.
- BADIA, Lola (1987), «De la “reverenda letradura” en *Curial e Güelfa*», *Caplletra*, 2, pp. 5-18.
- , (1993) «*Aucis Amors*. Teoria i pràctica del desengany d'amor segons Joan Roís de Corella», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1991)*, ed. Aires A. Nascimento i Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. III, pp. 275-282.
- BASTARDAS, Joan (1987), «El suïcidi literari de Camar, una nota sobre el primer humanisme català en la novel·la *Curial e Güelfa*», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XIV (= *Miscel·lània Badia i Margarit*, 6), Barcelona, PAM, pp. 255-263.
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós.
- CASTRO GUIASOLA, F. (1973), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)-Patronato «Menéndez y Pelayo », Madrid, «Instituto Miguel de Cervantes»-Revista de Filología Española-Anejo V.
- CRIADO DE VAL, M. i altres (eds) (1964), *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Curial e Güelfa* (1987), a cura de Marina Gustà, Barcelona, Edicions 62-La Caixa, MOLC.
- CHEVALIER, Jean i Alain GHEERBRANT (colaborador) (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- DE ALCINA, JUAN (ed) (1980), *Fernando de Rojas: La Celestina*, Barcelona, Planeta.

- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (1966), «*La Celestina*» de Rojas, 'Biblioteca Románica Hispánica', Madrid, Gredos.
- FUSTER, Joan (1968), «Lectura de Roís de Corella», dins les seues *Obres Completes*, Barcelona, Edicions 62, vol. I, pp. 285-213
- GARCIA SEMPERE, Marinela (1999), «Algunes connexions entre l'obra religiosa i l'obra profana de Joan Roís de Corella: l'*Oració* i la prosa mitològica *La història de Leànder i Hero*», dins *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, ed. Vicent Martines, Alcoi, Marfil, pp. 169-181.
- GRANT, Michael i John Hazel (1997), *Diccionari de mitologia clàssica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- (1974), *Dido en la literatura española, su retrato y defensa*, Londres, Tamesis.
- MARTORELL, Joanot (1990), *Tirant lo Blanc i altres escrits*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel.
- MARTOS, Josep Lluís (2001a), «L'amor impetuós dels jóvens i la mar espantable: de Príam i Tisbe a *Leandre i Hero*», dins el seu *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, pp. 227-263.
- (2001b), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella, edició crítica*, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- NOËL, J. F. M. (1991), *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicación S.A., 2 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa [21ª ed.].
- RICO, Francisco (1982), *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed) (1996), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Akal.
- RUBIO García, Luís (1985), «La muerte en la *Celestina*», dins el seus *Estudios sobre la Celestina*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 91-94.
- TURRÓ, Jaime (ed) (1996), *Curial e Güelfa*, Barcelona, Teide.

VIRGILIO MARÓN, Publio (1970), *La Eneida*, traducció directa y literal del latín, prólogo y notas de Vicente López Soto, Barcelona, Juventud.

— (1982), *La Eneida*, edició, introducció y notas de Virgilio Bejarano, Barcelona, Planeta.

[1] La referència a Hero es refereix a la protagonista del relat de Roís de Corella, citant per l'edició de Martos (2001b). Sempre que cite *La Celestina* ho faig a partir de l'edició de Julio Rodríguez Puértolas (1996). Done la referència a partir del títol abreujat *Celestina*, de l'acte amb numeració romànica i de la pàgina amb numeració aràbiga.

[2] Atenent per la diferenciació definitòria que estableix el DRAE, entenem per suïcidi l'acció i efecte de llevar-se la vida un mateix, diferenciant-se de la mort violenta, que és aquella que s'executa privant de la vida a algú de forma intencional.

[3] No així Càmar, qui se suïcidarà no per luxúria com Dido, sinó per salvar la seua virginitat — respecte al rei de Tunísia—, estalviant a Curial l'antagonisme tràgic d'Eneas en el desenllaç de Dido després d'abandonar-la tal i com així assenyala Turró (1996:12). El tema de la pèrdua de la virginitat també esdevé factor clau en Melibea quan, moments previs al suïcidi, ella afirma que «vencida de su amor, dile entrada en tu casa [referint-se a son pare]. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito: perdí mi virginidad» (*Celestina*, XX,4)

[4] Com així constatem als versos 449 a 477 del llibre VI (Virgilio 1982:216-218)

[5] La cursiva és meua per a contextualitzar el destinatari de la invocació de Càmar.

[6] Ens referim a la sentència de Fuster (1968: 296) quan assenyala que «la galeria de crims que Corella col·lecciona és pintorescament terrible: suïcidis, assassinats, incestos, violacions, infàmies de la més diversa indole...», afirmació que concordaria amb la que prèviament tipologitza el propi crític quan qualifica de desgraciats els amors que es representen a les obres corellanes, perquè els amors feliços no tenen història com a tal des del punt de vista d'atenció del lector.

[7] Caldria esmentar ací una relació dels accidents dels amants masculins en visites a les seues amades, encara que aquest exemple, el de *Tirant*, no és de tall tràgic com els que ací hem vist: «[...] deixa's anar per la corda avall e fallia-se'n més de dotze alnes que no plegava en terra; fon-li forçat a lleixar-se caure, perquè los braços no li podien sostenir lo cos, e donà tan gran colp en terra que se rompé la cama» (*Tirant*, 233).

[8] La referència a la qual ens remet Lida de Malkiel és el llibre VII de dita obra.

[9] Sempre que cite *La istòria de Leànder y Hero*, ho faig a partir de l'edició de Josep Lluís Martos (2001b). Done la referència a partir del títol abreujat *Leànder y Hero*, de les línies amb numeració aràbiga que hi consten a la mateixa edició de l'obra.

[10] Visió que associem a una línia del *Parlament o col·lació que après de sopar sdevench en casa de Berenguer Mercader entre alguns hòmens de stat*: «prenent força d'aquella verdadera amor que per mort no passa» (431-432) i que ens remet de forma inevitable al vers 12 del poema XCII d'Ausiàs March «amor per mort no passa», que conjuga amor, mort i elements marítims dins la metafòrica del sentiment amorós.

[11] Sempre que cite *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ho faig a partir de l'edició de Martí de Riquer (1990). Done la referència a partir del títol abreujat *Tirant*, i del capítol amb numeració aràbiga.

[12] Incidim ací en el factor del *com* s'havia de casar perquè és un tret crucial en el desenvolupament del *Curial e Güelfa*, ja que tot i ser el matrimoni una de les vies per a evitar el desengany, al qual hem fet referència amb anterioritat, el mode en el que ella vol un possible matrimoni —entés únicament amb Joan— provocaria una controvèrsia social, ja que la seua conversió al cristianisme es queda més que clara amb aquestes paraules: «Rep-me senyor, que a tu vaig; cristiana són e he nom Joana. Recomana al Déu teu la mia ànima e lo cors en la tua terra hage sepultura» (*Curial*, II, 70).

[13] Remetem a Dido a l'estadi d'enamorament previ a la fugida d'Eneas, ja que registra un perfil sentimental equiparable a les altres tres heroïnes per la quantitat i *qualitat* d'amor mostrat.

[14] Virgilio (1982:123), més concretament als versos 170 a 175.

[15] A l'extrem oposat, trobem com Dido culpa Eneas del seu fracàs amorós i social als versos: «Por ti me ha el pueblo libio aborrecido / y a los nùmidos reyes soy odiosa; / por ti a mis caros tirios he ofendido, / por ti perdi mi castidad preciosa, / mi honor y mi fama, que me habían / subido con honor a la región lumbosa.» (Virgilio, 1982: llibre IV, vv 319-324).

[16] Pròpiament és el plany de la Mare de Déu davant la mort de Jesucrist.

[17] Observem com, responent a aquest patró, la mare de Càmar «començà sobre lo cors de sa filla a fer molt gran plant, e, rompent los vels, los cabells e les robes, volia morir» (*Curial*, 1987: 295), i com també en menor mesura Melibea és aconsellada per Lucrecia quan l'heroïna realitza una acció similar a la citada anteriorment: «Señora, no rasques más tu cara ni meses tus cabellos» (*Celestina*, XIX, 12).