

---

---

La concepción del amor en dos tradiciones literarias:  
*La Celestina*, de Fernando de Rojas (1470-1514), e  
*Historia del ala oeste*, de Wang Shifu (1260-1336)

---

---

Xiao Yang

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Omar Sanz Burgos

Firma del doctorando

Firma del director

Departamento de Filología Española (opción Literatura)  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat Autònoma de Barcelona



BELLATERRA, SEPTIEMBRE DEL 2015

El desarrollo de la presente tesis ha sido posible gracias a una beca predoctoral de CSC concedida por la Consejería de Educación de la Embajada China acreditada en España (2013-2015).

献给我的父母

*A mi padre y a mi madre, con amor y respeto*

# Agradecimientos

En primer lugar, quisiera dar mis más sinceras gracias al Dr. Omar Sanz Burgos, director de la presente tesis. De él, he aprendido y completado mis estudios de literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona, siendo doctorando durante los tres últimos años. Gracias por sus excelentes lecciones, su frecuente dirección y sus minuciosas correcciones de la tesis, siempre de modo satisfactorio y ameno.

En segundo lugar, muchas gracias al catedrático Guillermo Serés Guillén y al profesor Bienvenido Morros Mestres, por haberme ofrecido magistrales indicaciones y consejos durante mi investigación de la obra *La Celestina*; al catedrático Enric Sullá, por sus magníficas recomendaciones en la parte metodológica de la presente tesis.

En tercer lugar, quisiera agradecer al catedrático Chang Shiru y a la catedrática Wang Jun. Con ellos he conversado satisfactoriamente sobre la parte china de esta tesis, siempre de modo fecundo.

Gracias a todos mis colegas, especialmente, gracias al profesor Eliecer Navarro, mi gran amigo que ha leído este estudio, y ofrecido sus opiniones y ayudas sobre mi español escrito. Gracias por los valiosos momentos que hemos compartido, y por lo cual, sin duda, me resulta difícil pronunciar un “adiós”.

Pero sobre todo, gracias a mis padres, quienes han financiado incondicionalmente el primer año del estudio de mi doctorado. Gracias por su cariño, su sustento en mis momentos bajos durante estos tres años en el extranjero; además, por haberme acompañado en este maravilloso viaje. Esté yo donde esté, siempre los tengo a mi lado.

Bellaterra, 1 de septiembre de 2015.

Yang Xiao

## ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS .....	III
INTRODUCCIÓN .....	1
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE <i>LA CELESTINA</i> E <i>HISTORIA DEL ALA OESTE</i> .....	7
1.1. LIU QIFEN: «On love and Tragedy of the Heros: <i>Hsi Hsiang Chi</i> and <i>La Celestina</i> » .....	9
1.2. LIU QIFEN: «La crítica sobre Hong Niang y Celestina: <i>Historia del ala oeste</i> y <i>La Celestina</i> » .....	17
1.3. YUAN HAOYI: «El amor y la familia en <i>La Celestina</i> e <i>Historia del ala oeste</i> » .....	19
1.4. YUAN HAOYI: «Las imágenes literarias de los personajes femeninos en <i>Historia del ala oeste</i> y <i>La Celestina</i> » .....	25
1.5. ZHANG QINGBO: «Estudio paralelo del tema del amor en <i>La Celestina</i> e <i>Historia del ala oeste</i> » .....	28
1.6. CONCLUSIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	32
2. INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA: LA TEMATOLOGÍA .....	35
2.1. TIPOS Y MANERAS BÁSICOS DE LA LITERATURA COMPARADA .....	36
2.2. LA INVESTIGACIÓN PARALELA DE LA LITERATURA COMPARADA .....	37
2.3. LA TEMATOLOGÍA: CONTENIDO Y CLASIFICACIÓN .....	43
3. INTRODUCCIÓN A LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA Y LA CHINA .....	57
3.1. LA CONCEPCIÓN DE AMOR DE LOS ANTEPASADOS CLÁSICOS OCCIDENTALES .....	58
3.1.1. La concepción del amor en Platón .....	58
3.1.2. La concepción del amor en Ovidio .....	59
3.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO .....	60
3.2.1. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA EDAD MEDIA .....	61
3.2.1.1. El amor cortés .....	63
3.2.1.2. El código de la religión del amor: <i>De amore</i> .....	68
3.2.1.3. <i>El Libro de buen amor</i> .....	69
3.2.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN EL RENACIMIENTO .....	71
3.2.2.1. La novela sentimental .....	71
3.2.2.2. El amor en <i>La Celestina</i> .....	73

3.3. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LAS DINASTÍAS TANG Y YUAN .....	75
3.3.1. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DE LOS ANTEPASADOS CLÁSICOS CHINOS .....	75
3.3.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DE LAS DINASTÍAS SUI Y TANG .....	78
3.3.2.1. Un amor franco y generoso.....	78
3.3.2.2. Chico talentoso y chica guapa .....	79
3.3.2.3. Reconocimiento del divorcio y el derecho al matrimonio en segundas nupcias .....	80
3.3.2.4. El amor extramarital bajo el sistema del examen imperial .....	82
3.3.3. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DURANTE LA DINASTÍA SONG .....	83
3.3.3.1. La extinción del deseo.....	83
3.3.3.2. Los hombres que faltan a la fidelidad.....	85
3.3.3.3. Dependencia de la mujer.....	85
3.3.3.4. La tragedia matrimonial.....	86
3.3.4. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DURANTE LAS DINASTÍAS JIN Y YUAN .....	88
3.3.4.1. El libre matrimonio .....	88
3.3.4.2. El amor secular universal .....	89
3.3.4.3. El amor libre y feliz .....	90
3.3.4.4. La concepción del amor en <i>Historia del ala oeste</i> .....	91
3.3.5. CONCLUSIONES DE LA COMPARACIÓN PARALELA DE LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LAS LITERATURAS ESPAÑOLA Y CHINA.....	95
4. COMPARACIÓN PARALELA ENTRE <i>LA CELESTINA</i> E <i>HISTORIA DEL ALA OESTE</i> .....	98
4.1. EL AMOR Y LA PASIÓN DE LOS HÉROES .....	99
4.1.1. ASPECTO FÍSICO Y EL FONDO FAMILIAR Y CULTURAL DE CALISTO Y ZHANG JUNRUI .....	100
4.1.1.1. Aspecto físico y el fondo familiar y cultural de Calisto .....	100
4.1.1.2. El egoísmo de Calisto .....	103
4.1.1.3. Aspecto físico y el fondo familiar y cultural de Zhang Junrui .....	105
4.1.1.4. La ambición en el examen imperial de Zhang Junrui .....	108
4.1.1.5. Conclusiones .....	110
4.1.2. EL AMOR-PASIÓN DE CALISTO Y DE ZHANG JUNRUI .....	110
4.1.2.1. La divinización de la amada de Calisto .....	111
4.1.2.2. El amor cortés de Calisto .....	117
4.1.2.3. El deseo sexual de Calisto .....	119
4.1.2.4. La enfermedad de amor de Calisto .....	124

4.1.2.4.1. Abatimiento .....	124
4.1.2.4.2. Enajenación .....	127
4.1.2.4.3. Imaginación .....	130
4.1.2.4.4. El remedio para la enfermedad de amor .....	132
4.1.2.5. La caída de Calisto .....	134
4.1.2.6. El encuentro accidental entre Zhang Junrui y Cui Yingying ...	136
4.1.2.7. El amor irracional de Zhang Junrui .....	141
4.1.2.8. El deseo sexual de Zhang Junrui .....	146
4.1.2.9. El firme amor de Zhang Junrui .....	153
4.1.2.10. La enfermedad de amor de Zhang Junrui .....	154
4.1.2.10.1. Abatimiento .....	160
4.1.2.10.2. Macilento .....	161
4.1.2.10.3. El sueño y la imaginación .....	162
4.1.2.10.4. El remedio para la enfermedad de amor .....	165
4.1.2.11. Feliz casamiento de Zhang Junrui y Cui Yingying .....	167
4.1.2.12. Conclusiones .....	169
4.1.3. ASPECTO FÍSICO Y FONDO FAMILIAR Y CULTURAL DE MELIBEA Y CUI YINGYING .....	170
4.1.3.1. Aspecto físico y fondo familiar y cultural de Melibea .....	170
4.1.3.1.1. La <i>descriptio puellae</i> .....	170
4.1.3.1.2. El estamento social .....	173
4.1.3.1.3. La rebeldía .....	175
4.1.3.2. Aspecto físico y legado familiar de Cui Yingying .....	180
4.1.3.2.1. «Chica hermosa» .....	180
4.1.3.2.2. El estamento social .....	185
4.1.3.2.3. La rebeldía .....	189
4.1.3.3. Conclusiones .....	191
4.1.4. EL AMOR Y LA PASIÓN DE MELIBEA .....	192
4.1.4.1. Curiosidad y disimulo .....	192
4.1.4.2. La enfermedad de amor .....	197
4.1.4.2.1. Embelesamiento .....	197
4.1.4.2.2. Convulsiones .....	198
4.1.4.2.3. Desmayo .....	198
4.1.4.3. La lujuria .....	199

4.1.4.4. El libre albedrío.....	203
4.1.5. EL AMOR Y LA PASIÓN DE CUI YINGYING .....	207
4.1.5.1. Curiosidad .....	208
4.1.5.2. El libre albedrío .....	211
4.1.5.3. Disimulo .....	213
4.1.5.4. La enfermedad de amor .....	217
4.1.5.5. El amor sensual .....	221
4.1.5.6. El amor firme y fiel .....	224
4.1.6. CONCLUSIONES .....	227
4.2. LA CASAMENTERA O INTERMEDIARIA DEL AMOR ENTRE LOS HÉROES .....	229
4.2.1. ASPECTO FÍSICO Y TRASFONDO CULTURAL DE CELESTINA .....	230
4.2.1.1. El rostro de Celestina .....	230
4.2.1.2. La alcahueta .....	230
4.2.1.3. Orgullo profesional.....	234
4.2.1.4. <i>Carpe Diem</i> .....	237
4.2.2. ASPECTO FÍSICO Y CULTURAL DE HONG NIANG .....	240
4.2.2.1. La chica joven y digna.....	240
4.2.2.2. La casamentera.....	240
4.2.2.3. Servicio y desinterés .....	243
4.2.2.4. «Que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial».....	249
4.2.3. CONCLUSIONES.....	251
4.3. LOS PADRES DE LOS AMANTES.....	253
4.3.1. ALISA: NEGLIGENCIA E IGNORANCIA .....	254
4.3.2. PLEBERIO: IGNORANCIA Y EGOCENTRISMO.....	255
4.3.3. AMOR Y MATRIMONIO.....	258
4.3.4. ZHENG SHI: PRUDENCIA Y CUIDADO.....	260
4.3.5. LA CONCEPCIÓN DE LA FAMILIA DE ZHENG SHI.....	261
4.3.6. CONCLUSIONES .....	264
4.4. EL ESPACIO LITERARIO CARACTERÍSTICO DEL AMOR.....	266
4.4.1. EL HUERTO DE MELIBEA.....	267
4.4.1.1. ¿Huerta o huerto?.....	267
4.4.1.2. El <i>locus amoenus</i> .....	267
4.4.1.3. La tapias del huerto.....	272



4.4.2. EL JARDÍN DE CUI YINGYING.....	275
4.4.2.1. El muro del jardín.....	278
4.4.3. CONCLUSIONES.....	284
4.5. LAS PRENDAS DE AMOR.....	285
4.5.1. EL CORDÓN DE MELIBEA.....	286
4.5.2. EL CINTURÓN DE CUI YINGYING.....	289
4.5.3. EL LAÚD O VIHUELA DE CALISTO.....	291
4.5.4. LA CÍTARA DE ZHANG JURNUI.....	294
4.5.5. CONCLUSIONES.....	298
CONCLUSIÓN GENERAL.....	300
BIBLIOGRAFÍA.....	315

# INTRODUCCIÓN

El amor es un conjunto de sentimientos, emociones, actitudes y modelos de conducta particulares -una práctica social, en definitiva-, que ha recibido el nombre genérico de amor apasionado o amor romántico. Este amor encuentra la mejor manera de manifestarse y expresarse en la literatura. Muchas historias de amor han alcanzado la eternidad por medio de la literatura, y el amor llega a ser el tema literario más frecuentado y más popular. Hace tres años, cuando leímos por casualidad un artículo publicado en *Celestinesca*, nos sorprendió mucho la singularidad del punto de partida que toma su autor comparando dos obras de dos países cuyas culturas no tienen nada que ver. Pasuree Luesakul hizo un estudio comparativo de la literatura amorosa entre Tailandia y España eligiendo *La Celestina* y *Lilit Pralor*, una obra tailandesa, como su objeto de estudio, y al final concluyó que existen varias e interesantes coincidencias entre las dos obras, como la pasión, la presencia del amor *loco-ilícito*, la práctica de la magia, la venganza, el final «trágico», el caso del huerto –espacio de encuentro para los amantes– y las ayudas de los criados de Calisto y de las mozas de compañía de Prapuan y Prapaeng, etc.

El artículo de Pasurre Luesakul nos permitió preguntarnos cómo dos obras literarias de culturas tan diferentes pueden tener tantas coincidencias, ¿es solamente por casualidad? ¿Existe una obra china que pueda compararse con una obra española de la misma manera, bajo el similar tema amoroso? Atendiendo a esta última pregunta, hallamos un artículo titulado *Historia del ala oeste y El perro del hortelano*, que fue publicado por Wu Ge en 1991 en la *Revista Académica de la Universidad Normal de Dali*. El autor descubrió que desde las relaciones de los personajes hasta las situaciones literarias y los sentidos y objetivos implícitos de cada obra, ambas presentan coincidencias. A primera vista, dichas coincidencias literarias aparecen casualmente, pero el autor comparó las dos obras partiendo del punto de vista de los trasfondos de la historia y la sociedad de aquella época, con el fin de descubrir los elementos naturales de tal consecuencia: cualquier obra literaria excelente es una magnífica combinación del genio artístico que posee el escritor y una específica circunstancia de la cultura y la historial social.

Cabría mencionar aquí otro artículo chino que nos llamó mucho la atención, titulado «La comparación del tópico de la cultura del muro en *Historia del ala oeste y Romeo y Julieta*», que fue publicado por Dong Bin en 2000 en *Lo Vertical y horizontal de las*

*Ciencias Sociales*<sup>1</sup>. En este artículo, el autor comparó las metáforas y los símbolos de los muros en cada obra, partiendo del punto de vista de la cultura, y concluyó que aunque aparece el mismo tópico del muro en las dos obras amorosas, sus comprensiones son diametralmente opuestas. Cada cultura conceptualiza el significado del amor utilizando esa metáfora del muro, en algunos aspectos este discurso coincide, y en otros diverge con respecto a la otra cultura.

Poco a poco, estos tres artículos citados nos inspiraron la idea de concebir la presente tesis: teniendo en cuenta el tema de la concepción del amor, hemos desgranado a lo largo de una comparación los motivos, materiales, personajes arquetípicos, situaciones e imágenes literarias de *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Creemos que no sólo el ámbito literario puede enriquecerse de un análisis de estas características, sino que también otros campos, como la medicina, la antropología, y sobre todo la historia de la cultura podrán encontrar interés en este trabajo de investigación.

Después de investigar *La Celestina* y *Historia del ala oeste*, podemos afirmar que improbable que estas dos obras se hayan influido mutuamente, ya que las primeras traducciones se han realizado bastantes siglos más tarde de su creación. Sin embargo, tras su lectura y estudio, nos damos cuenta de que entre ellas existen muchas similitudes. En primer lugar, ambas son dramas y se han desarrollado a partir de una o varias obras que ya estaban escritas. Además, ha habido una polémica constante sobre la autoría de ambas obras. Si nos referimos al tema amoroso, encontramos varias coincidencias interesantes. Por ejemplo, la pasión entre los protagonistas y los comportamientos amorosos desde el primer encuentro hasta el acto sexual, representan lazos universales junto con otros elementos comunes utilizados por algunos autores: la casamentera o intermediaria del amor entre los protagonistas; los padres proponen un marido para casar a su hija; los huertos y el jardín como espacios literarios característicos para el amor; tanto el cordón y el cinturón como la vihuela, el laúd y la cítara, como las prendas de amor.

## **Objetivo de la tesis**

---

<sup>1</sup> El título original en chino es 社科纵横 [*She Ke Zong Heng*, Lo Vertical y horizontal de las Ciencias Sociales]. Las traducciones de esta lengua al español son mías.

La presente tesis consta de cuatro capítulos. En el primero de ellos, se lleva a cabo un estado de la cuestión de los estudios existentes que han comparado las dos obras: *La Celestina*, de Fernando de Rojas, e *Historia del ala oeste*, de Wang Shifu. Además de describir el contenido de cada trabajo, valoraré de manera crítica, a modo de conclusión de dicho capítulo, cada uno de ellos.

El segundo capítulo comprende el marco teórico de la presente tesis. Toma la base de las corrientes teóricas de la Literatura Comparada y, sobre todo, de la Tematología, lo que nos ha aportado un valioso punto de partida, así como herramientas teóricas para formar los objetivos clave en nuestra investigación y durante el proceso de su análisis. Cabe destacar el tercer subcapítulo del primer apartado, donde profundizamos en nuestra visión de la Tematología desde un enfoque mundial: oriental y occidental.

Comparando *La Celestina* e *Historia del ala oeste* de manera paralela es necesario que situemos el contexto en el que se desarrolla el concepto del amor en las dos obras: la concepción del amor en España desde La Edad Media hasta el Renacimiento y la concepción del amor en China desde la dinastía Tang<sup>2</sup> hasta la dinastía Yuan<sup>3</sup>. Después de presentarlo panorámicamente concluiremos con las observaciones de las características que posee el concepto del amor en las dos culturas, así como con las similitudes y las diferencias entre éstas.

El tercer capítulo comprende una introducción sobre la concepción del amor en la tradición literaria española y china, donde se desarrolla el concepto del amor en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Exponemos las corrientes de la concepción del amor en España, desde la Edad Media hasta el Renacimiento, y las de la concepción del amor en China, desde la dinastía Tang hasta la dinastía Yuan. Tal introducción nos sirve para conocer los contextos en los que se conciben ambas obras y las culturas y tradiciones del amor que tienen España y China, respectivamente. Así se obtendrá una comprensión más amplia sobre las características históricas y temáticas de las dos obras antes

---

<sup>2</sup> La dinastía Tang (618-907) fue la sucesora de la dinastía Sui y predecesora del período de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos en China.

<sup>3</sup> La dinastía Yuan (1279-1368) fue una dinastía china fundada por los invasores mongoles.

mencionadas, reflejadas por las corrientes de las dos concepciones del amor que aparecen en diversas obras literarias.

El cuarto capítulo aborda la comparación paralela entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Los subcapítulos y los temas que tratamos son: el amor y la pasión de los héroes, la casamentera o intermediaria de amor de los héroes, los padres proponen un marido para casar a su hija, el espacio literario característico donde se desarrolla el amor o las prendas del amor.

Nuestra tesis realiza un estudio comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste* bajo el tema de la concepción del amor entre sus protagonistas. Nos proponemos examinar los contextos de las dos obras, desde el punto de vista de la tradición literaria y la cultura en España y China respectivamente, en combinación con la explicación de las disciplinas antropológicas y médicas, y a la vez analizar tanto los elementos universales como los singulares de la tradición literaria y la cultura social de ambos países -temas típicos, motivos, personajes arquetípicos, situaciones, o imágenes literarias en la literatura amorosa tanto en España como en China-, con el fin de sacar a la luz algunas similitudes significativas y diferencias importantes entre las dos obras, y las posibles intenciones de Fernando de Rojas y Wang Shifu al escribir sus obras, respectivamente.

Con el análisis de la concepción del amor en *La Celestina* de Fernando de Rojas e *Historia del ala oeste* de Wang Shifu, la presente tesis pretende estudiar de manera amplia los materiales en dos niveles: el primero consiste en la concepción del amor en la cultura y la tradición occidentales -especialmente la española- y en la tradición china, lo que nos sirve como material fundamental al analizar el contexto de las dos obras mencionadas; el segundo consiste en los libros y artículos que tratan del estudio sobre el amor en *La Celestina* y en *Historia del ala oeste*, respectivamente, lo que nos sirve como material de partida para realizar nuestra comparación.

Debemos significar que en las ocasiones en las que, a lo largo de esta tesis, citamos títulos de obras chinas que no están traducidas al español, hemos traducido nosotros el título.

Con la realización de la presente tesis pretendemos contribuir de manera satisfactoria al desarrollo de la Literatura Comparada, y en particular, a la Tematología; Dos obras de diferentes nacionalidades que, aunque no tienen influencia directa, pueden compararse sus temas, motivos, personajes arquetípicos, situaciones, imágenes literarias... con el fin de buscar las similitudes y diferencias entre ambas. Además, completaremos los estudios sobre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, respectivamente, y ofreceremos una nueva visión para la comparación de ambas obras, llenando este campo de estudio que carecía hasta la fecha de un análisis sistemático.

1. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ESTUDIO  
COMPARATIVO ENTRE *LA CELESTINA* E *HISTORIA DEL  
ALA OESTE*



Ha habido numerosos críticos, tanto chinos como españoles, que han publicado libros o artículos sobre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, respectivamente. Los temas generales son muy parecidos. Sin embargo, por alguna razón, faltan investigadores que hagan un estudio comparativo de las dos obras mencionadas. Así pues, merece la pena enumerar aquellos que han ido llenando este campo temático.

A principios de los siglos XIV y XVI, aparecieron dos obras maestras de la literatura amorosa de España y China: *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. *La Celestina* surgió en la época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Es una de las obras cumbre de la literatura española y universal. Wang Yangle la tradujo al chino por primera vez en el año 1989 y fue publicada un año después. Aunque hasta la fecha se han realizado cuatro traducciones al chino de la tragicomedia de Fernando de Rojas, ésta no ha llegado a llamar mucho la atención del público de aquel país. Por otro lado, *Historia del ala oeste* es una de las obras más representativas del drama poético y musical de la Dinastía Yuan junto con *Sueños de las mansiones rojas*. Estas obras, muy populares en China, son conocidas como los “dos tesoros” en la historia literaria de dicho país. En efecto, creemos que esta última ha ganado más fama que *La historia del ala oeste*, ya que ha sido traducida a la lengua española un par de veces, mientras que existe una sola traducción al español de la obra de Wang Shifu, realizada por la sinóloga Alicia Relinque.

Tras repasar la bibliografía existente sobre el estudio comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, cabe destacar que existen cinco trabajos de diferentes categorías. Estos, por orden cronológico, son: «On love and Tragedy of the Heros: *Hsi Hsiang Chi* and *La Celestina*» [1974], «La crítica sobre Hong Niang y Celestina: *Historia del ala oeste* y *La Celestina*»<sup>4</sup> [1977], «El amor y la familia en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*»<sup>5</sup> [1978], «Las imágenes literarias de los personajes femeninos en *Historia del ala oeste* y *La Celestina*»<sup>6</sup> [1982], «Estudio paralelo del tema del amor en

---

<sup>4</sup> El título original en chino es 论红娘与席娘—西厢记与塞莱斯蒂娜 [*Lun Hong Niang Yu Xi Niang – Xi Xiang Ji Yu Sai Lai Si Di Na*, La crítica sobre Hong Niang y Celestina: *Historia del ala oeste* y *La Celestina*]. Las traducciones de esta lengua al español son nuestras.

<sup>5</sup> El título original en chino es 塞莱斯蒂娜和西厢记中的爱情与家庭 [*Sai Lai Si Di Na He Xi Xiang Ji Zhong De Ai Qing Yu Jia Ting*, El amor y la familia en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*].

<sup>6</sup> El título original en chino es 塞莱斯蒂娜和西厢记中的妇女形象比较 [*Sai Lai Si Di Na He Xi Xiang Ji Zhong De Fu Nv Xing Xiang Bi Jiao*, Las imágenes literarias de los personajes femeninos en *Historia del ala oeste* y *La Celestina*].

*La Celestina e Historia del ala oeste*» [1988]. Los dos primeros trabajos son artículos académicos de la autora taiwanesa Liu Qifen, quien los publicó sucesivamente en la misma revista académica: *La Literatura China y Extranjera*<sup>7</sup>, de Taiwan. El tercero es una tesis de máster, y el cuarto es otro artículo académico, ambos escritos por el autor chino Yuan Haoyi. La tesis fue defendida en la Facultad de Lenguas Occidentales en la Universidad de Pekín, y el artículo fue publicado en la revista académica de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai. Por último, el quinto trabajo es una tesis de licenciatura defendida por el autor taiwanés Zhang Qingbo en la Universidad Católica Fu Ren de Taipei.

En resumen, a fecha de hoy sólo existen cinco trabajos dedicados al estudio comparativo entre *La Celestina e Historia del ala oeste* a nivel mundial: tres artículos académicos, una tesis de máster y una tesis de licenciatura, cuyos autores son, como acabamos de decir, Zhang Qingbo, Liu Qifen y Yuan Haoyi. Los dos primeros son de la isla de Taiwan (China) y el último de la China continental. Resulta curioso que no exista ningún estudio de otro país que no sea de China. Además, los cinco trabajos fueron realizados entre los años 1974-1988, por lo que durante los últimos veintisiete años nadie ha elaborado ningún otro estudio comparativo entre *La Celestina e Historia del ala oeste*. Visto esto, cabe preguntarse: ¿la comparación entre las dos obras ha sido suficientemente estudiada por los citados autores?, ¿existen defectos en sus trabajos?, ¿cuáles son los temas estudiados?, ¿hace falta estudiarlos desde una nueva perspectiva? Ante tales dudas, necesitamos repasar estos trabajos para encontrar las respuestas. Reseñaremos los cinco uno por uno, atendiendo primero a su autor y, dentro de cada uno de ellos, sus obras por orden cronológico de aparición.

### 1.1. LIU QIFEN: «On love and Tragedy of the Heros : *Hsi Hsiang Chi* and *La Celestina*»

«On love and Tragedy of the Heros: *Hsi Hsiang Chi* and *La Celestina*», escrito por Liu Qifen, fue publicado en 1974 en la revista *La Literatura China y Extranjera*. Es el primer trabajo de investigación de Qifen dedicado al estudio comparativo entre *La Celestina e Historia del ala oeste*. Este trabajo se inicia con una «General Introduction» del drama y la ficción narrativa, donde se afirma que «drama and fiction are alike in

---

<sup>7</sup> El título original en chino es 中外文学 [*Zhong Wai Wen Xue*, La Literatura China y Extranjera].

several respect». Respecto a esto, Liu Qifen [1974:1] escribió lo siguiente en su Introducción General:

Both present a series of related actions which form a plot (action). Both are deeply concerned with characterization; both places emphasis upon setting, a play often more deliberately and purposefully so than a short story or novel. Both types develop a central theme. The basic distinction between fiction and drama is that the former is written to be read, the later nearly always written to be acted. In short story we ‘read’ what the characters say and do; in an acted play we ‘hear’ what characters say and ‘see’ what they do.

Aunque estamos de acuerdo con lo que afirma la autora, desconocemos la intención que la movió a escribirlo. La autora no explica los géneros literarios de cada obra, ni el de *Historia del ala oeste* ni el de *La Celestina*. Resulta bastante confuso discernir si quiere decir que la obra china pertenece al género del drama y la obra española al género *fiction*. Pensamos que Liu Qifen debería haber abordado esta cuestión en su trabajo.

Liu Qifen [1974:1] opina más adelante que los críticos están familiarizados con la caracterización de los personajes cuando analizan las novelas y los dramas, aun cuando los lectores puedan ver irreal el mundo donde viven los personajes creados por el escritor. Éste crea sus personajes a través de palabras y acciones. Los caracteres de los personajes, ya sean simples o complejos, se desarrollan a través del paralelismo y el contraste:

The “type” figures in Westerns and melodramas demonstrate their “characters” in successive actions which are all basically similar. Furthermore, in these simple forms, the goodness of one set of characters is enhanced by contrast with the badness of the other set and vice versa. And within each groupe, there is usually the same kind of repetition-with-variation.

Aunque Liu Qifen destaca una tipología general entre los personajes desde el punto de vista cinematográfico, esto implica para ella que entre los héroes de la ficción narrativa y del drama también existe «the same kind of repetiton-with-variation». Estamos de acuerdo con esto al comparar *La Celestina* e *Historia del ala oeste*.

A continuación, Liu Qifen [1974:1] declara que en la ficción narrativa y en el drama los héroes experimentan con frecuencia cambios. Por ejemplo, un hombre indeciso se convierte en un ser resuelto, el orgullo y prejuicio de la heroína se intensifican, etc. No nos oponemos a esta idea de la autora puesto que son comprensibles estos cambios de caracteres de los personajes en una ficción narrativa o un drama. Seguidamente, la comparatista china [1974:1-2] pone de manifiesto una relación explícita entre lector-narrador-escritor desde el punto de vista de los personajes en una ficción narrativa o un drama:

Characters may even reverse their roles. There is also often a double view of a single character. The narrator's judgment of a character may be appropriate or ironically inappropriate to what we sense him to be. Or the author's implied estimate may disagree with his narrator's estimate, and so on.

Debe revisarse esta idea de Liu Qifen para aclarar su contenido, puesto que la autora taiwanesa la explica de un modo algo complicado. Dicho brevemente, el escritor envía “un mensaje” al lector a través de las palabras que pronuncian el narrador y sus personajes. Cada persona (escritor-narrador-lector) tiene su propio punto de vista con respecto al mensaje de los personajes, los cuales pueden ser coincidentes o distintos.

Después de la introducción de los géneros, de los personajes y la relación entre escritor-narrador-lector, Liu Qifen [1974:2] pone de manifiesto cuál es la intención de su trabajo, que resume así: «In this study, we will look briefly at some of the more important roles of these two works, and make a comparison with each other». Para empezar, la comparatista taiwanesa expone y enumera los personajes de cada obra; es decir, de *La Celestina* y de *Historia del ala oeste*. Es una coincidencia que cada obra tenga catorce personajes. Las siguientes páginas las dedica a introducir el sistema de roles en el drama clásico chino, ya que presenta una gran diferencia con el del drama occidental. Liu Qifen [1974:3] opina que el drama chino no alcanza su madurez hasta la dinastía Yuan. Después compara la obra dramática china con la obra dramática griega, extrayendo las siguientes conclusiones:

The Yuan drama is more flexible in structure than the Greek, its only unity being that of action [...] there is no rule that calls for the observation of the unities of time and place [...] In place of Greek choral ode, the Chinese introduced a large number of songs or *chu* between parts of the dialogue (we can find it in this play, the West Chamber); [...] Like his Greek counterpart, a Chinese dramatist is perforce a poet.

Aunque estamos de acuerdo con la idea de Liu Qifen de considerar que en Occidente el drama helénico es el más antiguo, no explica elocuentemente la razón que la lleva a comparar estos dos géneros dramáticos (el chino y el griego) y no se adentra tampoco en el drama español, que ocuparía una parte importante de su trabajo.

Liu Qifen [1974:3] pasa después a explicar que *Historia del ala oeste*, como otros dramas chinos de la dinastía Yuan, tiene poca acción y pocas tramas. El diálogo es convencional y, en raras ocasiones, tiende a la caracterización de los personajes. Sin embargo, en la búsqueda de esa caracterización, admite que ésta existe cuando la compara con *La Celestina* para encontrar las semejanzas y diferencias entre los héroes, las heroínas y los personajes secundarios. Para la autora, lo más interesante es comparar a Hong Niang con Celestina, pues ambas son intermediarias en la historia amorosa y juegan un papel muy importante en la trama.

Parece que lo que acaba de decir Liu Qifen es una paradoja. Más adelante, la autora taiwanesa [1974:4] reitera que «the most interesting thing occurred between *La Celestina* and the *Hsi Hsiang Chi* would be their hero [...]». A continuación, analiza el héroe de cada una de las obras: subraya que ambos tienen 23 años, y que los amores secretos de ambos con sus amadas duran alrededor de un mes. No obstante, Zhang Junrui pasa cada noche con su amada, mientras que Calisto lo hace ocho veces durante un mes. Además de estas coincidencias la autora compara brevemente el carácter físico, el legado familiar, los sirvientes y los amigos de cada héroe. Indica que Calisto y Melibea se encuentran cuatro veces, y que en la tercera ocasión consuman el amor; sin embargo, Zhang Junrui y Cui Yingying se ven siete veces y sólo en la última llega la consumación del amor. Además, nos parece algo brusco que Liu Qifen [1974:5] se refiera al desenlace de cada obra sólo con las siguientes palabras:

The fruit of Calisto's result is separated from each other for his departure on his way going to capital. So, Calisto comes to a bitter and disastrous end, Chang looks for a better life for his future family under a traditional Chinese thought. Both of them are in a tragic idea, leaving their grieves for the readers. One is a kind of western tragic tradition, the other, an invent of unusual ending against a traditional catastrophe with happy ending, if we accept that the fifth part was not written by Wang himself.

En relación con esto, no estamos de acuerdo con este último parecer de Liu Qifen sobre la autoría de *Historia del ala oeste*. Desde la dinastía Ming, muchos críticos han expuesto sus opiniones al respecto, que resumimos en cuatro ideas:

- 1) Wang Shifu escribió toda la Historia.
- 2) Guan Hanqing escribió toda la Historia.
- 3) Wang Shifu escribió los cuatro primeros actos de la Historia y Guan Hanqing terminó el último.
- 4) Guan Hanqing escribió los cuatro primeros actos de la Historia y Wang Shifu terminó el último.

La razón por la cual algunos críticos creen que la obra fue escrita por varios autores estriba en que el último acto resulta de inferior calidad literaria con respecto a los cuatro primeros. Pero después de largas discusiones a lo largo de muchas épocas, finalmente ha prevalecido la teoría que atribuye la paternidad de *Historia del ala oeste* a Wang Shifu en su totalidad. Las razones son las siguientes: *Registro de los muertos*<sup>8</sup> y *Todos los sonidos de la armonía universal*<sup>9</sup>, que tienen mucho prestigio, atribuyen la autoría a Wang Shifu. En la elegía de Jia Zhongming a Wang Shifu en *Registro de los muertos*, el primero elogia mucho el éxito de *Historia del ala oeste* de Wang Shifu. Y Zhong Si Cheng en *Registro de los muertos* hace referencia a más de sesenta obras de Guan Hanqing, aunque ninguna tiene que ver con *Historia del ala oeste*.

---

<sup>8</sup> El título original es 录鬼簿 [*Lu Gui Bu*, Registro de los muertos]. Fue escrito por Zhong Sicheng (1279-1360). Anota las biografías y los catálogos de las obras de los dramaturgos de la Dinastía Yuan.

<sup>9</sup> El título original es 太和正音谱 [*Tai He Zhe Yin Pu*, Todos los sonidos de la armonía universal]. Fue escrito por Zhu Quan (1378-1448). Son partituras de la Música del Norte.

Inmediatamente, Liu Qifen compara fragmentos semejantes en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, como aquel en que Calisto pida a Sempronio que le cante la canción más triste que sepa; se compara también la canción “El fénix busca pareja” con la que Zhang Junrui canta a Cui Yingying. De ahí que la comparatista taiwanesa [1974:8] diga lo siguiente: «Hence, the song of student Chang is different from that of Calisto; one with hope, the other, despair. Furthermore, Calisto is more pessimistic than Chang».

A continuación, Liu Qifen confronta el primer encuentro de Calisto y Melibea con el de Zhang Junrui y Cui Yingying. La comparatista taiwanesa [1974:11] considera que la exaltación de la belleza de Melibea, cuando Calisto expresa los sentimientos de su amor, es similar a la exaltación que Zhang Junrui hace de Cui Yingying: «“the fire” burns student Chang and burns Calisto too». Pero Zhang Junrui no es tan loco como Calisto cuando realiza su primera visita a Cui Yingying. Aunque ambos se sienten melancólicos por amor, se diferencian en que Zhang Junrui tiene pensamientos más fantásticos que Calisto, y también más paciencia para esperar el amor. Ambos sufren la nostalgia de la amada, y el deseo sexual es lo que destaca en ellos. La autora [1974:16] explica que:

To fill with longing and, above all, desire is what Chang was longing for, and the same, what Calisto does with all his power and capacity is to have Melibea in his arms and passing together with him in secret. It is the desire that makes Calisto crazy and makes Student Chang nearly lose his mind to commit suicide, when the desire is far from them.

Liu Qifen pasa a continuación a la segunda cuestión comentando que las casamenteras ayudan a los héroes a llevar a cabo las citas con sus amadas. La autora compara los estados de ánimo de Calisto y de Zhang Junrui cuando se preparan para su primera cita con la amada. La estudiosa [1974:24] estima que ambos personajes están nerviosos. Las semejanzas y las diferencias de los estados de ánimo de los héroes de *Historia del ala oeste* y *La Celestina* son descritas de la siguiente forma por Qifen:

The former is an inner action, sensitive, while the latter is an outer, sensible; one is still movement in the depth of the heart, the other is active in outside

motion. Both are good, deep, penetrated and transparent description in the field of psychological analysis, it shows us that they, Calisto and Chang are so vividly, clearly, truly appeared before our eyes [...]

En la primera cita ni Calisto ni Zhang Junrui ven cumplido su deseo sexual, debido a la hipocresía de sus respectivas amadas. Melibea pide a Calisto que vuelva la siguiente noche. El estudiante Zhang no es tan afortunado como Calisto, pues es reprochado por Cui Yingying y sufre el mal del amor. Al enterarse de que Zhang Junrui está muy enfermo de amor, Cui Yingying no puede disimular más y toma la decisión de enviarle un mensaje para encontrarse con él otra vez en la habitación del estudiante Zhang. Liu Qifen [1974:28] analiza la segunda cita de Calisto y de Zhang Junrui y afirma que:

Both matches, of Calisto and Student Chang, are decided, fixed and completed by the feminines from their voluntary actions in the end. Is woman a weaker? Is man a stronger? Certainly, in most part, a love affair is taken by man at the beginning, and always woman makes a decision at the end.

Esta vez, tanto Calisto como Zhang Junrui ven cumplido su deseo sexual con sus amadas. Liu Qifen [1974:28] nota que es una coincidencia que las dos citas transcurran a medianoche («*midnight*») y a una hora concreta («*twelve o'clock*»), aunque la consumación del amor de Calisto y Melibea tiene lugar en el jardín de la doncella, mientras que la consumación del amor de Zhang Junrui y Cui Yingying acontece en la habitación del estudiante. Además, los sirvientes de Calisto acompañan a su amo a la cita, y la sirvienta de Cui Yingying acompaña a la doncella a la habitación del estudiante Zhang. Cuando las dos parejas consuman su amor en secreto, sus sirvientes mantienen la guardia fuera.

A partir de este momento, tanto Calisto y Melibea como Zhang Junrui y Cui Yingying continúan sus citas nocturnas durante un mes, hasta que el estudiante Zhang se ve obligado a partir para la capital a petición de la madre de Cui Yingying, y la venganza de Elicia y Areúsa causa la muerte de Calisto, y Melibea se suicida por él. A continuación, Liu Qifen [1974:33] examina la última reunión de ambas parejas desde el punto de vista de los versos que recitan los héroes y las heroínas:



These verses are beautiful, and are the only long poems in this composition. *La Celestina*, as we said that this is not a poetic drama, is written in prose form. And this work is considered to be a lecherous book in Spanish literature, because more amorous words would be seen *La Celestina*. These may be the reason why the Spanish father and mother prevent their teenagers from reading this work. In China, many people regard the *West Chamber* a lecherous book, but Chin Sheng-tan says: “if any one ventures to call the *Hsi Hsiang Chi* indecent, he will certainly have his tongue torn out in hell”; but *La Celestina* in Spanish literature is treated as a really literary work. The parents of the Spanish family advise their children not to read it before they are matured by age.

Liu Qifen compara los versos de *La Celestina* y los de *Historia del ala oeste*. Pero no realiza un estudio estético. Nos parece correcto su comentario sobre los versos cuando describe la última cita de ambas parejas, ya que hoy en día existen muchos estudios dedicados a la retórica y la simbología de los versos tanto en *La Celestina* como en *Historia del ala oeste*. Finalmente, Liu Qifen [1974:36] concluye su estudio con las siguientes palabras:

Calisto and Melibea have a wonderful time passing together before the accident of Calisto occurred. Student Chang and Ying Ying can not speak each other at the parting hour. But as Chinese proverb says that “Extreme joy gives rise to sadness,” and “When misfortune reaches its limit, then prosperity comes.” Ying Ying may have another chance to meet her lover; Melibea meets her lover only in the paradise or maybe in the hell. By no means, they may have another lives in another world for love’s sake.

Creemos que Liu Qifen realiza un análisis muy conservador y materialista, ya que no cree que Calisto y Melibea puedan encontrarse en otro mundo. Para ella, *La Celestina* es sin duda una obra trágica. Sea como fuere, la conclusión del trabajo de la comparatista nos parece lo suficientemente elemental y restringida porque no proporciona ningún punto de vista acerca de la comparación de los dos héroes, sino que repite el clímax de las dos obras y sugiere una propuesta poco idealista.

## 1.2. LIU QIFEN: «La crítica sobre Hong Niang y Celestina: *Historia del ala oeste* y *La Celestina*»

«La crítica sobre Hong Niang y Celestina: *Historia del ala oeste* y *La Celestina*», escrito por Liu Qifen, fue publicado en octubre de 1977 en la revista *La literatura China y Extranjera*. Cronológicamente, es el segundo trabajo de investigación comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Este trabajo se inicia con una pequeña presentación de dos personajes: Hong Niang y Celestina. A continuación, la autora [1977:57] expone que el objetivo de su trabajo es investigar el papel de la casamentera (Hong Niang y Celestina), sus caracteres personales, los trasfondos culturales y los trasfondos de las épocas que reflejan las dos obras.

Seguidamente, Liu Qifen [1977:58] afirma que en cuanto al papel que juegan en las dos obras Hong Niang y Celestina, ambas son casamenteras. Sin embargo, desde el punto de vista de la caracterización, Hong Niang es un personaje positivo, mientras que Celestina es un personaje negativo. La autora, después de presentar brevemente la fuente y la evolución de *Historia del ala oeste*, compara y analiza los caracteres personales de Hong Niang y Celestina citando a diferentes críticos y fragmentos de las dos obras.

La autora [1977:60-61] también señala que *Historia del ala oeste*, comparada con *La Celestina*, no tiene la función de enseñar, sino que desprende lirismo. Acto seguido, la autora muestra los trasfondos de la creación de *La Celestina* de Fernando de Rojas para explicar la intención didáctica y moral de la obra. De este modo, comenta las situaciones sociales de comienzos del Renacimiento y la desintegración religiosa en aquella época. En este sentido, Liu Qifen evalúa a Hong Niang por su simpatía hacia el amor, y a Celestina por su valentía al luchar por el dinero y la vida. Partiendo de esto, la autora observa que la obra occidental da más importancia a la materia, y que la obra oriental da más importancia al espíritu.

Asimismo Liu Qifen [1977:62] estima que aunque Hong Niang actúa como intermediaria del amor entre Zhang Sheng y Cui Yingying, ayudándoles a que sus cartas sean entregadas secretamente, no sabe leer los poemas, adivinar su sentido, por lo que es inocente. La autora observa también que este personaje es un poco irreal. Wang Shifu

no quiere criticar a través de Hong Niang la moral que exige la sociedad. En cambio, el personaje de Celestina, de Fernando de Rojas, es un personaje destructor de la moral. Liu Qifen [1977:63] opina que la amoralidad de Celestina se debe a la liberación sexual de la época, ya que la sociedad de principios del Renacimiento no juzga a la persona según su moral, sino según su riqueza.

Qifen [1977:64] explica más tarde que Hong Niang no es un personaje menor en comparación con Zhang Junrui y Cui Yingying, sino que tiene la misma importancia que ellos. La autora, desde el punto de vista creativo de la historia, comenta la importancia del papel de Hong Niang en la obra china. Al mismo tiempo, exalta su carácter positivo, así como su bondad, candor y tenacidad. Esto refleja fielmente el pensamiento social chino.

Más tarde, Liu Qifen [1977:67] expone que el desenlace de cada obra, ya sea trágico o cómico, también tiene que ver con el personaje literario de la casamentera; es decir, que los caracteres de Hong Niang y Celestina juegan un papel decisivo en el efecto de la trama. La autora comenta que Wang Shifu, al principio de la obra, no plasma a Hong Niang como una heroína trágica. En cambio, Fernando de Rojas, que en el título de su obra ya muestra que la historia es una tragicomedia, exhibe en el prólogo su intención de aleccionar con una tragedia de dos locos enamorados, y nos muestra a los personajes teniendo en cuenta sus propias opiniones como autor.

A través de la observación de los legados familiares de Zhang Junrui, Calisto, Cui Yingying y Melibea -los dos primeros no tienen más familiares que aparezcan en la obra, y las dos últimas sí los tienen-, Liu Qifen [1977:67] piensa que el centro de las creaciones de Wang Shifu y Fernando de Rojas son las mujeres. Y especula hasta qué punto las mujeres aprecian el concepto de la castidad, y si en el caso de los hombres o de personajes tan astutos como Celestina se tiene o no tan en cuenta ese concepto. La autora resalta las habilidades de Celestina a la hora de seducir a las mujeres para que éstas se degeneren.

Finalmente, Liu Qifen analiza los caracteres de Hong Niang y de Celestina. Comenta que la primera es una persona muy honesta, traviesa, joven, justa, simpática, que se sacrifica por los demás. En cambio, Celestina es insidiosa, interesada y práctica,

le gusta mucho el dinero y busca su propio interés en detrimento del de los demás. La primera es optimista, y la segunda se siente triste por el pasado y el presente. Además, la autora señala que en *La Celestina* hay muchos discursos filosóficos y morales. En *Historia del ala oeste* hay bastantes poemas de elevado contenido lírico. Así pues, en la obra china no parece ser tan importante la estructura o, por lo menos, no se da tanta importancia a la estructura como en *La Celestina*. Cuenta, eso sí, con la descripción de un personaje tan exitoso como Hong Niang, cuyo retrato literario es conocido en toda China. Celestina también ha sido el arquetipo de casamentera entre los enamorados en la literatura española, e incluso en toda la literatura occidental. Por tal razón, la autora reitera su interés por comparar a estas dos mujeres; sin embargo, no parece mostrar interés en comparar a las dos “heroínas” o a los dos “héroes” protagonistas en sus respectivas historias de amor; por lo menos, no trata de ello en su trabajo.

### 1.3. YUAN HAoyi: «El amor y la familia en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*»

«El amor y la familia en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*» es el título de una tesis de máster escrita por Yuan Haoyi, leída en 1978 en la Facultad de Lenguas Occidentales de la Universidad de Pekín. Es su primer trabajo de investigación comparatista entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Al principio de su tesis Yuan Haoyi resalta que la historia de la cita de amor en el jardín se repite en China, España, Inglaterra, etc. Estas semejanzas captan el interés de los comparatistas y los motiva a investigar las causas de las coincidencias y las influencias mutuas entre estas historias amorosas. En su tesis Haoyi se limita a tomar *La Celestina* e *Historia del ala oeste* como su obra-meta para comparar el amor, la familia y los trasfondos culturales y sociales entre ambas obras.

Seguidamente, Yuan Haoyi hace una pequeña introducción de *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, y opina [1978:2] que no hay influencias directas entre las dos obras, pero que sí que hay muchas semejanzas. Es más, su interés no se limita a encontrar las semejanzas, sino también las diferencias entre las dos obras. Para alcanzar tal objetivo, aborda el estudio dividiéndolo en cinco partes temáticas: el amor, la familia, el fondo histórico, la cultura y tradición social, además de las conclusiones.

En el primer capítulo, sobre el amor, Yuan Haoyi hace una pequeña introducción en torno al amor libre contra la voluntad de los padres en *La Celestina* e

*Historia del ala oeste*. Posteriormente, el autor analiza los fragmentos sobre la lucha por el amor libre a través de los protagonistas y las casamenteras. En ese mismo capítulo, Yuan Haoyi también muestra las debilidades del amor en la época. Especialmente, en las heroínas de cada obra, que al principio temen recibir el amor de sus amantes y los rechazan, e incluso les reprochan sus atrevidas manifestaciones. Cuando se enteran de que sus amantes sufren el mal de amor, poco a poco les empiezan a conceder citas y a mostrar su verdadera intención. Sin embargo, el autor [1978:14] afirma que, con todo, son doncellas «encerradas en casa» que no se arriesgan a oponerse a sus padres totalmente, ya que necesitan todo aquello que les aporta la familia. Por ello, las citas de amor pasan sólo en los jardines, y no fuera de la casa. Todo esto refleja la restricción de la época.

En el segundo capítulo, sobre los padres, Yuan Haoyi [1979:15] afirma que la familia feudal es un enemigo terrible para los amantes, pues los conduce a la tragedia. El autor analiza, asimismo, la familia en *La Celestina* y en *Historia del ala oeste*. Yuan Haoyi [1978:17] cree que Fernando de Rojas es converso y conjetura que el autor español escribe su obra con la intención de mostrar los conflictos entre el judaísmo y el cristianismo. Teniendo esto en cuenta, Yuan Yaoyi localiza todos los fragmentos en donde se observa una posible relación con el judaísmo para sostener su idea. Observa que la familia de Calisto es cristiana, y que la de Melibea es judía. En este sentido, concluye que el amor entre Calisto y Melibea supone un gran avance en la época. Sin embargo, nos parece algo forzada la idea de Yuan Haoyi. Creemos que analiza los fragmentos de una manera subjetiva, y que no hace una convincente referencia literaria e histórica de la época. Seguidamente, el autor chino se ocupa largamente de analizar la familia en *Historia del ala oeste*. Considera [1978:29] que la manifestación del conflicto entre el amor y la familia en la obra consiste en el conflicto entre la libertad del amor y la autoridad del clan. La señora Zheng, la madre de Cui Yingying, insiste en casar a su hija con Zheng Junrui, pues tiene que salvaguardar los intereses de su clan. El autor realiza convincentes referencias literarias e históricas para apoyar su teoría.

En el tercer capítulo, Yuan Haoyi analiza los trasfondos históricos en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. El autor cita muchos fragmentos de *España en su historia*, de Américo Castro, y de *La España revolucionaria*, de Marx, para mostrar que la Iglesia Católica en aquel entonces es avariciosa e ignorante. Privan al pueblo de sus

tierras, por lo que el pueblo vive en la pobreza. Haoyi [1978:32] concluye con las siguientes palabras:

Debido a las condiciones limitadas, no podemos encontrar los materiales históricos en la época de *La Celestina*. Sin embargo, al cabo de un poco más de cien años, España pasó de ser uno de los países más desarrollados y prósperos en Europa a ser un país más pobre; lo que nos da idea sobre lo feroz del comportamiento de la Iglesia<sup>10</sup>.

Como el mismo Yuan Haoyi comenta: «debido a las condiciones limitadas, no podemos encontrar los materiales históricos en la época de *La Celestina*». Aunque es cierto el hecho histórico al que se remonta el autor chino, nos parece anacrónico e inadecuado que lo haya citado aquí. Su conjetura sobre el conocimiento de la época de *La Celestina* nos parece algo subjetiva y precipitada, puesto que habla de una realidad sucedida muchos años atrás, con lo que ello supone de documentación poco completa.

Posteriormente, Yuan Haoyi analiza el trasfondo histórico de la época de *Historia del ala oeste*. El comparatista chino [1978:34] especifica que en aquel entonces, además del conflicto entre las clases sociales, existía un gran conflicto entre los pueblos. Los mongoles oprimen al pueblo de Han. Esto incitó a los letrados de Han a escribir obras literarias para mostrar la oscuridad de esa sociedad y exaltar el espíritu de lucha de su pueblo contra ella. Wang Shifu es, entre otros, uno de los más importantes y excelentes escritores. Conoce muy bien la situación de la sociedad de aquel entonces. En su obra describe la lucha del amor libre contra la moral de esa sociedad, expresando «que los amantes del mundo se casen»<sup>11</sup>. A continuación, Yuan Haoyi explica la evolución de *Ying Ying Zhuan* hasta *Historia del ala oeste* de Wang Shifu desde la perspectiva de los medios de difusión. Opina [1978:37] que la fuente primordial de *Historia del ala oeste* es *Ying Ying Zhuan* (*Historia de la pequeña oropéndola*<sup>12</sup>) de Yuan Zhen (779 – 831 d.C.), un cuento maravilloso de la dinastía Tang. Este cuento fue

---

<sup>10</sup> Lo traducimos del chino al español. Esta traducción y las siguientes son nuestras.

<sup>11</sup> Lo expresión original es «Yuan Tian Xia You Qing Ren Zhong Cheng Juan Shu».

<sup>12</sup> La oropéndola (ying) es, debido a su hermoso canto, el pájaro de la alegría y de la música. También simboliza la amistad, una de las cinco relaciones humanas.

después modificado y adaptado a *Historia del Pabellón Occidental en todos los modos*<sup>13</sup>, escrito por Dong Xieyuan (1164? – 1212? d.C.), y se expandió durante la dinastía Jin. Dong transforma el contenido y el estilo del cuento, titulándolo *Zhu Gong Diao*, obra que pertenece a la literatura popular de la narrativa y la canción. La obra consta de secciones poéticas y pasajes en prosa, que se alternan en el momento de representarse. Wang Shifu retoma esta fuente última para crear su *Historia del ala oeste*. Esta obra no solamente es considerada como la obra maestra del teatro de Yuan, sino también de toda la historia del teatro en China. Aunque la historia de Zhang Junrui recorre casi quinientos años, los problemas sociales que se reflejan en cada época suelen ser universales. Al comparar *Historia del ala oeste* y *La Celestina*, estos problemas se ven muy claros. Huan Haoyi [1978:38] expone lo siguiente:

La vida familiar de Cui está condicionada por la moral y la ética; parece que entre los miembros de la familia sólo hay obligaciones y no amor. Y el ambiente familiar de Pleberio, en *La Celestina*, es relativamente relajado. El amor entre padre e hija también se pone de manifiesto. Esto refleja que en la sociedad feudal china las éticas feudales impactan profundamente en las familias.

A continuación, Huan Haoyi analiza ampliamente la concepción de la familia en la antigua China desde el punto de vista ético feudal. Subraya [1978:41] que, en la antigüedad, el pueblo chino da mucha importancia a obtener el rango oficial a través del examen imperial, porque éste es la única vía para cambiar el honor y la fama de la familia y mejorar la vida de la misma. De modo diferente, en España la gente hereda la nobleza o el rey se la otorga. Sólo los monjes y los letrados saben leer, y muchos nobles son analfabetos.

Seguidamente, Huan Haoyi pone de manifiesto otra gran diferencia en la concepción de la familia entre China y España. Haoyi [1978:42-43] señala que en la China antigua, cuya principal economía proviene de la agricultura, la gente aprecia mucho la tierra y el campo. Otras faenas como la industria, el comercio y el arte son discriminadas en aquel entonces. Las personas que realizan estos trabajos deberían ser

---

<sup>13</sup> El título original es 西厢记诸宫调 [*Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao*, Historia del Pabellón Occidental en todos los modos].

al mismo tiempo terratenientes, para que cuando se retirasen pudieran volver a su tierra natal. Cuando los hijos alcanzan la mayoría de edad, los padres reparten las riquezas entre todos ellos. Así que a los descendientes les es difícil desvincularse de las tierras. Por el contrario, en la España de aquella época sólo los primogénitos heredan los bienes de sus padres. Y no sólo heredan los títulos nobiliarios, sino también todas las tierras. Sus hermanos no tienen ese derecho de herencia y buscan, por su cuenta, otras ocupaciones que les proporcionen un medio de vida. Además, según la doctrina católica, una vez casados, los hijos tienen que separarse de sus padres y vivir con su propia familia. Así, en la tradición española hay más familias pequeñas constituidas por el matrimonio, o el matrimonio y su hijo de menor de edad. La relación familiar es relativamente laxa. En cambio, en la antigua China, los padres prefieren vivir junto a sus hijos casados. Se sienten orgullosos cuando conviven con tres o cuatro generaciones en una sola y gran familia. De ahí procede la concepción de la gran familia en la antigua China, la autoridad del clan se convierte en un activo muy importante del sistema patriarcal feudal chino. Después de comparar los trasfondos históricos de las dos obras, el autor [1978:43] concluye este capítulo con las siguientes palabras:

Aunque las dos sociedades están afectadas por la restricción y la opresión propias del feudalismo, la época en que viven Zhang Junrui y Cui Yingying está más atrasada y es más conservadora que la época en que viven Calisto y Melibea. El camino hacia la libertad es más tortuoso.

Estamos de acuerdo con esta conclusión. Además, creemos que Huan Haoyi ha aportado una visión muy original y singular sobre las sociedades feudales en España y en China. A nuestro juicio, en tanto que tesis de literatura, sin embargo, quizá cabría señalar como defecto que el autor chino haga pocas referencias literarias frente a más referencias históricas para apoyar su discurso.

En el cuarto capítulo, Huan Haoyi se atreve a buscar la relación existente entre las tradiciones culturales y los desenlaces en *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. El comparatista opina que aunque el desenlace de *Historia del ala oeste* es cómico, la obra es una tragedia. Porque la lucha por el amor libre de Zhang Junrui y Cui Yingying los lleva a ser un matrimonio a través de la transacción que propone la Señora Zheng, la madre de Cui Yingying. A continuación, Huan Haoyi muestra [1978:45] que en *La*



*Celestina* hay muchas referencias a Séneca y a la mitología griega. Está muy influida por la cultura greco-romana antigua. En el antiguo Occidente se creía que los dioses eran los que dominaban el cosmos, y que el hombre era un ser insignificante ante ellos. Los dioses salvan al ser humano de los pecados naturales. Así que el desenlace trágico de Calisto y Melibea se debe a las condiciones históricas y culturales. En cambio, en la antigüedad, a los chinos les gustaban los finales felices, de acuerdo con su tradición cultural. En la china antigua, la gente adoraba al emperador, lo llamaba “hijo del cielo”<sup>14</sup>. A diferencia del Dios occidental, ese emperador es un ser vivo. Así pues, en la creación literaria, aunque existe tragedia en la trama, se muestra al emperador o al funcionario honesto o íntegro en el desenlace con el objetivo de otorgar a los dolientes protagonistas un final feliz. Además, los dramas en la China antigua son espectáculos para los burócratas. Más que querer recordar sus tortuosos caminos en la carrera oficial, ellos contemplaban el presente satisfechos, gracias a la merced del emperador. De ahí que el final feliz se adapte bien a su psicología. A continuación, Yuan Haoyi opina [1978:47] que los pensamientos de Confucio también influyen mucho en los dramas chinos antiguos. A diferencia del pensamiento católico de que la naturaleza del ser humano es mala, el confucianismo sostiene que el ser humano nace de la bondad y que puede salvarse a sí mismo a través de la introspección. Además, Confucio subraya la armonía y la paz en la actitud del ser humano. Esto se refleja en *Historia del ala oeste*. Yuan Haoyi [1978:48] explica la actitud de Zhang Junrui y la de Cui Yingying así:

En *Historia del ala oeste* no se producen situaciones extremas, los protagonistas no llevan su relación al éxtasis. Por ejemplo, Zhang Junrui en el momento más emocionante, sólo dice a Cui Yingying: “Un día te pagaré como perro o caballo.” Yingying entonces le advierte “que no llegue un día en que me vea abandonada. . .”, en contraste con el impulso violento de Calisto y Melibea.

No estamos, sin embargo, de acuerdo con el citado comentario de Yuan Haoyi. Aunque Zhang Junrui y Cui Yingying no parecen tan pasionales como Calisto y Melibea, podemos ver en muchos acontecimientos el amor-pasión que perturba el estado de ánimo de los amantes: el mal de amor de Zhang Junrui (Relinque 2002: 205, 215, 262,

---

<sup>14</sup> Traducido del chino 天子 [Tian Zi].

269, 285, 295, 313, 317, 329, 352, 362, 377), o el mal de amor de Cui Yingying (Relinque 2002: 227, 228, 349).

Seguidamente, Yuan Haoyi [1978:49] explica que la China antigua tiene una larga tradición de política unitaria, una tradición cultural amplia y conservadora de miles de años, una economía rural autosuficiente y un entorno geográfico amplio. Todo esto hace que el pueblo chino se acostumbre a vivir en su propia tierra limitada e inalterable, y no en otros lugares. De esta manera, el final feliz del drama no sólo satisface la necesidad de la clase dominante feudal, sino también a la psicología del pueblo.

En las conclusiones, Yuan Haoyi, en primer lugar, resume los caracteres de los personajes de *La Celestina* e *Historia del ala oeste*: los héroes, las heroínas, las casamenteras y los padres, todo ello con un trasfondo histórico y cultural. También declara que a fuerza de repasar las tradiciones y las historias se conoce mejor el presente. En segundo lugar, apunta cuales son los valores ideológicos y artísticos de las dos obras, y admite que su tesis es una comparativa superficial entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste* combinada con la investigación comparativa entre las historias sociales de los dos países. Quedan por compararse más semejanzas y diferencias entre las dos obras, además de otros muchos aspectos de ambas literaturas, labor que deja a futuros estudiosos. Al final, admite que debido a ciertas limitaciones, es inevitable explicar una obra española partiendo de un pensamiento, una visión y una experiencia china, aunque trata de hacerlo de la manera más objetiva posible.

#### 1.4. YUAN HAOYI: «Las imágenes literarias de los personajes femeninos en *Historia del ala oeste* y *La Celestina*»

«Las imágenes literarias de los personajes femeninos en *La historia de ala oeste* y *La Celestina*», escrito por Yuan Haoyi, fue publicado en 1982 en *Las Lenguas Extranjeras*<sup>15</sup>. Es su segundo trabajo de investigación comparada entre *Historia del ala oeste* y *La Celestina*. Este trabajo comienza con una pequeña introducción a las dos obras, comentando la fecha de creación de *La Celestina* y la de *Historia del ala oeste*. Pero sólo habla del contenido de la historia de amor de *La Celestina* y no del contenido

---

<sup>15</sup> El título original es 外国语 [*Wai Guo Yu*, Las Lenguas Extranjeras].

de la otra obra –tal vez el autor creyó que la gente conocía bien el contenido de *Historia del ala oeste* y omitió los detalles, que consideró innecesarios. El autor expone que los principales personajes de las dos obras son las mujeres, y al final ofrece una propuesta para comparar las similitudes y diferencias entre estos personajes femeninos medievales en combinación con el fondo social e histórico de los dos países.

Seguidamente, Yuan Haoyi clasifica los personajes femeninos de *Historia del ala oeste* y *La Celestina* en tres grupos. El primero se titula *Melibea y Cui Yingying*<sup>16</sup>: el autor explica que las dos chicas son el personaje principal en cada una de las obras; ambas son de clase social alta, sienten la misma insatisfacción ante las restricciones que les imponen sus familias feudales y aspiran a la libertad en el amor. En este camino de lucha por la libertad, Melibea y Cui Yingying son más decididas que sus amados. Nosotros creemos, en cambio, que los héroes masculinos lo son más, ya que éstas están controladas por sus padres y no se enfrentan directamente a ellos. En muchos fragmentos ellas actúan de manera hipócrita. Además, esta lucha por la libertad contiene un matiz que deriva de la clase social y de la época, debido a condiciones históricas. En cuanto a las diferencias entre las dos chicas, el autor [1982:51] opina que Melibea actúa muy influida por la religión católica, mientras que Cui Yingying lo está por la moral confuciana.

El segundo se titula *Alisa y Señora Cui*<sup>17</sup>. Yuan Haoyi expresa [1982:51] que las dos madres, de acuerdo con sus éticas tradicionales, se oponen a que sus hijas busquen un matrimonio que se ajuste a sus deseos de libertad. En cuanto a las diferencias entre ellas, el autor resalta que Alisa obedece totalmente las ideas de su marido y que la señora Cui es una típica moralista feudal, un modelo de padres feudales en China, ya que su marido falleció. Yuan Haoyi [1982:52] también piensa que, comparado con los códigos rituales feudales de la familia de Melibea, los de la familia de Cui Yingying son más rigurosos y sistemáticos. Esto se debe a que la concepción de clan en la cultura china es muy importante y está muy arraigada. En cambio, la España medieval cree en Dios, y las convenciones y el control de ese Dios ejercen una gran presión sobre las personas. De esta manera, aunque los padres de Melibea hacen hincapié en su autoridad familiar, otorgan cierta libertad a sus hijos.

---

<sup>16</sup>El título original es 梅丽贝娅与崔莺莺 [Mei Li Bei Ya Yu Cui Ying Ying, Melibea y Cui Yingying].

<sup>17</sup>El título original es 阿丽莎 [A Li Sa Yu Cui Fu Ren, Alisa y Señora Cui].

El tercero se titula *Celestina y Hong Niang*<sup>18</sup>. Yuan Haoyi opina [1982:52] que Celestina y Hong Niang juegan un papel muy importante en la unión de los enamorados jóvenes. Trabajan como intermediarias en el amor. Sin embargo, Celestina ha pasado a significar en España *alcahueta*, con un sentido claramente negativo. Y Hong Niang es sinónimo de *casamentera* en China, con un sentido positivo. El autor expone en primer lugar que Celestina se interesa sólo por el dinero, que es el objetivo de su vida y la razón por la cual actúa de intermediaria en el amor entre Melibea y Calisto. En segundo lugar, que Celestina a través de su trabajo se venga de la sociedad, debido a que anteriormente era prostituta y fue castigada por esa sociedad. En tercer lugar, que Celestina es una persona relativamente lúcida en la obra, que conoce las relaciones entre las clases sociales. Por último, el autor expone que a través del carácter de Celestina se adivinan los brotes del capitalismo. En este sentido, el personaje refleja real y vívidamente los principios del Renacimiento en España. Contrariamente a Celestina, Hong Niang es fervorosa y desinteresada, y es buena sirvienta, no sólo de Cui Yingying, sino también de Zhang Junrui. Comparada con los sirvientes de *La Celestina*, que aparecen influidos por los valores del Renacimiento, ella no es consciente de su personalidad y se acostumbra a permanecer en una clase social humilde, es decir, a ser sirvienta.

El autor no cita ninguna tesis de los críticos literarios de *La Celestina e Historia del ala oeste*, ni cita ningún fragmento de cada obra, sino que resume la trama y la comenta con sus propias palabras en combinación con el trasfondo social e histórico en los dos países.

En las conclusiones definitivas, Yuan Haoyi [1982:53] señala en primer lugar que en las dos obras las relaciones entre madre e hija y las relaciones entre las diferentes clases sociales reflejan los conflictos de la sociedad. En segundo lugar, que las oposiciones existentes entre las mujeres y los hombres muestran que éstos dominan a aquéllas en las familias. Se combinan estrechamente en las dos obras la libertad de las mujeres con las luchas antifeudales. En tercer lugar, apunta que aunque la escritura de las dos obras está separada sólo por doscientos años, las imágenes literarias de la señora Zheng y de Celestina son muy distintas, aunque haya similitudes por ser ambos

---

<sup>18</sup>El título original es 塞莱斯蒂娜与红娘 [*Sai Lai Si Di Na Yu Hong Niang*, Celestina y Hong Niang].

personajes del sexo femenino. Esto se debe a las dos diferentes sociedades, pues ambas reflejan respectivamente los caracteres de cada sociedad y muestran las diferencias entre ellas. Al final, el autor subraya la importancia de las dos obras en la cultura y la literatura mundial. Y aboga por que cada día se hagan más comparaciones entre las literaturas china y española.

#### 1.5. ZHANG QINGBO: «Estudio paralelo *del tema del amor en La Celestina e Historia del ala oeste*»

«Estudio paralelo del tema del amor en *La Celestina e Historia del ala oeste*», escrito por Zhang Qingbo, fue leída en 1988 en la Universidad Católica Fu Ren (Taiwan). Es una tesis de licenciatura de investigación comparatista entre *La Celestina e Historia del ala oeste*.

Zhang Qingbo [1998:1], en el prólogo de la tesis, resalta las importantes posiciones geográficas de España y de China durante los siglos XVI Y XVII: «España y China eran territorialmente los dos países más poderosos e inmensos, situados en Occidente y Oriente, respectivamente». Sin embargo, hasta el año 1575, apenas hubo una primera relación diplomática entre estos dos países. A finales del siglo XVI, los misioneros jesuitas españoles fueron a predicar el cristianismo a China, hecho que el autor chino considera como la primera interrelación cultural entre España y China. Después, Zhang Qingbo declara que en las primeras relaciones entre España y China no había contactos literarios palpables, según se desprende de los documentos existentes. A falta de interrelaciones estrechas entre los dos países, las impresiones arquetípicas de España para el pueblo chino y viceversa son a menudo falsas. Zhang Qingbo [1988:5], al final de su prólogo, hace notar que en la actualidad, para superar los falsos conocimientos entre estos países, el espacio ya no es un problema, pero que lo que se necesita es tiempo. El autor chino también cree que en un futuro ambos países se conocerán mejor y más correctamente, con estudios profundos y detallados sobre ambas culturas, y que se expandirán cada día más las influencias mutuas.

Seguidamente, en la introducción, Zhang Qingbo [1988:8-9] discute la naturaleza biológica del amor entre el hombre y la mujer, el matrimonio y las convenciones legales para establecer la unión entre el hombre y la mujer. Opina que en

la España antigua, la unión de un hombre y una mujer que no ha sido sacralizada por el matrimonio es considerada ilícita. Y que en la China antigua, la unión del hombre y la mujer se convierte en uno de los acontecimientos más importantes de la vida, que hay que celebrar según las convenciones ya establecidas. A continuación, Zhang Qingbo cita fragmentos de Pérez Rioja para explicar qué es el amor, y afirma que en sociedades diferentes hay distintos conceptos de amor y diversas maneras de realizar la unión amorosa. A continuación, el autor chino [1988:11] mantiene que el amor llega a ser uno de los temas más tratados de la literatura. Tanto en España como en China han aparecido innumerables obras de tema amoroso, siendo muy populares entre sus lectores. Indica que en su tesis se intenta analizar el tema del amor en *La Celestina* e *Historia del ala oeste* de manera paralela. Zhang Qingbo [1988:13-14] cita dos fragmentos de la tesis de los comparatistas franceses Claude Pichois y Andre M. Rousseau para apoyar su metodología. He aquí los dos fragmentos:

Por su antigüedad y por el número de sus publicaciones, el estudio de los intercambios literarios internacionales conserva actualmente un lugar destacado. Por él ha de pasar la iniciación de los comparatistas, si no quieren andarse por las ramas. Pero los indiscutibles resultados obtenidos en este campo no deben ocultar toda la oscura complejidad que envuelve algunos problemas fundamentales –incluidos en palabras como ‘fortuna’, ‘éxito’, ‘influencia’, o en otro plano, ‘originalidad’ e ‘imitación’.

[...] en distintas literaturas ocurren a veces manifestaciones análogas que no se explican enteramente por el juego de las influencias<sup>19</sup>.

A nuestro juicio, es inadecuado citar la teoría de esos dos comparatistas franceses. Sabemos que no hay influencias mutuas entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. La teoría de la literatura comparada de la escuela francesa, como ya hemos visto, se centra en estudiar las influencias directas de las literaturas. Sólo leyendo los citados fragmentos es fácil entender que no hay ninguna referencia a la investigación paralela.

---

<sup>19</sup> La lengua original de la tesis de Zhang Qingbo es español.

A continuación, Zhang Qingbo [1988:14] expone el objetivo de su tesis: buscar un modelo arquetípico que pueda interpretar el amor que manifiestan los cuatro protagonistas -masculinos y femeninos- de *La Celestina* e *Historia del ala oeste* y, a partir de esa indagación, lograr una mejor comprensión en torno a la cultura de España y de China, sobre todo en el campo del teatro. El comparatista taiwanés opina que el tema del amor constituye el eje argumental de las dos obras. Lo diferente entre ambas son sus desenlaces. Zhang Qingbo [1988:15] lo comenta así:

En *La Celestina* el amor ilícito que conduce a los protagonistas y a otros personajes a la muerte puede considerarse como un castigo moral. En cambio, el ‘final feliz’ de *Historia del ala oeste* representa y simboliza la liberación del amor en la sociedad feudal de la China antigua.

No estamos de acuerdo con el comentario de Zhang Qingbo sobre la intención del final feliz en el desenlace de *Historia del ala oeste*. Leyendo la obra, vemos que la lucha por el amor libre de Zhang Junrui y Cui Yingying del principio llega a ser un matrimonio por la intervención con la Señora Zheng, la madre de Cui Yingying. Los amantes al final se someten a las convenciones feudales, en este sentido, creemos que “el final feliz” no puede simbolizar “la liberación de amor”.

En los capítulos uno y dos, Zhang Qingbo hace un resumen de la evolución del teatro en España y en China. El comparatista taiwanés [1978:15] admite que «aunque el resumen no está muy relacionado con el tema de la tesis, éste puede ayudarnos una idea sobre el teatro de España y el de China, que son muy distintos, pero que a veces tienen elementos similares en lo que respecta a sus formas de representación, al lenguaje, a la estructura, a la alternativa de temas, entre otros». De hecho, creemos que este resumen es muy extenso y ajeno al tema de la tesis de Zhang Qingbo. El comparatista taiwanés dedica dos capítulos –cuarenta páginas, la mitad del espacio de su tesis-a comentar la formación del teatro español y la del chino respectivamente, y no hace ninguna comparación entre ellos ni saca ninguna conclusión final al respecto.

En el capítulo tres, Zhang Qingbo aborda la comparación paralela entre el amor de Calisto y el de Zhang Junrui. El estudioso cita algunos fragmentos relacionados con el tema de cada obra y pocos fragmentos de los críticos. Quizá cabría señalar un

defecto: que después de la comparación, Zhang Qingbo no extrae ninguna conclusión sobre el amor de Calisto y el de Zhang Junrui. De hecho, la posible conclusión ya la había mencionado antes de tal comparación. En la introducción al capítulo tres el comparatista taiwanés [1988:60] expone que:

Descubriremos que tanto Calisto como Zhang Junrui muestran un estado de sentimiento violento que turba la razón de ambos. Calisto enfrenta el cambio de valores culturales de la Edad Media al Renacimiento. Y Zhang Junrui, un estudiante del confucianismo, vive en una sociedad amenazada por la destrucción feroz de los mongoles. Por lo tanto, las actitudes de los dos protagonistas para tratar los impulsos amorosos deben ser diferentes, aunque los dos han experimentado biológicamente el mismo amor-pasión de cualquier ser humano.

El mismo defecto que acabamos de comentar aparece también en el capítulo cuatro de la tesis de Zhang Qingbo. Allí, el comparatista taiwanés aborda la comparación paralela entre el amor de Melibea y el de Cui Yingying. Cita algunos fragmentos relacionados con el tema de cada obra, pero tampoco hace ninguna referencia literaria ni comentario crítico al respecto, ni extrae ninguna conclusión entre el amor de Melibea y el de Cui Yingying después de la comparación. Como en el caso de los héroes, parece que Zhang Qingbo [1988:76-77] expone la conclusión antes de la comparación:

Tanto Melibea como Cui Yingying expresan la necesidad del amor, que les hace rendirse respectivamente ante las conquistas amorosas de Calisto y Zhang Junrui. Y no sólo aceptan el amor de sus amantes, sino que también los protegen audazmente cuando éstos están en peligro. Pasando de ser negativas y pasivas a ser activas, manifiestan plenamente un amor más profundo que el de los hombres.

En las conclusiones, Zhang Qingbo [1988:100-101] señala en primer lugar que el amor encuentra la mejor manera de expresarse en la literatura. En segundo lugar, el comparatista taiwanés [1988:102-103] afirma que *La Celestina* e *Historia del ala oeste* muestran una lucha contra los convencionalismos sociales a través del amor. En cuanto a la fuerza de la cual dependen los cuatro protagonistas para oponerse a las



convenciones sociales, es el mismo amor-pasión. Aunque todos ellos conservan diferencias culturales, poseen la misma naturaleza humana.

#### 1.6. CONCLUSIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una vez reseñados los cinco trabajos, se puede apreciar que los temas en que se ha basado la comparación entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste* son las semejanzas y diferencias entre los personajes femeninos en las dos obras [Liu Qifen 1977 y Yuan Haoyi 1982], a saber, Melibea y Cui Yingying, Alisa y Señora Cui, Celestina y Hong Niang; la comparación entre los héroes, es decir, Calisto y Zhang Junrui [Liu Qifen 1974]; el amor, la familia y el trasfondo cultural y social [Yuan Haoyi 1978 y Zhang Qingbo 1988]; y la cultura en el teatro español y el teatro chino [Liu Qifen 1974 y Zhang Qingbo 1988].

Además, vale la pena señalar que todos los autores de los artículos reseñados son chinos. Para ellos no es nada fácil estudiar en profundidad *La Celestina*, puesto que esta es una obra llena de referencias medievales, que incluso a un nativo español de hoy le costaría mucho entender. Por lo tanto, a un comparatista chino le puede resultar complicado comprender en profundidad esta cuestión debido a las diferencias culturales. Sin embargo, veremos que cada autor ha aportado conocimientos nuevos tanto en el análisis de este texto como en la comparación y la crítica entre las dos obras, y ha sacado algunas conclusiones muy apreciables al final de su estudio.

A primera vista, parece que los cinco trabajos abarcan por completo los posibles temas de la comparación entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*. Sin embargo, presentan algunas carencias e incorrecciones. Las vamos a resumir a continuación en dos partes: la forma de los trabajos y el contenido de los mismos.

Empezaremos por la forma. Creemos que tanto los trabajos que se publican en las revistas académicas o se registran en los centros académicos, como los artículos, las tesis de máster o las de licenciatura, tienen que contener algunas conclusiones. No obstante, entre estos cinco trabajos, encontramos que hay uno [Liu Qifen 1974] que no incluye conclusiones, el autor se limita a repetir el clímax de las dos obras; y otro

[Zhang Qingbo 1988] que nos parece que expone de forma anticipada la conclusión en la introducción de la exposición.

En cuanto a los contenidos de cada trabajo, en primer lugar notamos que algunos objetivos de las investigaciones son confusos y flojos. Hay uno [Zhang Qingbo 1988] que trata el tema de la formación del teatro en España y en China de forma demasiado amplia y ajena al objetivo expuesto al principio de su trabajo. En otro [Liu Qifen 1974] se exponen dos objetivos de investigación paradójicos; Liu Qifen [1974:3] afirma primero que «lo más interesante es comparar a Hong Niang con la Celestina»; es decir, le interesa comparar a las casamenteras; en cambio más adelante la autora se expresa en los siguientes términos: «lo más interesante de *La Celestina* e *Historia del ala oeste* serían sus héroes», y de hecho empieza por analizar al héroe de cada obra.

En segundo lugar, los análisis y discusiones a veces pueden llegar a ser demasiado drásticos y pecar de cierta subjetividad y superficialidad. Hay dos trabajos [Yuan Haoy 1978 y Zhang Qingbo 1988] que no hacen referencias literarias o críticas cuando analizan y discuten los fragmentos de cada obra. Yuan Haoyi [1988] admite abiertamente estos defectos en la conclusión de su tesis: es una comparativa superficial entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste* combinada con la investigación comparativa entre las historias sociales de los dos países. Quedan por compararse más semejanzas y diferencias entre las dos obras, trabajo que deja para los comparatistas futuros. También admite que debido a las condiciones limitadas es inevitable explicar una obra española partiendo de un pensamiento, una visión y una experiencia china, pero él trata de hacerlo de la forma más objetiva posible.

En tercer lugar, algunas ideas que defienden los autores en sus exposiciones nos parecen incorrectas. Por ejemplo, no estamos de acuerdo con la idea de Liu Qifen [1974:5] sobre la autoría de *Historia del ala oeste*, ni con la idea de Yuan Haoyi [1978:48] sobre el amor-pasión de Zhang Junrui y Cui Yingying, ni tampoco con la idea de Zhang Qingbo [1988:15] sobre la intención del final feliz en el desenlace de *Historia del ala oeste*. En apartados anteriores de este trabajo hemos sugerido otras alternativas que creemos mejorarían la comprensión del texto. Ver comentarios de las páginas 13, 24-25, 30; respectivamente.

En definitiva, después de examinar minuciosamente estos trabajos que se han dedicado al estudio comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, nos parece detectar en ellos alguna imperfección, cierta superficialidad e ideas poco desarrolladas y concluyentes. Podemos afirmar que la comparación entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste* no ha sido estudiada a fondo por los citados autores. Existen defectos en sus trabajos y hace falta realizar un estudio desde una nueva visión. Por tanto, nuestra tesis doctoral intentará desterrar todos los defectos arriba mencionados, y aportar una nueva visión sobre la comparación entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, tanto en la teoría y metodología como en el punto de partida.

## 2. INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA: LA TEMATOLOGÍA

## 2.1. TIPOS Y MANERAS BÁSICOS DE LA LITERATURA COMPARADA

En el proceso de desarrollo de la Literatura Comparada han ido formándose algunos tipos básicos de investigación, entre los que podríamos distinguir los siguientes: la investigación de la influencia, la investigación paralela, la investigación de la elucidación y la investigación de la aceptación. Estos tipos de investigación se crean en diferentes momentos y poseen distintas bases teóricas. Además, se diferencian por las maneras y los puntos de vista de la investigación.

La Literatura Comparada comienza por investigar la influencia mutua y la vinculación entre varias literaturas nacionales. Por eso, la investigación de la influencia es el más antiguo de entre todos los tipos básicos. La escuela francesa de la Literatura Comparada, una de las más desarrolladas en dicho ámbito, se centra principalmente en la investigación de la influencia entre las literaturas, como apunta Theo D'haen [2011:60]: «French comparative literature, then, mainly concentrated on so-called “influence studies”». El resultado incontestable de la investigación de la influencia demuestra que la Literatura Comparada ha sentado una base sólida para esta rama científica. El valor de la existencia de la Literatura Comparada se debe aún, en cierta medida, a los resultados obtenidos en la investigación de la influencia. Por lo tanto, esta clase de investigación es uno de los tipos principales y básicos en la Literatura Comparada, y ocupa un lugar importante en esta rama de la ciencia.

Tras la investigación de la influencia, otra forma de investigar la literatura es mediante la investigación paralela, un campo aún reciente para los comparatistas que rompe las viejas ideas del positivismo y del cientifismo, supera el conservadurismo de la investigación de la influencia y aporta una nueva vitalidad al desarrollo de la Literatura Comparada, como señala Theo D'haen [2011:105]: «as Casanova herself intimates, this is certainly the case with London and New York as of the 1960s, parallel world literature as system». Es especialmente en este momento, cuando se presta cada vez mayor atención a la investigación de las literaturas oriental y occidental, cuando la investigación paralela muestra su potente vitalidad, hasta el punto de que actualmente se ha convertido en el otro tipo básico de la investigación, además del de la investigación de la influencia. Como explica Miner [1990:20]: «they engage in influence study, in

literary parallels». La investigación de la influencia y la investigación paralela constituyen, pues, los dos pilares principales de la Literatura Comparada.

## 2.2. LA INVESTIGACIÓN PARALELA DE LA LITERATURA COMPARADA

En la Literatura Comparada, como apunta Sollors [1993:295], «the parallel study, that of the internalization of these images within the worldview of those represented, has become a substantial addition to this literature». La llamada investigación paralela consiste básicamente en comparar las similitudes y diferencias que se puedan cotejar, aunque no exista una relación directa entre las literaturas de dos (o de varias) naciones. Dicho con otras palabras, dos (o más) obras literarias que pertenecen a diferentes nacionalidades se comparan para investigar las similitudes y las diferencias con el fin de obtener una conclusión útil. Por ejemplo, Herder y Diderot, Balzac y Dickens, *Moby Dick* y *Fausto*, etc.

Este tipo de investigación posee dos aspectos diferentes con respecto a la investigación de la influencia. En primer lugar, como no existen –o por lo menos, no se encuentran– las relaciones de facto entre las obras literarias de los autores, es imposible investigar los hechos, rememorar las fuentes y explorar las influencias; así que es necesario comparar las similitudes y diferencias, juzgar los valores y reflexionar sobre la estética de las literaturas; de todo ello derivará la conclusión en última instancia. En segundo lugar, este tipo de investigación rompe las restricciones del tiempo, del espacio, de la calidad y de la intensidad. Es decir, los autores o las obras literarias de diferentes épocas o regiones o de diferente calidad literaria, teniendo en cuenta la influencia que han ejercido en la literatura posterior, pueden compararse paralelamente siempre que exista *comparabilidad*. Por ejemplo, Du Fu, nacido en el 712 d.C., puede compararse con Goethe, nacido mil años más tarde que él. El dramaturgo chino Tang Xianzu puede compararse con Shakespeare, sin importar la distancia de miles de kilómetros que existente entre las patrias de ambos. Chejov y Maupassant pueden compararse como cuentistas de primer rango. Pero también un dramaturgo, como Corneille, puede compararse con Shakespeare, aunque no sea tan popularmente conocido. De esta manera, el ámbito de la investigación paralela es bastante amplio. En comparación, el de la investigación de la influencia es mucho más limitado porque requiere la premisa de las relaciones de facto y las influencias reales; pero son menos los autores y las obras

literarias de este tipo. En todo caso, como ya hemos señalado, el ámbito de la investigación paralela es mucho más amplio que el de la investigación de la influencia. La investigación paralela también propone que la literatura se compare con otras disciplinas, como la psicología, la historia, la religión y otras ramas del saber: en esto consiste, ciertamente, la investigación interdisciplinaria que lleva a cabo la Literatura Comparada.

La investigación paralela incluye la comparación de los temas, las materias literarias, los personajes, los fragmentos, los estilos y las técnicas estéticas, e incluso las imágenes, los símbolos y la métrica. Además, también atiende a los períodos, los movimientos o las tendencias de las historias literarias. Y por supuesto no puede excluir la comparación completa de los autores y las obras.

Las obras literarias de autores de diferentes épocas y nacionalidades pueden tratar un tema similar. Desde este punto de vista, la comparación paralela es muy significativa. Por ejemplo, en todos los países y en todos los tiempos se repiten las historias de amor sincero y honesto entre dos jóvenes, elogiándose la intensidad de este sentimiento, que puede verse enfrentado con una serie de fuerzas ajenas a él. Por ejemplo, son muy conocidas en China obras como *Liang Shanbo Yu Zhu Yingtai* (*Mariposas enamoradas*), *Kong Que Dong Nan Fei* (*El pavo real vuela al sureste*), *Xi Xiang Ji* (*Historia del ala oeste*) o *Hong Long Meng* (*El sueño del pabellón rojo*). Teniendo en cuenta dicho tema, estas obras pueden compararse paralelamente con otras obras literarias occidentales como *Romeo y Julieta* de Shakespeare, muchos cuentos del *Decamerón* de Boccaccio, etc.

Las similitudes y las diferencias de las materias constituye, por tanto, uno de los aspectos tratados en la investigación paralela. Como manifiesta Theo D'haen [2011:81]: «One chapter deal with what Moulton<sup>20</sup> calls “Collateral World Literature” [...] then there is a chapter on “the comparative reading that instinctively draws together similarities and contrasts from different parts of the literary field” (Moulton 1921:408)». Ciertas materias, parecidas o similares, a menudo proceden de la misma fuente, sobre todo aquellas que toman como base las leyendas, los mitos, los cuentos populares y los

---

<sup>20</sup> Para más información sobre esta idea, véase Moulton [1921:408].

asuntos históricos. Es por ello que la investigación paralela tiende a combinarse con la investigación de la influencia. Además, argumentos de corte similar también pueden constituir un aspecto para investigar paralelamente.

En la dinastía Ming, el dramaturgo Wu Bing adaptó la historia de Zhen Zhen y Zhao Yan a su creación dramática *Hua Zhong Ren (La persona en la imagen)* con argumentos similares. La historia de Pigmalión y Galatea se repite en *Las Metamorfosis* de Ovidio, en *The metaphorphosis of Pigmalion's image*, de John Marston (1576-1634), en *El paraíso terrenal*, del también británico William Morris (1834-1896), y más tarde en las obras dramáticas de Gilbert y Shaw. Comparar de manera paralela argumentos similares es sin duda útil para comprender mejor el papel y la importancia de la trama en una obra literaria.

También podemos comparar personajes que presentan similitudes paralelas. En efecto, hay estudiosos que equiparan algunos personajes chinos con otros occidentales: por ejemplo, Du Shi Niang con la Traviata, Wang Xi Feng con Scarlett, A Q con Don Quijote, Yang Guifei con Cleopatra, etc. Estos personajes no sólo tienen algunas similitudes extrínsecas, sino también algunas semejanzas intrínsecas. No obstante, también poseen numerosas diferencias fundamentales. Desde la perspectiva de la Literatura Comparada, investigar en profundidad tanto las similitudes como las diferencias puede ayudar a entender mejor los personajes típicos.

El medio donde ocurren las historias literarias también puede compararse paralelamente. Por ejemplo, se compara como un entorno típico el sombrío y triste Desierto Egdon descrito por el novelista inglés Thomas Hardy en *The Return of the Native*, con el viejo y horrible castillo plasmado por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe en *The Fall of the House of Usher*. Asimismo, el viaje es una circunstancia típica en la literatura occidental: *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes o *El progreso del peregrino* de John Bunyan son ejemplos claros. Desde esta perspectiva, poniendo en comparación paralela el fondo de una obra literaria se puede llegar a una mayor comprensión de la obra, de los sucesos y los personajes.

Además de comparar paralelamente el contenido de las obras desde varios puntos de vista, también podemos examinar, de este mismo modo, la forma de las obras.



Los aspectos que generalmente se pueden contrastar son el estilo literario, la técnica estética, los símbolos, las imágenes, la métrica, etc. Confrontando las similitudes y las diferencias de las formas y las estructuras narrativas se pueden llegar a conocer más profundamente las características artísticas de las novelas.

También podemos comparar las imágenes y los símbolos que encontramos en una obra, como por ejemplo la tempestad de *El Rey Lear*, el desierto de *Cumbres Borrascosas*, etc. Es significativo, sin duda, comparar esta clase de símbolos de manera paralela. Por otro lado, el estilo literario que debe compararse puede ser el de géneros literarios como la novela, el teatro o la poesía, o el de subgéneros como la novela picaresca, la novela epistolar, etc.

Al margen de los estilos, también el movimiento y las tendencias literarias ofrecen un campo amplio para ser comparados de manera paralela. Por ejemplo, al investigar el desarrollo del romanticismo en Europa podemos contrastar paralelamente los aspectos del romanticismo en Alemania, Francia o Inglaterra. Esto resulta útil para comprender el romanticismo en su conjunto.

Las diferencias básicas entre la investigación de la influencia y la investigación paralela consisten en que ésta no pone el énfasis en si dos o más obras tienen la misma fuente, o si los autores o las obras se influyen mutuamente, no importan tampoco los medios de difusión ni la influencia de la obra literaria; al fin y al cabo, las relaciones extrínsecas de las obras o de los autores hacen hincapié en los elementos intrínsecos entre las obras, esto es, en los valores estéticos de las obras. Por lo tanto, la investigación paralela no se limita a investigar, como hace la investigación de la influencia, tomando solamente como base el estudio histórico, sino que tiene también en cuenta los métodos filosóficos, estéticos y críticos. Es decir, tomando como base la comparación de las similitudes y divergencias entre los autores de diferentes nacionalidades, se busca una base estética y una naturalidad comunes.

Aunque, como hemos señalado, el ámbito de la investigación paralela se extiende mucho más que el de la investigación de la influencia, el primero ha de tener unas bases más o menos sólidas para comenzar su labor. Esto produce teóricamente un problema de *comparabilidad* y un problema literario. Un fenómeno literario que sea

objeto de la investigación paralela ha de tener en cuenta las similitudes y las diferencias al mismo tiempo. Además, en esta doble relación se muestra una cierta regularidad. Al comparar las características de la literatura con otros ámbitos del conocimiento se puede llegar a encontrar el punto donde residen las similitudes. Y, al mismo tiempo, comparando la literatura y buscando las diferencias con otros ámbitos del conocimiento, se puede ver dónde radican esas diferencias, por qué las hay, qué significan y qué conclusión se puede sacar de todo ello. Comparando profundamente tanto las similitudes como las diferencias de las obras literarias, sintetizando las conclusiones de estas dos partes, es muy posible que se pueda contribuir a la búsqueda de la esencia estética y la regularidad en la literatura.

Al fin y al cabo, el fenómeno de las similitudes en la literatura existe en gran medida de manera objetiva, y esta existencia ofrece una base teórica para la investigación de las analogías en la comparación paralela. A través de esta investigación, sin tener en cuenta el tiempo ni el espacio, se analizan las semejanzas entre los autores, las obras literarias, los movimientos, las escuelas, etc., pudiéndose profundizar en el conocimiento y la comprensión del objeto de la investigación con el fin de hallar esa *regularidad* inherente en la literatura.

La diferencia entre las obras literarias presenta especialmente dos aspectos: la tradición cultural y la particularidad nacional. Como subraya Theo D'haen [2011:81]: «One such instance of comparative reading across time and space he adduces is that grouping together [...] by in his next to last chapter Moulton<sup>21</sup> draws a parallel between national literature and world literature in the sense that if national literature is, as “is generally recognized”». En otras palabras, esta diferencia se manifiesta principalmente en las características nacionales. Sin entrar incluso en las diferencias entre varias literaturas nacionales de diversas culturas –la literatura europea y americana, pertenecientes a la cultura occidental, y las literaturas china, india, japonesa y coreana, ejemplos de la cultura oriental– también las literaturas nacionales dentro de una cultura común presentan todo tipo de diferencias.

---

<sup>21</sup> Para más información sobre esta idea, véase Moulton [1921:429].

La nacionalidad es una manifestación básica de la diferencia en la investigación paralela. Desde el siglo XIX la concepción de la Literatura Comparada ha evolucionado ampliando sus contenidos. La escritora francesa Madame Staël [1766-1817] insinúa la importancia de la nacionalidad en la literatura con una famosa metáfora: ella cree que cada nación es como un instrumento musical en una orquesta, cada uno tiene su propio sonido y funcionamiento, cada uno tiene su propia posición. Solamente cuando cada instrumento musical juega su propio papel, ejecutado sin soldaduras, se puede convertir en una sinfonía completa. Esto demuestra que cada literatura nacional tiene su propia característica invariable e insustituible. Hay estudiosos que describen las literaturas nacionales como las piezas de una máquina corriendo a toda velocidad. También tienen sus propias posiciones y funcionamientos. La investigación paralela reconoce las similitudes entre varias literaturas, y a la vez encuentra sus diferencias. La existencia objetiva de la similitud y la diferencia, y la comprensión de éstas, ofrecen a la investigación paralela una norma de *comparabilidad*.

Las semejanzas y las diferencias en la literatura no existen de forma separada. Si sólo se comparan las similitudes, la investigación resulta superficial; si sólo se comparan las diferencias, no puede ser una comparación paralela eficaz. Sólo comparando ambas al mismo tiempo y en profundidad se pueden extraer conclusiones significativas.

Los métodos de la investigación paralela no son históricos ni empíricos ni textuales, sino que son filosóficos, estéticos y críticos, e incluyen un conjunto de métodos comparativos: el análisis, la inferencia, la evaluación, la síntesis, etc. En este proceso la comparación y la síntesis son las partes más importantes. Porque el descubrimiento de las similitudes y las diferencias depende de la comparación. Y la conclusión significativa depende de la síntesis a la que se llega mediante el análisis, la inferencia y la evaluación.

Todos los métodos de la investigación paralela son diferentes de los de la investigación literaria general. Comparando, contrastando y analizando con cierta intención y propósito, de lo particular a lo general, de lo individual al conjunto, se extraen conclusiones útiles.

La inducción es la síntesis. Es la otra parte importante en la investigación paralela. Es el destino final de este tipo de investigación. Por tanto, no sólo se pone en juego la comparación, sino que la síntesis ha de proporcionar una explicación teórica sobre los problemas básicos en la literatura, que están directamente relacionados con la vida espiritual de la sociedad humana. Por lo tanto, la síntesis a gran escala es imprescindible.

### 2.3. LA TEMATOLOGÍA: CONTENIDO Y CLASIFICACIÓN

Algunas metodologías específicas derivan del campo de la investigación paralela de la Literatura Comparada y constituyen gradualmente una rama de su estudio. Entre ellas, como apunta Zhang Hong [2004:132], «la generología, la tematología y la poética comparativa ocupan los lugares más prominente»<sup>22</sup>. Todas ellas tienen una característica común: se dedican a estudiar los fenómenos literarios en las diferentes culturas. Estos fenómenos literarios no tienen necesariamente una relación de facto. Sin embargo, debido a las características de las formas estéticas, están interrelacionados sutilmente.

En la literatura comparada, la tematología es un campo de estudio especial y amplio. Chen Dun, Sun Jingrao y Xie Tianzhen [1997:113] opinan que «desde principios del siglo XIX, la tematología ha derivado del folklore alemán y se ha convertido en un estudio especializado. En los países donde se ha dado esa investigación del folklore de forma más dinámica esta especialización está más desarrollada». A pesar de todo, de entre las diversas investigaciones de la Literatura Comparada, la tematología siempre fue un método muy polémico. En Francia, el país de origen de la Literatura Comparada, ha sido criticada por numerosos y grandes maestros, como Baldensperger o Hazard, y en Italia ha sido censurada por Croce, mientras que en Estados Unidos lo ha sido por Wellek. Aunque, por otra parte, la tematología ha sido apoyada con entusiasmo por estudiosos de la talla de Guyard, Wittgenstein, Harry Levin, Claudio Guillén u otros especialistas contemporáneos. Debido a que la tematología tiene un valor importante en sí misma, siempre ha constituido un campo estudiado por los comparatistas de todas las partes del mundo. Incluso las personas que contradicen la tematología, como Baldensperger, tienen que admitir que es un ámbito de investigación

---

<sup>22</sup> Las traducciones del chino al español son nuestras.

significativo. El éxito del desarrollo que ha logrado la tematología ha hecho que sea reconocida por fin entre los círculos académicos, llegando a ser incluida en el sistema formal de la teoría de la Literatura Comparada. Algunos estudiosos escriben monografías sobre opiniones en torno a la tematología: por ejemplo, Raymond Tuson en Bélgica, Elizabeth Frenzel en Alemania, Harry Levin en Estados Unidos, etc. Todos ellos han hecho contribuciones importantes al establecimiento de esta rama académica de la Literatura Comparada.

Como hemos indicado, la tematología estaba centrada inicialmente en la investigación del folklore. David Pujante [2006:96] lo afirma así:

Es de conocimiento general el origen de los estudios tematólogicos de la literatura comparada en la Alemania romántica. Fue entonces interés prioritario sacar a flote los elementos comunes de los pueblos indoeuropeos. Fue el origen de las lenguas comparadas, pero también de las comunidades temáticas en los relatos folclóricos de los pueblos.

Su investigador más representativo, entre otros autores que se centran en la investigación de la difusión de los cuentos folclóricos y leyendas, es Schlegel, erudito del Romanticismo en la Alemania del siglo XIX. En realidad, como señala Zhang Hong [2004:141]: «los investigadores del folklore han descubierto que los mismos cuentos y leyendas se repiten en las obras de diferentes escritores en distintas épocas». Por lo tanto muy a menudo utilizaban los métodos de la investigación comparativa. Poco a poco, fueron trasladando su campo de visión a los temas abstractos: amistad, tiempo, despedida, naturaleza, etc. Más tarde, la tematología se separó del folklore y se ha convertido en una rama del campo de investigación de la Literatura Comparada.

El término Tematología está relacionado con los alemanes *Stoffgeschichte* (historia de las materias) y *Motivgeschichte* (historia de los motivos), así como con el término francés *thematologie*. La palabra alemana *Stoff* se refiere a las materias o contenido de las obras, equivalente a los términos ingleses *subject o matter* y al término francés *matière*, mientras que *Motiv* se refiere a los motivos o temas de las obras; esto es, se trataría de una idea dominante en la obra, que promueve el desarrollo de la trama constantemente, equivalente al término inglés *theme* y al término francés *thème*. Estos

dos *theme* provienen del *thema* griego. *Thema* originalmente se refiere a los puntos de vista de un artículo, e incluso a los temas seleccionados por un presentador, o a los temas de las composiciones de los estudiantes exigidas por el profesor. Hasta hoy en día el término francés, además de contener los significados de tema y materia, también tiene el significado de la transcripción a otro idioma. El inglés tiene igualmente esos significados de temas y materias. El término alemán *Stoffgeschichte* hace hincapié en la investigación histórica sobre la materia, mientras que *Motivgeschichte* pone énfasis en la historia del tema y el motivo de la obra. El término francés *thematologie* tiene significados parecidos. En inglés no existía una equivalencia o un término cercano con ese mismo significado, hasta que el comparatista norteamericano Harry Levin creó el término *thematology*.

Cabe preguntarnos qué son los temas literarios y qué investiga la tematología. Respecto a la primera pregunta, recurrimos a la definición de Anna Trocchi [2002:156]:

Los temas literarios, pues, tal y como sostienen numerosos críticos, son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural.

Del mismo modo que se considera a la Literatura Comparada como la investigación comparativa de la literatura, hay quien piensa que la tematología es investigar o comparar el tema de la obra literaria. Este punto de vista es demasiado sencillo y simplista, puesto que no sólo limitaría el área de investigación de la tematología, sino que también podría borrar sus características metodológicas. Por ello, en primer lugar tenemos que hacer una distinción entre la investigación del tema de la obra y la investigación de la tematología en la Literatura Comparada.

En la tesis de Chen Xiangpeng [1983:15], investigador de Taiwán, se expone un punto de vista perspicaz sobre esta cuestión: la tematología es un campo de estudio (*a field of study*) en la Literatura Comparada, y los estudios temáticos generales (*thematic studies*) consisten en investigar uno de los niveles literarios de cualquier obra. La tematología tiene como objeto estudiar y discutir cómo se interpreta en las distintas épocas el mismo tema, y cómo lo tratan los distintos escritores en sus obras, con el fin

de conocer las características de la época y la intención (*intention*) del escritor. Mientras que el estudio temático general consiste en investigar la interpretación de los temas individuales. Sin olvidar que la tematología comienza con el estudio de la amplitud del folklore en la Alemania del siglo XIX, y el estudio temático procede de la enseñanza en *La República* de Platón y las enseñanzas del poema de Confucio.

Anna Trocchi [2002:156] también señala que «el estudio de la temática nos pone en contacto con el material errático de la experiencia que los hombres han elaborado en el tiempo». Y la riqueza de sus perspectivas de investigación se asienta precisamente en la identificación del tema como un medio de comunicación crucial entre la realidad y los textos literarios, y como un elemento de enlace entre textos diferentes.

En concreto, lo que investiga el estudio temático general es la idea de una obra o de un personaje arquetípico. Chen Dun, Sun Jingrao y Xie Tainzhen [1997:115] opinan que «la clave de dicho estudio es investigar la comprensión del texto. Sin embargo, lo que discute e investiga la tematología es de qué manera tratan los escritores de distintas nacionalidades y de distintas épocas un mismo tema, la misma materia, el mismo argumento o el mismo personaje arquetípico literario». Se trata de investigar la estructura de la obra. Según Paul Van Tieghem [1931], lo que indaga la tematología es el tema común de las literaturas de diferentes países. Sin menoscabo de las relaciones binarias tan valoradas por Van Tieghem, Caludio Guillén [2005:230] asegura que la tematología «solía congrega o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional»<sup>23</sup>. Y Friedrich y Malone [1954] consideran que la tematología rompe los límites del tiempo para tratar un tema común, o para adoptar un género literario que se acerque a la forma personal de expresarse de cada autor. Más figuradamente, el estudio temático se centra en un punto (que sería la presentación del tema individual) y la tematología enfoca una línea que tiende a alcanzar la superficie. Sin embargo, esta distinción apenas se señala en su enfoque. Y en la práctica, la diferencia entre estas dos teorías no resulta tan clara, puesto que el estudio temático debería investigar el contexto de la obra. No es imposible desligar la tematología de la investigación de la comprensión del texto.

---

<sup>23</sup> Para más información sobre esta idea, véase también el libro de Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, publicado en 1989, donde se sustituye el término “tematología” por el de “mitos literarios”.

## El contenido de la tematología

La tematología en la Literatura Comparada no es un estudio temático, sino que se centra en investigar la difusión y la evolución de un mismo tema, una misma materia, un mismo argumento o un mismo personaje arquetípico transnacional. También estudia los tratamientos de los mismos por parte de los diferentes escritores. Le Daiyun [1998:185] apunta que «el contenido de la investigación de la tematología trata del motivo<sup>24</sup> (*motif*), tema, materia, argumento, imaginación, modismo (*topos*), etc. de la obra».

David Pujante [2006:96] comenta lo siguiente:

Los viejos temas y motivos empiezan a insertarse en historias de las ideas, donde dichos temas y motivos ya no son objetos de minuciosos, atomizados y eruditos estudios comparatistas, sino que son la columna vertebral sobre la que construye la evolución de ideas como pueden serlo el amor o la muerte.

A continuación, explicaremos los significados de estos términos para demostrar los procedimientos y los objetivos de la investigación de la tematología. En primer lugar, cabe señalar que el concepto de motivo y el concepto de tema son fáciles de confundir. Claudio Guillén [2005:234] señala que «en general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema». Otra definición de motivo es la de Anna Trochhi [2002:158], quien define los motivos como las partículas más pequeñas de contenido textual que generan nexos temáticos:

---

<sup>24</sup> El motivo (*motif*) en la tematología no es la motivación en el sentido ideológico. Según Miguel A. Márquez [2006:252]: «Al definir motivo como la unidad temática no divisible, es decir, la unidad temática mínima, como propuso Tomachevski en su Teoría de la literatura (Tomachevski, 1982:185-186), y siguió Frenzel (1980) [...] la noción de motivo ha cobrado valores de generalidad y falta de individualización desde la definición ofrecida por Trousson en los años 60: 'Qu'est-ce qu'un motif? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude –par exemple la révolte– soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés [...]. Nous avons affaire à des attitudes déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même –par exemple le révolte ou le séducteur– mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts (Trousson, 1965:12-13)'. El sentido que le da Trousson a *motivo* se entiende mejor en contraposición al concepto de *tema*, que sería la expresión particular de un motivo, su individualización que resulta del paso de lo general a lo particular (Trousson, 1965:13). Esta posición fue adoptada sin cambios por Pichois y Rousseau (1969)».



El tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos; o sea, múltiples elementos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y de naturaleza heterogénea.

El motivo es concreto y objetivo. El tema es abstracto y subjetivo. El motivo es una parte de la obra literaria que no se puede descomponer más, y que no tiene ningún matiz subjetivo o carácter tendencioso, pues no hace ninguna pregunta. Sólo a través del tratamiento que el escritor hace de él adquiere un cierto significado, ya sea el de alabar o el de vituperar. De esta manera, el autor muestra una actitud y un punto de vista. Por ejemplo, “guerra” es un fenómeno históricamente objetivo, no es ni bueno ni malo sin el tratamiento del escritor. Sin embargo, una vez que es tratado como tema por un autor en su obra, tiene ya un carácter subjetivo. Puede reflejar la crueldad y la injusticia. Pero también puede mostrar la justicia y la fuerza de los seres humanos.

Cuando un motivo tiene un carácter subjetivo y un significado, ya sea el de alabar o el de vituperar, se convierte en un tema: bien alabe la justicia de la guerra, bien acuse su brutalidad. Como dijimos, el motivo muestra a menudo mayor objetividad, no plantea ninguna pregunta. El tema se caracteriza por una mayor subjetividad, plantea una pregunta. Por eso, en cierto sentido, podemos decir que el tema es la interpretación concreta del motivo, y que el motivo es un tema intrínseco, la base para que crezca el tema. Son numerosas, incontables, ricas y variadas las obras literarias de distintas nacionalidades. Cada obra tiene su propio tema, pero los motivos que contienen son siempre estos: amar y odiar, vivir y morir, reunir y separar, alegrarse y enojarse, etc. En resumen, podemos decir que la cantidad de motivos es limitada, pero que la cantidad de temas es, en teoría, infinita.

Los críticos occidentales arriba mencionados creen que los temas están relacionados con los personajes, y los motivos con las situaciones. Las situaciones tienen que ver con la trama, el evento, la acción, las circunstancias, etc. El tema no sólo puede abstraerse de los personajes arquetípicos, sino también de las situaciones. Del mismo modo, no se puede afirmar que los motivos sólo están relacionados con las situaciones y que no tienen nada que ver con los personajes. De hecho, la situación, el evento y el personaje no pueden presentar una distinción absoluta entre ellos. Las acciones del personaje, por lo común, son los componentes principales de la situación y

el evento, y la formación del carácter y la imagen del personaje es cada vez más completa conforme se va desarrollando la trama y se suceden los eventos. Por lo tanto, no es aconsejable, o por lo menos resulta incompleto, vincular solo el tema con el personaje, o el motivo con la situación.

Dijimos que el motivo es una unidad más pequeña que el tema, y que es también más concreto, mientras que el tema siempre está relacionado con la trama, el evento y el personaje, de forma más general. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el motivo y la situación? La estudiosa alemana Elizabeth Frenzel comenta que el motivo todavía no forma una situación completa o un hilo conductor de la historia, pero sí constituye una parte integrante del contenido y del contexto<sup>25</sup>.

El motivo es la unión de uno o varios eventos de la trama, pero no es exactamente equivalente a estos eventos, sino que es superior a ellos. Por ejemplo, Levin [1972:108], en su libro *Grounds for Comparison* dijo que el tópico de «la cita en la tumba» sólo puede consistir en un evento de la trama, pero no es un motivo. Si resumimos este evento, podremos concluir en un motivo: que los enamorados enloquecidos toman medidas contra un enorme peligro y dificultad.

En segundo lugar, la materia tiene la misma importancia que la situación en una obra literaria. En general, la materia se refiere a los materiales necesarios para construir una historia completa o un argumento completo, e incluye los personajes y sus nombres correspondientes. Es un perfil que se presenta a los ojos de los lectores. Ya sea una vida real, ya sea una vida imaginaria. En una primera etapa, la tematología ponía énfasis en investigar cómo los diferentes escritores trataban la misma materia o una materia similar. Era la llamada “historia material”. La situación se refiere a una estructura típica en la obra literaria (o en la vida real). Por ejemplo: “amor entre tres (uno de ellos de distinto sexo)”, “mujer abandonada”, “amor entre los hijos de dos familias enemigas”, etc.

La materia son los componentes de la obra. Es el escritor quien debe elegirla y comenzar a tratarla. Después de que los escritores conciban una idea artística y una

---

<sup>25</sup> Véase también Weisstein [1987:136].

elaboración estética, su creación literaria se convertirá en la situación, el personaje... Por lo tanto, podemos dividir una obra en cuatro capas. La capa más inferior es la materia; sobre la materia está la capa de la situación, el personaje; más arriba encontramos la capa de una serie de motivos que se resumen desde las situaciones concretas y los personajes; por último, la capa superior es el tema de la obra.

En tercer lugar, la concepción artística, el *topoi* y las imágenes o representaciones breves también son objeto de investigación por parte de la tematología. La concepción artística de la tematología se refiere a las imágenes literarias o imágenes culturales de cierto significado en una nación. Puede ser un fenómeno natural o una realidad objetiva (como por ejemplo, el sol, la luna, las estrellas, el trueno, la electricidad, las montañas, el agua, etc.). También puede ser una planta o un animal (el león, el tigre, el lobo, el perro, el pino, el ciprés, la orquídea, el bambú...). O bien, un producto de la imaginación (el paraíso, el infierno, los inmortales, los diablos, etc.). Todo esto, dependiendo de las diferentes culturas, puede tener significados contrarios o similares. Ciertas constantes o elementos recurrentes de la tematología se parecen a las frases hechas y las citas literarias de la lengua china. Por ejemplo, en la literatura occidental: “el paraíso”, “la fruta prohibida”, “el arca de Noé”, etc. Cesare Segre [1993:218] define como *topoi* a aquellos lugares de la memoria colectiva donde «se depositan a lo largo del tiempo, en forma esterotipada, esquemas de acciones, situaciones, invenciones características de la fantasía». Curtius [1981] incluye la invocación a la naturaleza, las imágenes del *puer senex*, del mundo al revés, del paisaje ideal o *locus amoenus*, de la Diosa Naturaleza, las metáforas del mundo como libro o de la vida como teatro (el *theatrum mundi*), etc. Y en la lengua china, Chen Dun, Sun Jingrao y Xie Tainzhen [1997:121] apuntan que «“Yi Gu Zuo Qi”<sup>26</sup>, “Huo Fu Xiang Yi”<sup>27</sup>, etc. . . Todo esto comprende la cultura de una nación, y su función supera a su significado literal».

Las imágenes son unidades literarias más pequeñas que la situación y el evento. Las descripciones detalladas, la metáfora, la alusión, el símbolo, la palabra de doble sentido, etc. forman una serie de imágenes. Sin embargo, no todas las imágenes tienen

---

<sup>26</sup> Es un modismo chino. Significa «seguir adelante hasta el final sin tregua».

<sup>27</sup> Es un modismo chino. Significa «en la desgracia habita la felicidad, en la felicidad se oculta la desgracia». Su equivalencia en español sería “no hay mal que por bien no venga».

valor temático. Solamente las imágenes que sean un símbolo central y que tengan estrechas relaciones con el tema de la obra, podrán ser objeto de la investigación de la tematología. Por ejemplo, en la más prestigiosa obra literaria china, *Sueños en el Pabellón Rojo*, “La Tierra de la Iusión”, “El jardín de la Vista Sublime”, “Primer registro de doce bellezas de Jinling”, los dibujos en tinta y los versos en “Segundo registro de doce bellezas de Jinling”, hasta el Jade Precioso de las Comunicaciones Espirituales de Baoyu y el Medallón de Oro de Baochai, se convierten en imágenes tematológicas, debido a la estrecha relación con la expresión del tema expuesto en la obra.

### **Clasificación de la tematología**

Con el fin de realizar la investigación tematológica, los eruditos la clasifican según los diferentes objetos de investigación. En este momento, en Occidente hay dos métodos representativos de clasificación: la clasificación del erudito francés Tieghem P. Von y la clasificación del erudito rumano Dima. El primero clasifica la tematología en tres tipos: “situación y materia tradicional”, “prototipo literario real o imaginario” y “personaje legendario y leyenda”. El segundo clasifica la tematología en cinco tipos: “situación típica”, “materia geográfica”, “objeto descrito tradicional”, “imágenes literarias de los tipos comunes en la literatura mundial”<sup>28</sup> y “prototipo legendario”. Pese a esto, en España la investigación de la tematología implica más estudio y más concreción: “mitos”<sup>29</sup>, “tipos sociales, profesionales y morales”, “motivos recurrentes de la literatura y del folklore”, “*topoi* y lugares comunes”, “espacios y escenarios literarios característicos”, “la representación literaria de elementos naturales y de situaciones

---

<sup>28</sup> Véase también Grewal [2008:178]: «from the 1950s to the 1970s, this idea of European literature as “universal literature” was bitterly attacked by comparatists such as René Étiemble...»; y Davida Damrosch and Djelal Kadir [2012:158]: «whether the present new scale of literary study can reach its purported audiences, by they distant cultures, minor literary traditions, or parallel world histories, depends on what the “world” means...».

<sup>29</sup> En cuanto al mito literario, resaltamos la definición de Anna Trocchi [2002:148]: «Por una parte, un mito preexistente recuperado por la literatura, en un proceso que implica, por ejemplo, por lo que se refiere a los mitos antiguos, el paso desde un “pre-texto” o “ante-texto” de la tradición oral a la codificación literaria; por otra parte, puede consistir también en un mito nacido directamente de la literatura, o inaugurado por una obra literaria determinada o por un corpus de textos: es este el caso de Tristán e Isolda, de Don Juan o de Fausto. En este último caso asistimos más específicamente al injerto de la elaboración del mito literario en una fabulación legendaria surgida alrededor de un personaje real, al que la tradición popular asignó gradualmente caracteres ficticios, hasta llegar, con Marlowe y luego con Goethe, a la plena maduración del mito faustiano, ya transformado en criatura literaria».

humanas recurrentes”, “los problemas fundamentales de la conducta humana y de las ideas, los sentimientos, los conceptos”. Según comenta Anna Trocchi [2002:157-158]:

El horizonte del estudio tematológico, pues, se contruye de la siguiente manera: va desde los tipos mitológicos, legendarios e históricos (individualizados en el origen, y a menudo coincidentes con los temas de interés de la mencionada «mitocrítica» a los tipos sociales, profesionales y morales (el caballero, el viajero, el criminal, el *dandy* ), a los motivos recurrentes de la literatura y del folklore (el anillo mágico, la tierra baldía), a los *topoi* y lugares comunes (la invocación a las Musas o el *locus amoenus*), a espacios y escenarios literarios característicos, como el jardín, la gran ciudad moderna, la isla, etc., a la representación literaria de elementos naturales (el amor, los montes, la floresta) o de situaciones humanas recurrentes (el triángulo amoroso), para llegar a los temas de épocas o históricos, interesantes desde el punto de vista comparatista por su cruce con la historia del gusto y de las mentalidades, como por ejemplo el adulterio, el *theatrum mundi* o la locura. En un orden de generalidad creciente, llegamos a los problemas fundamentales de la conducta humana (el poder del destino, el amor), y a las ideas, los sentimientos, los conceptos (la voluntad, la libertad, la razón, la circularidad).

A diferencia de los eruditos occidentales, los chinos, de acuerdo con las cuatro capas del objetivo de la obra (materia, personaje y situación, motivo y tema) pueden investigar paralelamente similares materias, situaciones, personajes, motivos y temas en diversas obras literarias; también pueden estudiar y discutir históricamente la evolución y la difusión de la misma materia, personaje, motivo y tema en diferentes nacionalidades. Se puede discutir cualquiera de estas cuatro capas, y asimismo se puede investigar sintéticamente todas estas capas. Los eruditos chinos hacen la siguiente clasificación:

1. La investigación del motivo. El motivo de la obra literaria es el objeto de investigación más básico en la tematología. Como mencionamos anteriormente, el motivo en la tematología se refiere generalmente a las conductas básicas, los fenómenos mentales del ser humano y el concepto de la humanidad sobre el mundo que le rodea. Se trata de los motivos que se repiten en las obras literarias.

Por ejemplo: vivir, morir, separarse, o emociones como alegre, contento, furioso, triste, etc. Pero también el tiempo, el espacio, estaciones, océano, sierra, noche cerrada, etc. Además de esto, el motivo tiene una estrecha relación con los tipos de personaje: incluye los personajes de leyendas y mitos y las figuras literarias que produce el tema. Por lo tanto, la investigación del motivo generalmente se divide en dos partes: la investigación de motivo puro y la investigación de motivo-personaje.

2. La investigación del tema. Como ya dijimos, la investigación del tema, dentro del ámbito de la tematología, no fija el tema de las obras individuales, sino que presta atención a la influencia, la interrelación y la elección mutua de los temas. Más concretamente, se trata de investigar cómo se repite o evoluciona el mismo tema en la historia literaria e investigar cómo aceptan o tratan ese tema diversos escritores. Aunque, como también subrayamos anteriormente, el número de los motivos es limitado y el de los temas es innumerable. Cuando nos fijamos en la historia literaria del mundo encontramos que hay gran cantidad de motivos que se repiten en las literaturas de diferentes nacionalidades y épocas, y que siguen siendo utilizados por los escritores. En consecuencia, las tres partes de la investigación del tema en la tematología son: los escritores que tratan de nuevo o elaboran a partir de obras anteriores las historias, los argumentos o los casos ya existentes; personajes representativos de un determinado tema; y los escritores que utilizan de nuevo los espacios geográficas, los animales y las plantas que ya han alcanzado un cierto significado.
  
3. La investigación de la situación. Dentro de una obra tendríamos, a efectos de la investigación, de un lado el motivo y el tema, y de otro la situación, que incluye la estructura. En este sentido, podemos decir que el motivo y el tema son las partes intrínsecas de la obra; como Trocchi [2002:155] afirma, «los temas y mitos no son meros “materiales” extrínsecos de la invención literaria, sino partes integrantes de textos literarios, estructurados y constituidos según códigos específicos»<sup>30</sup>. Y la situación es la parte extrínseca de la obra. Desde luego, cada situación puede mostrar a los lectores una relación entre los personajes. Al

---

<sup>30</sup> Véase también Grève [1995:6].

mismo tiempo, entretiene la idea y el sentimiento entre el escritor y los personajes de la obra, y contiene o influye en los actos de éstos. Y desarrolla diversas tramas. Por lo tanto la situación en la obra literaria es, en efecto, una típica situación de personaje. Chen Dun, Sun Jingrao y Xie Tainzhen [1997:127] opinan que «en esta situación se esconde una clara e intensa tendencia de acción. Esta tendencia se acelera con el desarrollo de la situación. No termina hasta el final de la obra, sea trágicamente o sea cómicamente».

4. La investigación del personaje arquetípico. Esta también es una parte de la investigación muy significativa y valorada dentro de la temología. Generalmente en la literatura hay tres categorías de personaje arquetípico. Algunos personajes de la mitología antigua y del folklore, que constantemente utilizan los escritores de generaciones posteriores de diferentes regiones y nacionalidades, llegan a ser personajes que tienen la calidad del prototipo o el arquetipo. Otra categoría está estrechamente relacionada con la época, pues tiene valor temporal y se convierte en un arquetipo de su momento. La última categoría del personaje va más allá del tiempo y tiene una imagen arquetípica de valor universal y permanente; por ejemplo, Hamlet, Don Quijote, Fausto, Don Juan, Ah Q, etc.

En la investigación del personaje arquetípico vale la pena mencionar *Principio Quijotesco* del estudioso norteamericano Levin. Si tomamos *Don Quijote* como la primera novela occidental, las novelas posteriores, en cierta medida, habrán recibido la influencia de esta obra.

Con el *Estudio comparativo entre las imágenes del Quijote y de Ah Q*, de los estudiosos chinos Qin Jiaqi y Lu Xiexin, se añade un personaje más a la lista de los personajes quijotescos de Levin: esencialmente, Ah Q, de Lu Xun, es un Don Quijote chino o asiático, en muchos aspectos se corresponde con los principios quijotescos.

Como don Quijote, Ah Q es honesto, sincero y amable. Conforme a su especial principio de “victoria espiritual”, cada vez que actúa, recibe las burlas de los demás. Cuando se encuentra con reveses y fracasos, marcha siempre

adelante con intrepidez. Es cierto, además, que sufre cierto grado de locura, como don Quijote. A pesar de todo, las imágenes de don Quijote y de Ah Q no se pueden confundir. El espíritu caballeresco del primero y la victoria espiritual del segundo no son equivalentes. Para explicar las causas de las similitudes y las diferencias en las características de los dos personajes, estos han de relacionarse con sus diferentes orígenes sociales y culturales, e investigar las características psicológicas de sus naciones, así como otros aspectos.

Vale la pena señalar que el objetivo de la investigación de la tematología o el análisis temático no es la materia, la situación, el personaje, el motivo o el tema de la obra individual, sino que son las diferentes manifestaciones de la misma materia, la misma situación, el mismo personaje arquetípico, el mismo motivo y el mismo tema en diversas obras literarias, así como las relaciones entre ellas. De esta manera, la tematología siempre investiga la historia de la evolución de la misma materia, la misma situación, el mismo personaje arquetípico, el mismo motivo y el mismo tema en varias obras de diferentes nacionalidades. Investiga los distintos tratamientos dados por diferentes escritores a estos conceptos y trata de explicar las causas fundamentales de esa evolución y de esos distintos tratamientos. Cristina Naupert [2001:11] opina que:

El análisis temático se convierte en un procedimiento particularmente complejo, y por eso a la vez altamente interesante e instructivo, cuando se procede desde una perspectiva supranacional, esto es, cuando elementos temáticos constituyen o participan de puentes entre diferentes culturas y lenguajes. No sorprendente, por tanto, que la Literatura Comparada haya mostrado siempre una afinidad especial hacia el campo de los estudios temáticos, aunque en este «matrimonio de conveniencia» no hayan faltado los altibajos propios de cualquier relación afectiva.

Por otro lado, en la obra literaria, el motivo, el tema, la materia y la situación son a menudo interdependientes. El motivo, a través de la creación de la obra por parte del escritor, se convierte en un determinado tema. Mientras que el motivo o el tema se producen necesariamente por medio de la materia, y se realizan valiéndose de la situación. Y los objetos de la investigación de la tematología no aparecen en una obra literaria individual, sino que el mismo motivo se interpreta en distintas obras literarias,



así como el mismo tema, la misma materia o la misma situación, a la vez que mantienen una cierta relación entre ellos

### 3. INTRODUCCIÓN A LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA Y LA CHINA

### 3.1. LA CONCEPCIÓN DE AMOR DE LOS ANTEPASADOS CLÁSICOS OCCIDENTALES

#### 3.1.1. La concepción del amor en Platón

Denis de Rougemont [1979:74], en *El amor y Occidente*, habla del platonismo en los siguientes términos: «El platonismo, en tiempo de Platón y durante los siglos siguientes, no fue jamás una doctrina popular, sino una sabiduría esotérica».

En el *Banquete* de Platón se describe el amor como una escala: el alma se remonta del amor bajo y humano (el mundo es representación o imitación) al amor sublime, divino e ideal (el mundo de las ideas). Así que se diferencian las dos dimensiones del mundo desde el *amor purus* al *amor impurus*. Guillermo Serés [1996:24], en el libro de *La transformación entre los amantes*, afirma:

El amor (y los órganos, funciones y disposiciones que lo encauzan), así, se construye en el puente entre el mundo de las ideas y el terreno (el *syndemós* al que alude Diotima en el *Banquete* [...]), y permite al hombre desarrollar sus mejores facultades [...].

Platón también afirma que el objeto material del amor humano desaparece cuando el amor atiende a un objeto espiritual. Así que el amor puro o platónico no es un amor carnal. Según Guillermo Serés [1996:23]:

Platón se refiere, claro, al amor puro, al que nos permite reconocer la belleza sensible para poseer éticamente lo universal; descarta como tal al que se resigna a amar la apariencia bella como realidad absoluta y desea poseerla, en tanto que es incapaz de ver nada más allá de lo sensible.

Platón en el *Banquete* habla del amor básicamente como un sentimiento entre dos varones, en el cual jugaba un papel importante la pederastia. Platón en el *Fedro* ofrece la siguiente metáfora: «Como a los lobos los corderos, así gustan los amantes de los mancebos». Con la teoría del andrógino expuesta en *El Banquete* desarrolló la idea de un pleno deseo que empuja al hombre a buscar a otro (objeto de su deseo) en la literatura; si no lo consigue, la persona no se siente completa.

En el Renacimiento, tomando como base la tesis de Platón, los neoplatónicos o platónicos cristianos insistían en poder llegar al amor divino sin abandonar el objeto humano, llamado *amor mixtus*. También critican el amor ferino o «loco amor»<sup>31</sup>, llamado *amor impurus*.

En resumen, aunque Platón no escribe un *Ars Amandi*<sup>32</sup>, su teoría del amor en *El Banquete* es el origen de la concepción amorosa en todo el Occidente, sobre todo en la tradición griega y romana. En consecuencia, en la literatura se repite la idea del amor en sus dos dimensiones: el amor humano y el amor divino.

### 3.1.2. La concepción del amor en Ovidio

Ovidio se denominó a sí mismo *tenerorum lusor amorum*, «cantor de los tiernos amores» (Trist. IV, X, 1). *Lusor* –que suele traducirse por ‘cantor’, ‘poeta frívolo’, ‘poeta ligero’- significa literalmente ‘jugador’; y a los juegos del amor dedicó el poeta gran parte de su obra. Para un lector moderno, el término ‘amor’ puede conducir a engaño, porque en el caso de Ovidio sería más adecuado hablar de erotismo. La atracción, la seducción, la conquista, los placeres, el engaño, los celos... en eso consiste fundamentalmente el amor del que nos habla el poeta.

Su obra más conocida, el *Ars Amandi*, escrita entre el año 2 y el año 1 a. C., es «un texto imbuido de un pragmatismo romano y a menudo humorístico» [Juan Antonio González Iglesias, 2000:10]. Está formado por tres libros en los que el poeta aconseja a los amantes primerizos sobre el arte del amor, y más concretamente sobre la conquista amorosa. Ofrece una progresión de la aventura amorosa, desde el hallazgo al olvido: en *Ars Amandi* I se enseña dónde encontrar y cómo empezar la relación; en *Ars Amandi* II, cómo mantenerla; el *Ars Amandi* III es similar, pero desde el punto de vista femenino.

La concepción del amor que Ovidio transmite puede parecernos algo cruda y descarnada. La mujer o el hombre no son un ideal que alcanzar, sino una presa que

---

<sup>31</sup> Es un término del que ya habló el Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*.

<sup>32</sup> Durante el siglo XI y hasta el siglo XVII, los estudiosos no sabían que el *Ars Amandi* de Ovidio era un poema burlesco. Las amistades sexuales y sociales entre dos varones eran similares a las existentes entre varón y hembra –heterosexuales-. Así pues, este poema didáctico trata concretamente del arte de la seducción: dónde encontrar mujeres, cómo cortejarlas, cómo conquistarlas, cómo mantener el amor, cómo recuperarlo, cómo evitar que nos lo roben, etc.

capturar, una plaza que conquistar. Porque «todo amante es un soldado» [2000:180] y «especie de milicia es amor» [2000:450]. En el *Ars amandi*, el poeta, a modo de soldado veterano, aconseja acerca de las tácticas idóneas para conseguir y conservar nuestro objeto de deseo. Para ello es necesario un «arte», una suerte de manual de estrategia que nos permita servir con éxito en la milicia amorosa. La simulación, la mentira, el engaño, el soborno o la adulación son armas válidas que el amante despliega en su campo de batalla. Y si en el *Ars amandi* los consejos del poeta van destinados a exponer el mejor modo de conquistar y mantener nuestra conquista, en los *Remedios de amor* se trata justamente de conseguir el resultado contrario: deshacerse de una «relación peligrosa», renunciar a una pasión que nos perjudica o de la que nos hemos cansado. La estrategia de la seducción se convierte, en los *Remedios de amor*, en la estrategia del desapego. Porque el amor es también una corriente tumultuosa que se apodera de nosotros y nos arrastra, a veces a nuestro pesar. Es un fuego abrasador que nos consume, una fuerza que nos arrebatada y nos debilita. En el juego del amor, el seductor acaba las más de las veces siendo seducido: «A menudo, con todo, el que simulaba ha comenzado de verdad a amar. A menudo ha acabado siendo auténtico lo que él había fingido en un principio» [2000:418-419]. El amor es un goce, pero también un tormento. Del amor como tormento se habla sobre todo en las *Heroidas*: mujeres abandonadas que se dirigen a quien un día las sedujo, amantes que no pueden reunirse lamentan la crueldad de su separación. El dolor de la pérdida, la desesperación causada por el abandono, las promesas incumplidas, la fidelidad traicionada... En suma, las heridas del amor son el tema central de esta obra. Pero como dice Ovidio en los *Amores*, el sufrimiento es parte integrante del amor: «Yo no siento ningún amor por algo que no me da ninguna vez molestias» [2000:281].

En fin, Ovidio parece que hubiese querido expresar, con cambiante y ávida sensualidad estética, todas las seducciones y todas las inspiraciones, al igual que todos los placeres de la vida de su tiempo y de su ambiente.

### 3.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Para contextualizar la concepción del amor en España durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, creemos que primero es necesario ver qué concepto

tenían del amor los antepasados clásicos, como Platón u Ovidio, así como conocer la tradición y la cultura acerca del amor en todo Occidente. En general, en la literatura clásica el amor es visto como una manifestación alegre de la sensualidad, un consuelo doméstico y un cierto tipo de locura. Veamos unas cuantas ideas sobre el amor que sostenían algunos de los grandes autores.

### 3.2.1. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LA EDAD MEDIA

En la Edad Media se enfrentaban dos morales: la de la sociedad cristianizada y la de la cortesía herética<sup>33</sup>. Una implicaba el matrimonio, del que llegó a hacer un sacramento; la otra exaltaba un conjunto de valores de los cuales resultaba –en principio, al menos– el rechazo del matrimonio. Mientras que la mística pagana sublimaba el amor hasta hacer de él un dios, el cristianismo lo vuelve a colocar en su lugar y lo santifica por medio del matrimonio. Finalmente, el cristianismo triunfó. Denis de Rougement [2002:74] lo describe así:

La iglesia primitiva fue una comunidad de débiles y de despreciados. Pero a partir de Constantino, y luego tras los emperadores carolingios, sus doctrinas se convirtieron en patrimonio de los príncipes y de las clases dominantes, que las impusieron por la fuerza a todos los pueblos de Occidente.

Así pues, el nuevo símbolo del amor es el matrimonio de Cristo y la Iglesia. El matrimonio en la Edad Media tiene origen bíblico, basado en el amor al prójimo. Es un amor de amistad o un amor de benevolencia. El matrimonio cristiano se convirtió en un sacramento. En opinión de Guillermo Serés [1996: 45]:

[...] a partir del siglo XII, y progresivamente asimilado a la *caritas* bíblica, designará primordialmente la relación entre hombre y mujer, proporcionando un nuevo marco para los nuevos análisis del amor. Incluso se utilizará para fundamentar la concepción medieval del matrimonio.

---

<sup>33</sup> Sobre la cortesía herética, véase Denis de Rougement [2002:75], quien afirma que «esas herejías se propagaron muy rápidamente desde principios del siglo XII. Se insinuaron por una parte en la clerecía, donde las volveremos a encontrar un poco más tarde mezcladas de la manera más compleja al gran renacimiento místico. Por otra parte, encontraban complacencias profundas en la mentalidad del siglo. Penetraron pronto en la sociedad feudal (...) y se oponía al cristianismo precisamente por su rechazo de la Encarnación».

Los clásicos consideran el sentimiento amoroso como una fatalidad física, que destaca por su carácter natural, y carece de lógica que explique cómo se inicia el enamoramiento. Está lleno de locura y furor. Su efecto es que, como creía la medicina griega, el malestar del alma va en paralelo al mal funcionamiento del cuerpo, se transforma en una enfermedad. Según Denis de Rougement [2002:73]:

El amor humano es generalmente concebido como placer, simple voluptuosidad física. Y la pasión –en su sentido trágico y doloroso– no solamente es escasa, sino que además, y sobre todo, es despreciada por la moral corriente como una enfermedad frenética. «Algunos piensan que es una rabia [...]».

A medida que avanza la Edad Media, la pasión amorosa se considera algo incorrecto, aunque el objeto de esta pasión fuese la esposa. Hugo de San Víctor y el Papa Gregorio opinaron que el deseo carnal no era malo, siempre que su fin fuera el matrimonio, es decir, la procreación. Un contrato matrimonial provocado por la belleza de una mujer no suponía un verdadero matrimonio. No existía deseo carnal en el estado de inocencia del hombre hasta que ocurrió su caída. Se llegó a creer que no habría podido haber procreación sin el deseo.

Volvemos a ver algunas ideas sobre el amor por parte de los autores cristianos más prestigiosos, como Pedro Lombardo, San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. El primero de ellos expone que el amor es un castigo que se debe a la caída del hombre. El acto del amor no es malo en sí, pero si no es usado para fines matrimoniales puede ser un mal moral. Por ejemplo, el amor apasionado hacia una mujer casada es adúltero (*Sententiarum*, 4.31).

San Alberto Magno dice, por su parte, que el deseo es un mal, un castigo producto de la caída del hombre, pero que no es pecado. El acto conyugal es inocente si su fin es procrear. Sin embargo, cuando el deseo existe antes de la unión sexual, el acto es considerado pecado mortal.

Santo Tomás de Aquino piensa que el matrimonio es un tipo de amistad, ya que las relaciones sexuales producen cierta forma de amistad en las parejas; así que la

sexualidad inocente se acepta, pero no la pasión (sensualidad). Lo malo del acto sexual es la suspensión de la actividad intelectual<sup>34</sup>, es decir, dejarse llevar por el impulso sin que medie una reflexión; pero no son malos ni el deseo ni el placer. El acto sexual tampoco es un pecado, sino que es un mal causado por la caída del hombre.

Partiendo de las ideas medievales sobre el amor y la pasión, se advierte que en todos los casos la pasión es inicua. En aquel entonces, el amor verdadero era imposible puesto que el acto sexual sólo puede ser excusado por el deseo de procrear y no por el deseo hacia la persona amada. Es por esto por lo que tal vez en la literatura los amantes se suicidan cumpliendo su verdadero amor más allá de la vida. Así, J. A. Pérez Rioja [1983:194] escribe:

Vernon Lee, en su obra *Amor matrimonial*, lo explica porque en la Edad Media existía una “enorme preponderancia de hombres”, a la vez que una escasez de mujeres, lo que originó la “idealización del objeto” por un deseo tan difícil de satisfacer; tampoco era de extrañar que el hombre tomase incluso gusto por “la muerte que une”, como ocurría en la leyenda medieval que inspiraría luego a Shakespeare su *Romeo y Julieta*, inventándose para los amores difíciles o imposibles un postrimero mundo feliz en la muerte, concebida como un más allá del romanticismo [...].

### 3.2.1.1. El amor cortés

En el siglo XI, en el sur de Francia, entre la clase aristocrática existió el llamado “amor cortés”, que exigía ciertas normas de conducta entre los amantes de clase social alta, es decir, en la corte. Por esta razón, se llamó “amor cortés” o “amor cortesano”. J. A. Pérez Rioja [1983:190] observa:

La Iglesia tenía como tarea reprimir la brutalidad y la licencia del pueblo, pero no era suficiente para ello. La aristocracia, aparte de los preceptos de la religión, tenía su propia cultura: a saber, la cortesía, y de ella sacaba las normas de conducta. Así, la cortesía triunfó en la literatura.

---

<sup>34</sup> Véase también *La Transformación de los amantes*, de Guillermo Serés [1996:87]: «En concreto, Santo Tomás divide el amor de acuerdo con tres apetitos: natural, sensitivo y racional (este último, el apetito racional o intelectual, es sinónimo de la voluntad), y en cada uno de estos apetitos, llamamos amor al principio de movimiento que tiende hacia el fin deseado” (*Summa*, I—II, q. 26, a.1)».



En tal situación cabe preguntarnos ¿el amor cortés es un amor pagano o un amor cristiano? Parece que existen divergencias entre los investigadores. Por un lado, según Denis de Rougement [2002:115], el origen del amor cortés de los trovadores coincidiría con la religión de los cátaros<sup>35</sup>, y no sería un amor propiamente cristiano:

Una forma totalmente nueva de poesía nace en el sur de Francia, patria cátara: canta a la Dama de los pensamientos, a la idea platónica del principio femenino, al culto del amor contra el matrimonio, al mismo tiempo que a la castidad.

De Rougement [2002:244] también insiste en que existe siempre un mito sagrado del amor cortés en el siglo XII, que se habría tomado como una especie de función social para ordenar y purificar las potencias anárquicas de la pasión, y que además se opone al matrimonio:

Una mística trascendente orientaba secretamente, polarizaba hacia el más allá, las nostalgias de la humanidad sufriente. Era sin duda una herejía, pero pacífica, y en algunos de sus aspectos muy favorable para el equilibrio civilizador. Sin embargo, por el solo hecho de que se oponía a la propagación de la especie y a la guerra, la sociedad debía perseguirla.

Por otro lado, en *La Transformación de Los Amantes*, Guillermo Serés [1996:90] llama *fino amor* al amor cortés, y se opone a las tesis de Étienne Gilson y Denomy, quienes creen que el amor cortés y el místico se diferencian en que aquél excluye la unión que el místico considera consustancial:

No obstante, como hemos visto y veremos, la ‘unión’ de los amantes es un concepto que puede manifestarse como huida del corazón, intercambio de corazones, vivencia en el amado y, por supuesto y principalmente, transformación del amante en el amado, ya sea en el amor profano, ya en el místico.

---

<sup>35</sup> No vamos a abordar el tema, ya que no está relacionado con nuestra tesis. Puede consultarse *El amor y Occidente*, de Denis de Rougement; en concreto el libro segundo, capítulo 6, titulado “El amor cortés: trovadores y cátaros”.

Serés [1996:91-92], de acuerdo con la tesis de Peter Dronke<sup>36</sup>, cree que no hay contradicción alguna entre el amor cortés y el amor cristiano, y que la idea de que amar a una dama de manera cortés es una transformación del amor a Dios; por tanto, se trataría de un amor divino:

La progresiva divinización de la dama de la tradición cortés, así como de la *donna angelicata* del *dolce stil nuovo*, se tenía que concebir, obviamente, según el modelo del amor cristiano. No sólo porque se la glorificaba con términos religiosos y se la hacía fuente del perfeccionamiento del enamorado, sino también porque, amándola, se amaba a Dios, se participaba en el amor divino.

Sin embargo, echamos en falta en la clarificadora visión de Serés un elemento fundamental de las historias del amor cortés, que es el adulterio. Y en este caso, la idea cristiana del amor no permite tal sacrilegio. Según Denis de Rougement [2002:277]:

El juicio emitido sobre el adulterio, en una y otra perspectivas, caracteriza muy bien la oposición. A los ojos de la Iglesia, el adulterio era a la vez un sacrilegio, un crimen contra el orden natural y un crimen contra el orden social. Pues el sacramento unía a la vez dos almas fieles, dos cuerpos aptos para procrear y dos personas jurídicas.

J. A. Pérez Rioja afirma, por su parte, que el amor cortés es en cierto sentido un amor bastante sensual, que no tiene mucho de espiritual. Para críticos como Bezzola, Lazar y Denomy, el amor cortés tiene una evidente raíz sensual y se halla muy alejado de las idealizaciones. En *Lancelot*, de Chrétien de Troyes, el amor entre Lanzarote y la reina Ginebra –esposa del rey Arturo– es correspondido carnalmente (*amor mixtus*), pero él la trata como si fuera divina y una santa (religión de amor). J. A. Pérez Rioja [1983:196] lo explica así:

[...] el trovador, el cortesano, aspiraban a poseer no sólo el corazón sino el cuerpo de su dama, por cuanto el fin amoroso de trovadores y «corteses» es, a la vez, un doble adulterio espiritual y físico [...] El amor, brutal y episódico, del guerrero de antaño ha dado paso a un sentimiento exaltado que proclama cómo el cuerpo femenino es una especie de joyero visible de otros valores invisibles, y cómo los caminos del espíritu pasan por «el gozo del amor».

---

<sup>36</sup> Véase Peter Dronke [1968:449].

Guillermo Serés [1996:90] asume en su libro las tesis de M. Lazar, P. Dronke o Keith Whinnom y dice:

Por una parte está el acento en la pasión amorosa: dudan de que el fundamento del amor cortés sea, como quieren los primeros, la sublimación del amor carnal (más que el deseo en sí, apunta Green, consistiría en el amor del deseo); más bien afirman que lo central es la posesión física. Por otra, ponen en tela de juicio la existencia misma del concepto ‘amor cortés’ [...].

Llegados a este punto se nos plantea una pregunta: ¿cuál es el concepto del amor cortés? El profesor Alberto Blecua [1981:111-112] lo aclara desde un punto de vista distinto de los anteriores: «[...] el término carece de significación unívoca y habrá que concluir que el amor cortés no es otra cosa que la historia del término en la historiografía [...]».

Entonces, ¿cuáles son las interpretaciones del amor cortés? Por resumirlo, podemos decir: el hombre llora y sufre mucho por amor; la mujer, que antes era despreciada en la tradición grecolatina, entendida como esposa y madre, ahora empieza a ser exaltada como mujer. En el amor cortés la mujer se ve elevada por encima del hombre, para el cual ella supone un ideal nostálgico, porque a veces es muy cruel e indiferente hacia el amor del amante. Y el amante es un sirviente fiel de la mujer; o sea, es esclavizado por el amor de una dama. Llama a su dama *midons* («mi dueña»), y la única virtud del hombre es servirla; generalmente es una mujer casada, y el amor del amante es representado de forma desesperada<sup>37</sup> y trágica. El amante sólo puede ser salvado por el dios Amor–Cupido. El amor cortés es la feudalización del amor, o sea, la dama sustituye al rey o a Dios.

En síntesis, ¿cuáles son los elementos principales del amor cortés? Para responder a esta cuestión recurrimos a la caracterización elaborada por Deyermond [1992:43-44]:

1. Se exige un cierto grado de nobleza en el hombre y la mujer, en linaje y en conducta.

---

<sup>37</sup> Recordemos aquí que la desesperación es un pecado imperdonable para la cristiandad, como todas las ofensas contra el Espíritu Santo o el amor de Dios: suicidio, etc.

2. El amante posee un complejo de cualidades admirables o, al menos, piensa que tiene que poseerlas.
3. La fuerza del amor no sólo presenta a la amada como admirable, sino que engendra a su vez virtud en el amante.
4. Aun cuando no se excluya el matrimonio, no se alude frecuentemente a él, sin que esto quiera significar que el amor es siempre adúltero.
5. El objetivo del amante va encaminado, con frecuencia, a lograr el trato sexual dentro o fuera del matrimonio.
6. Es un amor frustrado, ya sea por la imposibilidad de la consumación (lo que ocurre con llamativa frecuencia), o porque el desastre sigue inmediatamente a la consumación.
7. Se da con frecuencia una transposición al amor sexual de las emociones y de la imagería religiosa.
8. El amante reconoce su inferioridad con respecto a su dama, al margen de que lo sea objetivamente.
9. La pasión del amante puede ser plenamente correspondida por su dama.
10. Los amantes intentan, por lo general, encubrir el secreto de su amor.

En suma, el sistema social del amor cortés, elaborado gradualmente por los trovadores provenzales a partir de mediados del siglo XII se extendió de forma rápida. A partir de ahí el amor se convierte en una fuerza casi mística capaz de elevar al amante hacia niveles cada vez mayores de perfeccionamiento individual. La sumisión (obediencia) completa del amante a su dama, los servicios que le rinde sin esperanza de «galardón», su renuncia absoluta a toda satisfacción carnal, sus penas, sufrimientos, su «muerte», forman la vía dolorosa que le lleva a este supremo ideal. Estamos de acuerdo con Beyserveldt [1979:73]<sup>38</sup>, quien afirma que «cuanto más esquiva e ingrata se muestra la

---

<sup>38</sup> En la literatura provenzal se renuncia desde un principio a reconciliar el ideal del amor cortés con las exigencias de la moral cristiana. En cambio, en la poesía amatoria del siglo XV español no se ha producido este proceso de laicización tan típico de las letras francesas. Beyserveldt [1979:74] afirma que «rasgo constitutivo del amor cortés español es ese conflicto permanente entre las exigencias del amor y las de la doctrina cristiana. Para hacer palpable el conflicto hemos distinguido en la “batalla de amor”, tal como la cantan los poetas del siglo XV, los siguientes factores:

1. La monopolización religiosa de la razón.

dama, tanto más se intensifica esa tensión del deseo insatisfecho, buscada y consentida por ambos partícipes, amada y amante, en este tipo de experiencia amorosa».

### 3.2.1.2. El código de la religión del amor: *De amore*

Andreas Capellanus fue el autor de un tratado conocido como *De amore*. Poco se sabe de su vida, pero se presume que fue un cortesano de María de Francia y de Aquitania y, probablemente, de origen francés. *De amore* fue escrito a petición de María de Francia y de Aquitania, hija del rey Luis VII de Francia y de Leonor de Aquitania.

*De amore* se compone de tres libros en los cuales el autor explica a un joven alumno las trampas del amor. El primer libro cubre la etimología y la definición del amor, y está escrito en forma de conferencia académica. El segundo libro se compone de diálogos entre miembros de diferentes clases sociales, que describen cómo debería funcionar el proceso romántico. El último libro se basa en las historias de los tribunales reales de amor presididos por mujeres nobles. Hizo muchos elogios del *amor purus*, pero no del *amor mixtus*. Así, el capellán adoctrina al joven Walter con los siguientes principios:

1. El fin del amor es el cumplimiento amoroso y su fuente es la belleza visible (los ciegos no pueden amar).
2. El amor no es sensualidad. El hombre que sufre de abundancia y voluptuosidad (*abundantia voluptatis*), o sea de *amor ferino* o *amor impurus*, no puede amar.
3. El amor es una forma de castidad.
4. El amante debe ser honesto, modesto, un buen católico, limpio en su hablar, generoso, valiente en la guerra, cortés.

- 
2. La voluntad: aliada indecisa que ora toma el lado de la razón, ora se pone de parte de los sentidos.
  3. Los cómplices del amor: los ojos (los sentidos) y el corazón.
  4. La razón sojuzgada por amor.
  5. La enajenación, la «muerte» de amor.

5. El amante debe servir a su dama así como a todas las damas.
6. Sólo la dama puede escoger al amante, no el amante a la dama, y la dama no debe abusar de su poder para satisfacer sus caprichos.
7. Una mujer aún soltera (la doncella) debe tener un amante.
8. El amante debe servir a todas las damas pero no a todas las mujeres.
9. Las mujeres casadas no pueden amar porque éstas no pueden usar su libre albedrío para escoger a su amante.
10. El amor de la esposa por su esposo no es amor cortés sino necesidad o deber matrimonial, es decir, su finalidad es la procreación.
11. Los celos son marcas de buenos amantes pero un fastidio en los casados.
12. Sólo los tres seres superiores (Dios, el rey, la dama) pueden recompensar a los inferiores o vasallos, por lo que una esposa no es un ser superior sino sólo una mera mujer para el esposo.
13. El amor de un hombre por su propia esposa es cierta forma de adulterio y un abuso de sacramento del matrimonio.
14. Es preferible abstenerse del amor.

En fin, la obra puede ser vista como didáctica, burlesca, o meramente descriptiva; en cualquier caso, conserva las actitudes y prácticas que eran el fundamento de una larga y significativa tradición en la literatura occidental. Como bien explica Menéndez Peláez [1980:105]:

De la misma manera que la religión posee unos dogmas y un código moral, que modula la conducta del individuo para vivir la gracia divina, la nueva religión formula sus preceptos, sus normas, sus máximas para triunfar en la vida amorosa. Siguiendo la misma normativa lingüística (lengua latina) de las grandes obras de la teología medieval y con el mismo método escolástico se escribe el tratado *De amore*.

### 3.2.1.3. *El Libro de buen amor*

El *Libro de buen amor* es la única obra del Arcipreste de Hita, uno de los escritores del Mester de Clerecía castellano. Escrita hacia 1343, constituye un ejemplo de bibliografía amorosa que incluye preceptos de los clásicos grecolatinos, de la moral cristiana y anécdotas personales del autor (reales o inventadas).

El amor aparece en la obra en varias formas. Juan Ruiz nos presenta una serie de acepciones del amor de entre las cuales cada lector puede escoger la que más le convenga. Las formas del amor que aparecen a veces resultan muy contradictorias. Aparece el amor a Dios, que resuena en algunos ejemplos presentados con un tono moralista, o en los poemas donde el Arcipreste, usando un tono humilde, expresa su respeto hacia la Virgen o hacia Cristo. Pero también hay que tener en cuenta que estos pasajes forman un paréntesis breve entre los cuentos más jocosos. Después, aparece el amor de los hombres hacia las mujeres, que es una parte consustancial al género masculino. El amor también lo encarnan las figuras de don Amor y doña Venus. El Arcipreste se esfuerza muchas veces en su obra en conquistar a una dama, aunque su amor no llega nunca a consumarse. En dos ocasiones, cuando parece que las intenciones del narrador pueden concluir de manera satisfactoria, sucede que la mujer seducida (por el loco amor) sufre un castigo (la muerte), de lo que podría desprenderse que el único amor verdadero es el amor a Dios. Sin embargo, el Arcipreste no deja de subrayar que aquel amor es delicioso, aunque no siempre le acompañe con éxito. Como señala J.A. Pérez Rioja [1983:207]: «El Arcipreste puede ser, y lo es al tiempo, simpático y jaranero, libertino y sensual, amigo de barraganas como doña Endrina y de proxenetas como la Trotaconventos -precursora de Celestina-, pero también devoto y místico en otras ocasiones».

Por una parte, el Arcipreste de Hita distingue entre dos clases de amor: el *buen amor* o *amor verdadero*, que viene de Dios, y el *loco amor*, que es el amor profano hacia las mujeres. Por otra parte, se muestra con tono de burla y desprecio el matrimonio –o mejor dicho, a los maridos–. Estamos de acuerdo con James F. Burke [1986:291], quien opina que:

Parece que en este episodio Juan Ruiz juega con los dos lados de la cuestión y así nos presenta un cuarto punto de vista sobre el tipo de relación posible entre la mujer y el hombre. El cambio de cónyuge en las bodas ficticias como parte de un binomio con la fidelidad de la tórtola es la traducción en términos de ejemplos reales de la polaridad «loco amor» frente a «buen amor», que predomina en el resto del libro. No le interesa al poeta resolver la tensión que producen tales oposiciones. Forma parte de la vida y las instituciones de la vida que ha producido el hombre. Así, tiene que formar parte también de la creación poética del Arcipreste.

### 3.2.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN EL RENACIMIENTO

El Renacimiento es un período que corresponde al último tercio del siglo XV y primeros años del XVI (época de los Reyes Católicos). En España el cambio ideológico no es tan extremo como en otros países; no se rompe abruptamente con la tradición medieval, por ello se habla de un Renacimiento español más original y variado que en el resto de Europa. En literatura se aceptan las innovaciones italianas (Dante y Petrarca), pero no se olvida la poesía de Cancionero y la tradición anterior, a la vez que se desarrollan el humanismo de Nebrija, el teatro y la poesía de Juan del Encina, las quimeras caballerescas del *Amadís de Gaula* y el portento de *La Celestina*, que representan las más altas creaciones de este momento. Estamos de acuerdo con Juan Luis Alborg cuando escribe que:

Esta fusión de lo renacentista con lo tradicional, que origina en las artes plásticas el estilo “plateresco” tan representativo de la época de los Reyes Católicos, combinación de las líneas grecorromanas con la ornamentación del gótico florido, se manifiesta en la lírica de los poetas coetáneos y alcanza su punto culminante en ese prodigio armónico de Renacimiento y Edad Media que es *La Celestina*.

#### 3.2.2.1. La novela sentimental

La novela sentimental es un subgénero literario histórico que se desarrolla entre el prerrenacimiento del siglo XV y el Renacimiento de la primera mitad del siglo XVI. Se incluye dentro del género épico o narrativo, y se compone en prosa con versos intercalados, a veces en forma epistolar; posee temática amorosa, frecuentemente dentro de las leyes del llamado amor cortés.

La novela sentimental tiene su origen en la lírica del siglo XV. El tipo de amor de este género novelesco, junto al aparato expresivo con que este amor se manifiesta, parece ser, en efecto, el amor cortés de la poesía amatoria del siglo XV<sup>39</sup>. El escritor

---

<sup>39</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Antony Van Beysterveldt [1979:83]: «Hemos visto en la poesía amatoria del siglo XV cómo la actitud de ingratitud y crueldad de la dama era instrumental para los sufrimientos masoquistas del hombre. Estas penas constituían el único «galardón» a



español más destacado en este ámbito es Diego de San Pedro, poeta cancioneril y a la vez uno de los primeros novelistas de la literatura española, más conocido por sus dos novelas sentimentales: el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) y *Cárcel de amor* (1492), en los que interviene el amor cortés. Opinamos a este respecto lo mismo que Antony Van Beysterveldt [1979:79]:

En el mundo literario creado por Diego de San Pedro, el ideal cortés pierde su orgulloso anhelo de libertad e independencia frente a toda imposición ajena a la potencia amorosa misma, para convertirse en una empresa cuyas estratagemas y movimientos cobran relieve contra el trasfondo de culpa e inhibición, de castigo y muerte, que con tintes tan amenazantes trasciende a toda la narración de *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y, en grado aún mayor, de *Cárcel de amor*. La resistencia que Lucenda y Laureola oponen a la pasión de sus amantes alcanza un carácter heroico precisamente porque las dos doncellas van hasta el extremo de adoptar una actitud que se había hecho hartamente odiosa en la época: la de mostrarse crueles y desagradecidas, en vez de piadosas y compasivas, en el trato con sus pretendientes enamorados. El único pretexto que podía justificar el empleo de un recurso tan impopular, tan poco femenino, era la obligación para Lucenda y Laureola de defender su honra y fama.

---

que podía y quería aspirar el perfecto amante cortés. Es esta forma, la más idealista que han cantado los poetas del siglo XV, la que forzosamente se ha de tomar como punto máximo en la lírica cortesana, desde el cual podemos trazar la línea descendente que ha seguido el desarrollo ulterior del ideal del amor cortés en la literatura española. Aquel nuevo mandato que aparece en el ámbito de la cultura afectiva del siglo XV, que urge a la mujer a que abandone su actitud de crueldad («que hartamente mal renombre tiene en el siglo») para adoptar la de piedad y de misericordia, ha sido el primer golpe dado al ideal del amor cortés. Ha sido un golpe mortal. Porque lo que de hecho quedó eliminado de este culto ideal era, en última instancia, su objeto mismo. Vaciado de su principio más ennoblecedor y desinteresado, el amor cortés es incorporado a la novela sentimental del siglo XV. Aquí siguen resonando las mismas quejas del amante desesperado, sus protestas, sus encarecimientos, todos revestidos con el suntuoso ropaje verbal tejido por los poetas cancioneriles; pero por debajo de todo eso se ha desvanecido la esencia del antiguo ideal. Desde este recinto ideal de la poesía cancioneril, los conceptos, ideas, símbolos y representaciones del amor cortesano se han trasladado a la novela sentimental, al teatro primitivo; en suma, a toda la literatura posterior. La teoría del amor que nace en las novelas de Diego de San Pedro consiste en esta forma adulterada del ideal del amor cortés [...]».

La transformación de la dama cruel e ingrata de la poesía cortesana en la dama piadosa y compasiva de la novela sentimental es una de las características del gran movimiento anticortesano que se despliega en el ámbito más realista del género novelístico. Esta reacción contra la esencia idealista del amor cortés marca en la literatura del siglo XV el momento definitorio de un retorno a una concepción más natural del amor, en la que la fuerza del instinto sexual tiende a suprimir todo anhelo espiritual. El haber sabido expresar con máxima intensidad la concepción trágica del amor cortesano hizo que Diego de San Pedro alcanzara un inmenso éxito europeo, influjo que llegará, incluso, hasta *La Celestina*.

### 3.2.2.2. El amor en *La Celestina*

*La Celestina* ocupa un puesto importante en la historia literaria, ya que ha sido considerada el cierre de la literatura española de la Edad Media y la obra que abrió el camino hacia el Renacimiento. Por lo tanto, son numerosos los eruditos que llevan años investigándola. Existe una gran cantidad de referencias que analizan los contenidos y los elementos de *La Celestina*, como el género, sus fuentes, la lengua y la retórica, los personajes, el propósito, el tema, etc. Haremos a continuación referencia a algunas de estas ideas, como las de Deyermond, Lida de Malkiel, Rachel Frank, Lacarra, Peter E. Russell, Dorothy S. Severin, Carlos Mota y Emilio de Miguel Martínez, entre otros.

Edwin J. Webber [1958:145-153] ha relacionado *La Celestina* con diversas obras creadas en el siglo XV que él engloba, a pesar de su diversidad genérica, bajo el título común de *arte de amores*. Este arte deriva especialmente de Ovidio y de Terencio, considerados en la Edad Media como ejemplos inagotables tanto de *amor loco* como de *buen amor*. Según Webber, Rojas tuvo el propósito de escribir un arte de amores, pero no con el molde novelesco-epistolar, sino en forma dramática, bajo el influjo y ejemplo de la comedia humanística, iniciada por Petrarca en varias obras perdidas.

Lida de Malkiel [1970:37-50] al estudiar las coplas acrósticas en la *Tragicomedia*, opina que su creación es como una “terenciana obra”, derivada de la tradición de la comedia de Terencio, como prototipo del “teatro de amores”; es el modelo básico, directa o indirectamente, de gran número de recursos técnicos, categorías de personajes, e incluso del amor como tema esencial. Malkiel [1966:67]

opina asimismo que la comedia humanística es el verdadero y más próximo modelo de la obra de Rojas, quien introduce muchos hechos tomados de la realidad inmediata, elimina convencionalismos en las relaciones familiares -sobre todo entre padres e hijos- y desarrolla la independencia personal de la heroína, ya iniciada por la *comedia elegíaca*: «las enamoradas muestran pasión vehemente y protestan contra las convenciones sociales que aherrojan sus afectos en términos que se remontan al *roman courtois*»; estos rasgos habían de culminar en la pasión de Melibea. Además, el demorado enfoque «permite una novedad trascendental: la de conceder la misma atención, la misma simpatía artística a todos los personajes, cualquiera sea su condición moral o social». Estos son ejemplos de gran importancia en la génesis de *La Celestina*.

Rachel Frank [1947:53-68] ha puesto de relieve la semejanza que guarda Melibea con las heroínas de la novela sentimental, sobre todo con Laureola, la protagonista de *Cárcel de Amor*, en la que ve, con su resuelta entrega a la pasión, un nuevo tipo de mujer amante, defensora de su libertad frente a las normas morales y sociales. Del mismo modo, observa la deificación que hace Calisto de Melibea, una versión del amor neoplatónico, que hace al amante masculino inferior a la mujer amada.

Deyermond [1999:312] afirma que el amor cortés, que rige las relaciones entre enamorados pertenecientes a la nobleza en la Europa de la Edad Media, suele presentarse como una actividad secreta y adúltera. El objeto de este amor es lograr el trato sexual, no el matrimonio. Así, el propósito de Rojas sería «criticar el amor cortés, ya que su parodia del amante cortesano en Calisto no es benévola en ningún caso». En otro estudio, Deyermond [1961:219-221] señala también la dependencia casi literal que la escena primera de *La Celestina* guarda con respecto a ciertos diálogos del Libro I de *Amore*, de Andrés el Capellán; esta dependencia no sólo puede instruirnos sobre la vigencia de conceptos inspirados en el amor cortés, sino también explicar incluso los rasgos del carácter de Calisto, moldeado en parte sobre un esquema tradicional.

Por su parte, Green [1980:504-508] subraya que en *La Celestina* está muy presente el amor cortés, puesto que lo que quieren Calisto y Melibea no es un hogar, sino un amor. En el desarrollo de la trama aparecen muy claros estos aspectos. Según Green, el amor cortés permite la mediación de los amigos o confidentes, pero no la de una alcahueta. La aparición de la alcahueta y la hechicería marca de este modo las

malas intenciones de los personajes y el desenlace trágico. Además, Green indica que *La Celestina* fue escrita para enseñar una moraleja a los lectores, mostrándoles que el hecho de acudir a alcahuetas y hechiceras para satisfacer las tentaciones es un pecado mortal.

Según Lacarra [1989: 12], *La Celestina* muestra que las relaciones entre las personas están dominadas por el interés, el comercio y el sexo. El sexo sería así un elemento importante de estas relaciones interpersonales, ya que ofrece la obtención de placer inmediato: «El sexo es el elemento que les relaciona, les une y les separa» Además de una parodia del amor cortés, Lacarra [1989: 13] indica que hay también una burla del género sentimental mediante «la integración de elementos de la lírica amorosa cortesana, de la poesía amorosa de tipo tradicional, de la poesía jocosa cancioneril y de los géneros didácticos». Esta combinación muestra la referida parodia del género sentimental.

Tanto Deyermond [1999] como Green [1969] y Lacarra [1989] llegan, por lo tanto, a conclusiones similares sobre la presencia del amor cortés en *La Celestina*.

A pesar de las abundantes raíces medievales presentes en *La Celestina*, ésta muestra su dependencia respecto de muchos supuestos literarios antiguos o puestos entonces de moda por las más recientes producciones, como indica Inez MacDonal [1954:264-281]: el concepto de loco amor de Juan Ruiz, los héroes y heroínas de los libros de caballerías y de las novelas sentimentales, la interpretación neoplatónica del amor, la tradición del amor cortés (con la multitud de consecuencias que todo esto entraña respecto del matrimonio entre los amantes), la intervención de la mediadora, los excesos de amor y su resultado catastrófico, etc. Sin menospreciar el valor de las fuentes de *La Celestina*, es dentro de ella donde hay que enfrentar sus aspectos capitales: las teorías de la concepción de amor que manifiestan los principales personajes, así como su motivación y la intención o propósito que pudo dirigir la mente de Fernando de Rojas.

### 3.3. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LAS DINASTÍAS TANG Y YUAN

#### 3.3.1. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DE LOS ANTEPASADOS CLÁSICOS CHINOS

Después de una breve aproximación al concepto y las características del amor en Occidente, proponemos un acercamiento a este mismo en China. Miguel Ferreira [2007:15] opina que los factores de índole psicológica, sociológica y cultural siempre intervienen en las interpretaciones del amor entre dos individuos.

Antes de nada, nos parece necesario conocer los pensamientos y las ideologías de los grandes filósofos chinos acerca del amor en general, aunque no se trate específicamente del amor romántico. De hecho, el discurso del amor y de las emociones en la cultura china se ha desarrollado en ámbitos filosóficos más amplios. Por lo tanto, para establecer la concepción de amor en la tradición china nos remitiremos primero a la ideología del confucianismo, ya que es una de las tres escuelas filosóficas y religiosas más importantes en la tradición china, que rigen el orden del sistema social y político, llegando a afectar a los modelos sociales en el ámbito amoroso.

Confucio (551 a. C. - 479 a.C.) difundió sus discursos por toda la China antigua, y estos fueron tomados como una especie de código para los pensamientos y comportamientos de los chinos de aquella época. Propone una primera clasificación de las emociones<sup>40</sup> como características intrínsecas del ser humano. Aunque no aparece la palabra *amor* en esta lista de emociones, en los períodos pre-Qin<sup>41</sup> podemos encontrar los fenómenos y los pensamientos que se han generado alrededor del sentimiento del amor. Al comienzo de la formación del confucianismo, Confucio ya observó los problemas amorosos, y expuso sus opiniones en las obras literarias *Las Analectas*<sup>42</sup>, las *Odas Selectas del Romancero Chino*<sup>43</sup> y los *Poemas de Confucio*<sup>44</sup>.

El mismo Confucio nos expuso por lo menos tres ideas sobre el amor: en primer lugar, afirma la existencia del amor; en segundo lugar, define el amor como un fenómeno instintivo del ser humano; en tercer lugar, no juzga el valor del amor, ya que no es una cosa ni buena ni mala. Esta es la base teórica del amor en Confucio. La concepción del amor en Confucio es un nivel epistemológico. El amor es importante

---

<sup>40</sup> Confucio dice que «La naturaleza del gusto, de la aversión, de la felicidad, del enfado, de la tristeza y de la alegría es lo que se conoce como las emociones del ser humano». La expresión original es «Xing Zhi Hao E Xi Un Ai Le Wei Zhi Qing».

<sup>41</sup> Los períodos pre-Qin se refieren a las épocas anteriores a la dinastía Qin.

<sup>42</sup> El título original es 论语 [Lun Yu, Las Analectas].

<sup>43</sup> El título original es 诗经 [Shi Jing, Las Odas Selectas del Romancero Chino].

<sup>44</sup> El título original es 孔子诗论 [Kong Zi Shi Lun, Poemas de Confucio].

para cada individuo. En cuanto a cómo tratar el amor, Confucio aboga por la importancia entre adaptar y controlar los sentimientos.

Mozi (479 a.C. – 372 a. C.)<sup>45</sup> remite a «un amor universal entre los seres humanos»<sup>46</sup>, un sentimiento amoroso que se extienda a todos los miembros de la sociedad. Botton [1971:164] opina que es un amor con un fin utilitarista, ya que este sentimiento busca un beneficio colectivo. En el confucianismo también existe este tipo de amor universalista. Cuando Fan Chi preguntó a Confucio: «¿Qué es Ren (sentido de lo humano)?»<sup>47</sup>, el maestro contestó: «Es amar a los demás». En ningún caso esta expresión del amor puede interpretarse como un sentimiento del amor apasionado entre dos individuos, según las características que hemos presentado anteriormente.

Xunzi (312 a.C. – 230 a.C.)<sup>48</sup> es un continuador del confucianismo que propuso una clasificación de las emociones como características íntimas del ser humano: «se conocen las emociones del ser humano como la naturaleza de la afición, del disgusto, de la felicidad, de la furia, de la melancolía y de la alegría»<sup>49</sup>.

En la dinastía Song (960-1279) ya existe el neo-confucianismo -una nueva corriente del confucianismo-, que amplía, por un lado, el debate sobre la naturaleza constitutiva del ser humano y, por otro, establece vínculos concretos entre las emociones y la intención, la voluntad y el deseo. Wang Yangming (1472 – 1529) nos habla de las emociones como fuente de la conducta ética y ritual (Li), y origen de todas las virtudes .

Ahora bien, a medida que avanza la historia, la concepción del amor en China sigue evolucionando a la par que las ideas de la época, y al mismo tiempo va cambiando. Debido a que la dinastía Tang es el telón del fondo desde el que se desarrolla *Historia del ala oeste*, y la época Yuan es en la que Wang Shifu concibe la obra, es preciso que repasemos primero los contextos de la concepción del amor como marco durante las

---

<sup>45</sup> Mozi, también conocido con el sobrenombre de “Señor Mò”, además de fundador del mohismo, es considerado la primera figura importante de la filosofía china.

<sup>46</sup> La expresión original es «Jian Ai».

<sup>47</sup> Esta traducción y las siguientes son nuestras.

<sup>48</sup> Xun Zi fue un filósofo chino seguidor del confucianismo, pero su filosofía es más pragmática si se la compara con el optimismo de Confucio.

<sup>49</sup> La expresión original es «Xing Zhi Hao Wu Xi Nu Ai Le Wei Zhi Qing».

citadas dinastías, ya que en las distintas épocas el amor tiene diferentes contenidos ideológicos y psicosociales a través de los que se desarrolla.

### 3.3.2. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DE LAS DINASTÍAS SUI<sup>50</sup> Y TANG<sup>51</sup>

#### 3.3.2.1. Un amor franco y generoso

A partir del gobierno del emperador Wendi se quiso mejorar la atmósfera social, uniéndose los diferentes territorios y sus ideas y costumbres. No obstante, no se obtuvieron los resultados positivos que se esperaban. Después subió al poder el emperador Tang, pero éste también fracasó en el intento de mejorar la situación social del país. Después de dos años del gobierno del emperador Gongdi, la dinastía Sui se arruinó, siendo sustituida por la dinastía Tang, que en la historia china es una época llena de vitalidad. El potente imperio Li Tang se fundó para unificar el enorme separatismo del régimen. Su cultura es una combinación de varios elementos de diferentes culturas. Es un país muy tolerante y abierto. El imperio tiene confianza en sí mismo y no teme a que pequeños cambios puedan afectar a la estabilidad de la política. De hecho, no todo es vigilado ni prohibido. En la corte del emperador Li Tang hay personas que tienen lazos de sangre de Xian Bei, una nacionalidad antigua en China, y no hay restricciones estrictas en la relación entre hombres y mujeres. La emperatriz Wu Zetian (aunque rechazaba la debilidad atribuida a la condición de la mujer) posee muchos “favoritos”, algunos de ellos recomendados por las princesas después de que éstas cometan adulterio con esos hombres. En las épocas posteriores se crearon una serie de novelas galantes cuyo protagonista era Wu Zetian, la más famosa de las cuales sería *La historia del hombre preferido*<sup>52</sup>, de Xu Changling, perteneciente a la dinastía Ming. La historia de Li Hongji y Yang Yuhuan anduvo de boca en boca durante muchas generaciones; aunque trata sobre un incesto en el que el hijo arrebató la esposa a su padre, la sociedad de aquel entonces aceptó estas peripecias. Las obras literarias de la historia de Li y Yang se convirtieron en toda una serie literaria china.

---

<sup>50</sup> La dinastía Sui (581-618) siguió a las Dinastías Meridionales y Septentrionales y precedió a la Dinastía Tang en China. Acabó con alrededor de cuatro siglos de gobierno de jefes militares.

<sup>51</sup> La dinastía Tang (618-907) fue la sucesora de la dinastía Sui y predecesora del período de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos en China. La dinastía Tang, con su capital en Chang'an (actual Xi'an), la ciudad más poblada del mundo en ese entonces, está considerada por los historiadores como un momento de esplendor de la civilización china, igual –o incluso superior– al del período Han.

<sup>52</sup> El título original es 如意君传 [*Ru Yi Jun Zhuan*, La historia del hombre preferido].

El amor es un sentimiento instintivo, pero hasta la dinastía Tang la gente no conoció perfectamente todo sobre este sentimiento indescriptible, ni pudo expresarlo claramente. Dentro de «las siete emociones y seis deseos»<sup>53</sup>, sólo el amor es difícil de abandonar. El amor es fruto de la naturaleza, no puede arruinarse por una fuerza exterior, los padres no pueden controlarlo, e incluso es difícil para una persona frenarlo, puesto que proviene de la voluntad libre de la persona, que es quien debe tomar una decisión por sí misma sin que los padres ni la sociedad puedan controlarlo todo. El amor secreto mundano es mucho mejor que los dioses familiares inmortales en el cielo. Podemos ver que la gente de la dinastía Tang se aferra a la realidad y siente añoranza por la vida. En la *La biografía de Huo Xiao Yu*<sup>54</sup>, de Jiang Fang, la protagonista no aprecia el matrimonio con Li Yi, sino que sólo espera obtener su amor. Tras ocho años enamorados, al final Li Yi elige a una chica de alta clase social para casarse, y Xiao Yu se convierte al budismo para saciar su voluntad. En la elección entre el matrimonio y el amor, Jiang Fang aprecia más el amor. Puede correrse el riesgo de morir por amor con sumo gusto. En *La biografía del Ren Shi*<sup>55</sup>, de Shen Jiji, aunque Ren Shi sabe que hay penalidades en el camino, sólo para cumplir el deseo de Zheng Liu, su amante, quien quiere ponerse en camino con ella, emprende un viaje a pesar de los peligros, ofreciendo al final su vida por amor. Esto no sólo muestra su firme y fiel sentimiento, sino que también confirma la atracción de la fuerza de ese amor, que antepone incluso a la vida. Así pues, podemos ver que la gente de la dinastía Tang tiene una profunda inclinación hacia el amor apasionado.

### 3.3.2.2. Chico talentoso y chica guapa

La moral y las normas sociales que marcaban las costumbres amorosas de la gente de la dinastía Tang abarca dos aspectos. Uno es el que se refiere a la combinación de «chico talentoso y chica guapa»<sup>56</sup>. En el poema *Sustituto del amante*<sup>57</sup>, de Li Bai, se dice: «Me gusta tu aspecto, le gusta mi poema»<sup>58</sup>. En la *Biografía de Huo Xiao Yu*, Li Yi dice: «La señorita estima el talento, y yo aprecio una cara bonita, las dos cosas brillan

---

<sup>53</sup> La expresión original es «Qi Qing Liu Yu».

<sup>54</sup> El título original es 霍小玉传 [*Huo Xiao Yu Zhuan*, ].

<sup>55</sup> El título original es 任氏传 [*Ren Shi Zhuan*, La biografía del Ren Shi].

<sup>56</sup> La expresión original es «Lang Cai Nv Mao».

<sup>57</sup> El título original es 代别情人 [*Dai Bie Qing Ren*, Sustituto del amante].

<sup>58</sup> La expresión original es «WO Yue Zi Rong Yan, Zi Qing Wo Wen Zhang».



mutuamente al conjuntar la bonita cara y el talento»<sup>59</sup>. En *La biografía del pato mandarín*<sup>60</sup>, *La biografía de Li Zhangwu*<sup>61</sup>, y otras obras literarias hay fragmentos en los que los chicos y las chicas cantan y así se comunican espiritualmente. Si la chica es talentosa reduce la distancia cultural con los hombres, y aumenta así la calidad de su amor.

### 3.3.2.3. Reconocimiento del divorcio y el derecho al matrimonio en segundas nupcias

Lo más apreciado de la concepción de amor entre la gente de la dinastía Tang es la armonía de los dos enamorados, que dos corazones latan al unísono, como se dice literalmente en *La biografía de Li Wa*<sup>62</sup>. Zheng Liu, personaje de *La biografía de Ren Shi*, no tiene dinero ni talento, es tan pobre que no puede sobrevivir por sí mismo, y es apoyado por su esposa. La razón por la que obtiene el corazón de la exquisita Ren Shi es su amor sincero hacia ella. A sabiendas de que Ren Shi es una zorra convertida en una mujer, esto no le hace variar sus sentimientos, y ella al final ofrece su vida para alegrar a Zheng Liu. En *La biografía de Li Zhangwu*, el amor entre la señora Wang y Li Zhang Wu surge a partir de la armonía y el consuelo de los sentimientos. El amor entre «chico talentoso y chica guapa»<sup>63</sup> añade una capa romántica a la comunicación espiritual.

Desde el punto de vista femenino, la dinastía Tang es una época abierta, y los daoístas<sup>64</sup> mencionan «el Tang desordenando»<sup>65</sup> y «el Han sucio»<sup>66</sup> en un mismo plano.

Veamos primero el caso del repudio y el matrimonio en segundas nupcias. En la dinastía Tang el repudio es muy común y corriente: cualquier bagatela puede provocarlo. Desde las condenas recopiladas por Bai Juyi podemos ver las causas del repudio por parte de los suegros hacia la nuera: que ésta reprenda al perro delante de la suegra, que la nuera no pueda tejer variedad de telas, etc. Es sabido que *La torre de*

---

<sup>59</sup> La expresión original es «Xiao Niang Zi Ai Cai, Bi Fu Zhong Se. Liang Hao Xiang Ying, Cai Mao Xiang Jian».

<sup>60</sup> El título original es 鸳鸯传 [Yuan Yang Zuan, La biografía del pato mandarín].

<sup>61</sup> El título original es 李章武传 [Li Zhang Wu Zhuan, La biografía de Li Zhangwu].

<sup>62</sup> El título original es 李娃传 [Li Wa Zhuan, La biografía de Li Wa].

<sup>63</sup> La expresión original es «Lang Cai Nv Mao».

<sup>64</sup> Son los discípulos del Daoísmo.

<sup>65</sup> La expresión original es «Lan Tang».

<sup>66</sup> La expresión original es «Zang Han».

*grulla amarilla*<sup>67</sup>, del famoso poeta Cui Hao, es elogiada por Li Bai; pero el poeta es vulgar, sólo se casa con chicas guapas, y una vez que está harto de ellas las repudia. Al final llega a casarse cuatro veces. En definitiva, estas son las condiciones sociales en que se crean los poemas de la acción del repudio en la dinastía Tang. Pero al mismo tiempo, el divorcio y el matrimonio en segundas nupcias no han sido criticados. La ley dictaminó ciertas normas al respecto, tratando el divorcio en tres condiciones. En primer lugar, el acuerdo de divorcio; es decir, los sentimientos de la pareja entran en discordia y los cónyuges se divorcian de mutuo acuerdo. En segundo lugar estaría el divorcio forzado. En tercer lugar, el divorcio arbitral. Además, declara punible el adulterio, castigando al criminal con un año de cárcel. Si el hombre oculta que está casado, lo castiga con un año y medio de cárcel y lo obliga a divorciarse. Pero las concubinas no son tenidas en cuenta de cara al adulterio.

El hecho de que la ley permita explícitamente el divorcio significa el reconocimiento del matrimonio en segundas nupcias para las mujeres. Según la estadística registrada, más de un tercio de las princesas de la familia imperial Tang se casaron en segundas nupcias. Lo máximo permitido era hacerlo cuatro veces. Era muy corriente que cuando la mujer resultaba repudiada se casase otra vez. La hija de Han Yu, el más importante letrado confuciano de la dinastía Tang, se casa primero con Li Han, y después del divorcio lo hace con Fan Zongyi. Esto muestra que los discípulos del confucianismo no censuran el matrimonio en segundas nupcias, lo que indica también que la concepción del estatus familiar es superior al concepto de la virtud. Pero esta laxa concepción de la virtud reduce, por otra parte, el carácter espiritual de las mujeres.

La gente acostumbra a creer que la nación china proviene de las sociedades de Han y Tang, que eran muy abiertas. No obstante, la relación entre los dos sexos en la época de Han y Tang es considerada sucia y desordenada. Las mujeres durante esa época se comportan de manera mesurada frente al cambio que supone el matrimonio. Ellas buscan el amor y no se resignan a una unión dolorosa. Se sienten tristes sólo por el amor que han perdido, no por perder la posición subordinada en el matrimonio. La mayoría de ellas no pretende exigir ni conservar las promesas de virtud anteriores al

---

<sup>67</sup> El título original es 黄鹤楼 [*Huang He Lou*, La torre de grulla amarilla].

matrimonio, pero tienen conductas valientes. Las sociedades de Han y Tang constituyen la época más esplendorosa de la civilización china.

#### 3.3.2.4. El amor extramarital bajo el sistema del examen imperial

El sistema del matrimonio en la sociedad que se dota de unas leyes constitucionales supone una brecha insalvable entre el marido y la mujer. La normativa de la jerarquía y la ética<sup>68</sup> y el hombre es superior a la mujer<sup>69</sup> aumenta las diferencias entre ambos cónyuges. Por lo tanto, en la antigüedad, la libertad de elección de los dos enamorados siempre existe fuera del matrimonio: en el amor extramarital el hombre pierde el derecho de controlar a la mujer, y la mujer obtiene igual derecho que el hombre. Ambos son libres, y su amor es voluntario. Incluso es así en los burdeles. Sin embargo, la posición de la mujer es generalmente inferior a la del hombre. En la leyenda de la dinastía Tang, excepto en el caso de un encuentro accidental de un ser humano y un ser celestial, las mujeres están en una posición pasiva, y son seleccionadas por los hombres. Por eso, Bai Juyi se lamenta dolorosamente en *El camino de Tai Hang*<sup>70</sup>: «En la vida humana no se puede ser mujer; la alegría y la amargura de los cien años están condicionadas por los demás»<sup>71</sup>.

Este es el ambiente social en que se concibe la historia de Zhang Sheng y Cui Yingying. *Historia del ala oeste* comenzó bajo esta circunstancia: *La bibliografía a de Yingying*<sup>72</sup>, de la dinastía Tang, es la fuente de la historia original del gran drama *Historia del ala oeste*, de la dinastía Yuan. La primera cuenta que en el Templo de Salvación Universal, la madre de Yingying y ella misma son atacadas por los bandidos; en ese momento Zhang Sheng las salva del asedio y así Yingying y Zhang Sheng se encuentran por primera vez. Siguen viéndose secretamente, se comunican los sentimientos y las promesas, yacen juntos en el pabellón occidental, y pasan así casi un mes. Más tarde, Zhang Sheng se pone en camino hacia el Oeste para asistir al examen imperial. Al llegar a Jingshi, la capital del imperio chino en aquel entonces, deja la relación con Yingying y olvida la promesa que le hizo antaño; habla a una serie de

---

<sup>68</sup> Es una expresión popular, que en el original chino es Deng Ji Gang Chang.

<sup>69</sup> Es una expresión popular, que en el original chino es Nan Zun Nv Bei.

<sup>70</sup> El título original es 太行路 [*Tai Hang Lu*, El camino de Tai Hang].

<sup>71</sup> La expresión original es «Ren Sheng Mo Zuo Fu Ren Shen, Bai Nian Ku Le You Ta Ren».

<sup>72</sup> El título original es 莺莺传 [*Ying Ying Zhuan*, La bibliografía a de Yingying].

personas de la relación secreta con ella como de un pasatiempo placentero. Más tarde, Zhang Sheng pasa por la casa de Yingying en repetidas ocasiones para verla, y ella lo rechaza cortésmente con un poema. Pero el escritor añade: «La gente de aquel entonces considera que Zhang Sheng decide reparar sus faltas»<sup>73</sup>. Cabe señalar que aquí hay una gran diferencia con *Historia del ala oeste*. Nos limitaremos a comentar dos de ellas. En primer lugar, no existe un fragmento donde la señora Cui no se arrepienta por casar a su hija con Zhang Sheng. Para dar las gracias a Zhang Sheng, admite que su hija pueda verse con él, encendiendo así el fuego del amor entre ellos inadvertidamente. En segundo lugar, Zhang Sheng se presenta voluntariamente al examen oficial, no forzado por la Señora Cui; tampoco hay fragmentos como el interrogatorio a Hong Niang que sí aparece en el drama, ni restricciones ni advertencias en las relaciones entre los dos enamorados hechas por la señora Cui. El proceso amoroso es muy libre, y la señora Cui no interviene en nada. Esto revela la libertad de los hábitos sociales de la dinastía Tang. Por lo tanto, la ruptura entre Yingying y Zhang Sheng no se debe a la presión de una fuerza exterior, sino a que la chica piensa en su propio futuro. Y en *Historia del ala oeste* el escritor culpa a los pensamientos feudales de la señora Cui de poner obstáculos al amor entre los dos jóvenes. También es un reflejo realista de la sociedad posterior a la dinastía Song. Pero la situación de la dinastía Tang no es esta.

Así que las tragedias de los amores respectivos de Huo Xiaoyu y Yingying se deben en realidad al hecho de que el futuro de la carrera oficial del hombre se antepone al sentimiento personal. El hombre falta a la fidelidad hacia su novia y busca a otra familia distinguida. Desde el punto de vista de empatizar con las mujeres y dar importancia al amor, Li Yi y Zhang Sheng son ingratos; pero desde el punto de vista de que el código ritual feudal rige sobre los hombres y de que el sentimiento personal debe subordinarse al futuro de la carrera oficial, son los hombres quienes aceptan reparar sus propias faltas.

### 3.3.3. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DURANTE LA DINASTÍA SONG<sup>74</sup>

#### 3.3.3.1. La extinción del deseo

---

<sup>73</sup> La expresión original es «Shi Ren Duo Xu Zhang Wei Shan Bu Guo Zhe.»

<sup>74</sup> La dinastía Song fue una dinastía que gobernó China entre los años 960 y 1279; sucedió al periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos y fue sucedida por la dinastía Yuan. Fue el primer gobierno de la historia que usó papel moneda, y el primer gobierno chino en establecer una armada permanente.

La dinastía Song es la época en la que se forma y va madurando El estudio de Li<sup>75</sup>. Se basa en el confucianismo y absorbe los pensamientos del budismo y el daoísmo. Su pensamiento nuclear es «guardar la ley natural y extinguir el deseo humano»<sup>76</sup>. La naturaleza humana puede discernir lo justo de lo erróneo, pero el deseo humano tapa esta naturaleza. Por eso cuando desaparece el deseo se puede entender la ley natural. Hay que tener en cuenta que la dinastía Song ocupa un territorio poco extenso que tiene con frecuencia problemas fronterizos, lo que dificulta que vivan en paz. Por lo tanto, la teoría aboga por la moderación del deseo humano y no deja a las personas que superen el grado permitido por el orden social establecido. Los gobernantes y los civiles no pueden perjudicar al pueblo poniendo por delante su propio beneficio, y también a fin de mantener la unificación del Imperio y los intereses de toda la nación. Cuando no se armonicen lo público y lo privado sacrificarán la vida por la justicia: «Es nada la muerte por el hambre, pero la pérdida de la integridad es grande»<sup>77</sup>. La ley natural debe ser conforme a la naturaleza humana. Todo lo que tiene la persona cuando ésta nace es la ley natural. La codicia excesiva es un deseo humano. Debido al énfasis puesto en que la ley natural no tolera el deseo humano, que lo privado se subordina a lo público y que lo individual se subordina al grupo, niegan la independencia de la personalidad y la libertad individual; especialmente se obstaculiza la naturaleza humana en el amor entre el hombre y la mujer.

Por un lado, El estudio de Li aún no tiene una base teórica firme y, por tanto, no se puede llevar la práctica en la vida cotidiana. Por otro, debido a la prosperidad de las ciudades y al desarrollo de la industria del entretenimiento, posibilita que la gente viva con cierta tranquilidad y que acepte socialmente la práctica de ir al burdel. Podemos comprobarlo desde *La historia de Song Huizong y Li Shishi* y el poema *Acariciar a la mujer*<sup>78</sup>, de Liu Yong. En la literatura de la dinastía Song no se propone una concepción clara del matrimonio. Al referirse al sexo, la gente de Song lo interpreta vergonzosamente, como si entrase en un campo de minas moral. Bajo este ambiente de El estudio de Li, la gente de Song pierde el coraje para conseguir el amor y se retira. En las obras de Song es difícil ver los deseos humanos. Los hombres pueden satisfacer sus

---

<sup>75</sup> La expresión original de esta corriente filosófica es Li Xue.

<sup>76</sup> La expresión original es «Cun Tian Li, Mie Ren Yu».

<sup>77</sup> La expresión original es «E Si Shi Ji Xiao, Shi Jie Shi Ji Da».

<sup>78</sup> El título original es 倚红偎翠 [*Yi Hong Wei Cui*, Acariciar a la mujer].

deseos en los burdeles, sin embargo no se atreven a enfrentarse libremente al amor verdadero.

### 3.3.3.2. Los hombres que faltan a la fidelidad

A través de la manera de elegir el matrimonio entre los funcionarios influyentes pertenecientes a la carrera oficial, podemos ver que la situación es bastante diferente comparada con la dinastía Tang. El sistema político establecido entre las personas poderosas y los nobles, cuyo origen viene desde Han y Wei y las seis dinastías, pierde su poder después del caos causado por la guerra a finales de la dinastía Tang y las cinco dinastías y los diez países. A pesar de que los letrados plebeyos tengan la posibilidad de subir al poder, no pueden formar un grupo como el de los nobles de la dinastía Tang. El matrimonio durante la dinastía Song está más influido por las costumbres vulgares, y el estatus familiar da paso a la capacidad financiera. Los funcionarios influyentes eligen a sus yernos considerando sus caracteres y su futuro, no si provienen de familias poderosas. Los dignatarios de Song, como Nv Zhengmeng, Fan Zhongyan, Han Qi, Wang Anshi, tienen diez yernos en total, según las estadísticas, pero cinco de ellos no saben las alcurnias de sus yernos. En este contexto, algunos letrados, para adquirir fama y fortuna, ocultan el hecho de estar casados y contraen parentesco con muchachas de una posición social elevada. Esto lleva a la fecunda creación de novelas y textos dramáticos que tratan de reprender a los letrados que faltan a la fidelidad hacia su cónyuge. Se puede ver que no importa si es la hija del primer ministro de esa época quien seduce a Cai Erlang, o si Zhang Xie es víctima de la venganza porque rechaza al primer ministro; si se casa en el hogar de la novia y vive con la familia de ella para llegar al cielo de un solo salto, o si permanece en su baja posición oficial porque rechaza la oferta de los funcionarios influyentes. Todas estas historias cuentan con la realidad como base de creación.

### 3.3.3.3. Dependencia de la mujer

Las mujeres de la dinastía Song tienen una subordinación al matrimonio cada vez mayor; subordinación proporcional al peso de la obligación que la sociedad les impone.

En la dinastía Song del Norte, el hecho de que la viuda o la mujer se vuelvan a casar no supone que sea criticada. Son muchas las familias de letrados que se divorcian y se casan en segundas nupcias. Por ejemplo, Wang Anshi, al pensar que su nuera transgrede los principios del matrimonio, quiere divorciarla, pero temiendo que la familia de Pang sea calumniada involuntariamente elige otro yerno para casarla. Por otro lado, los hijos no se sienten avergonzados por el hecho de que sus madres se casen con otro hombre al fallecer sus padres. En *Shi Ji* no faltan las historias de grandes ministros que están de luto por sus madres aunque se casen en segundas nupcias. Fan Zhongyan se cría en la familia de Zhu y quiere agradecer a su padrastro el favor de haberlo criado; cuando aquél llega a adquirir fama y fortuna solicita al emperador que regale la vivienda del sur a su padrastro; y cuando éste muere arregla el funeral.

Al mismo tiempo, la demanda de la castidad femenina llega a su punto culminante. Cheng Yi afirma que el hecho de que un hombre se case con una viuda le hace perder la integridad. En realidad, desde las cinco dinastías y la dinastía Tang alta ya empieza la costumbre de valorar la castidad de la doncella. El estudio de Li no sólo pide a las mujeres que se casen sólo una vez y que mantengan la fidelidad dentro del matrimonio para siempre, sino que también las obliga a obedecer absolutamente a sus esposos. En cuanto al pensamiento del pueblo, se impone el parecer de que sólo es importante el deseo del marido, y si éste se divorcia de su mujer sin razón, provoca que ella pierda su honra, pues inevitablemente tiene justo castigo. Después de la dinastía Song este parecer penetra en el corazón del pueblo y contribuye a los desenlaces en que aparecen merecidas penas a los hombres que faltan a la fidelidad hacia su cónyuge en historias como *Wang Kui*, *Zhao Zhen Ny*, etc. En consecuencia, los letrados temen el abandono de las mujeres. Es cada vez peor la situación del abandono de las mujeres a partir de la dinastía Song; hasta las dinastías Ming y Qing, se considera una maldad grande. Incluso los letrados que se casan con mujeres varoniles no pueden hacer nada sino resignarse a ellas, mientras que las mujeres que se casan con malos maridos tampoco pueden divorciarse de ellos tomando la iniciativa.

#### 3.3.3.4. La tragedia matrimonial

Debido a la castidad femenina y al pensamiento popular con respecto a lo sagrado del matrimonio, los hombres temen que el abandono de la mujer pueda atraer el castigo, por

lo que se abstiene de hacerlo. Este fenómeno, a pesar de tener en cuenta los sufrimientos de las mujeres, excluye totalmente los sentimientos amorosos dentro de la relación matrimonial. La realidad ofrece a las mujeres de la dinastía Song la oportunidad de que paguen a los hombres con favores y puedan convertirse en sus esposos. Pero esta consecución del matrimonio se produce a cambio de la pérdida del sentimiento amoroso. La presión de la realidad obliga a las mujeres a que sólo puedan recurrir, a través del confucianismo, al enlace matrimonial, desterrando así el pensamiento de «desear conseguir una sola mujer deseada»<sup>79</sup>. Este establecimiento de la tragedia matrimonial es el resultado de que las mujeres quedan en una situación dramática en la realidad. La gente elogia a los artistas de la dinastía Song por su contribución a las obras trágicas. De hecho, las mujeres de la dinastía Song prefieren vivir en una época en que puedan divorciarse libremente.

Realmente el fenómeno del abandono de las mujeres de la dinastía Song no es tan general y grave como en las dinastías anteriores. Debido a que la gente de Song se siente avergonzada por el divorcio, los letrados no corren el riesgo de abandonar a sus esposas, así que Si Maguang, Cheng Yi y otros se sienten descontentos y abogan firmemente por divorciarse si las esposas no son virtuosas. Pero el hecho de no divorciarse no supone que los hombres amen cada día más a sus esposas, y que existan pocos divorcios tampoco significa que las mujeres se sientan cada vez más felices en el matrimonio. Por el contrario, precisamente la exigencia de la castidad femenina provoca en la mujer que el hecho de ser abandonada suponga una gran vergüenza, así que la sociedad considera que el abandono de las mujeres es una maldad; por eso se valora positivamente que se advierta que ello pueda conllevar un castigo justo. Los hombres de la dinastía Han pueden abandonar a las mujeres para contraer matrimonio con otra persona de posición social más alta. Los hombres de Song sólo recurren al engaño y a la ocultación de la verdad. Pero la mujer abandonada no está dispuesta a resignarse a esta situación, que puede llegar a que un hombre abandone a la mujer fingiendo cruelmente no conocerla, e incluso que pueda matarla fingiendo que la mujer es una muchacha esclava que pretendía huir. Tal como se ve, en la sociedad centrada en el hombre se esclaviza a las mujeres de varias maneras y se las avasalla con tabúes. No tiene apenas reconocimiento el hecho de que hombres y mujeres son iguales.

---

<sup>79</sup> La expresión original es «Yuan De Yi Ren Xin».



### 3.3.4. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR DURANTE LAS DINASTÍAS JIN<sup>80</sup> Y YUAN<sup>81</sup>

La dinastía Jin, por un lado, mantiene las costumbres legadas por las generaciones pasadas de la sociedad de clan; las relaciones hombre–mujer son desordenadas. Si el padre fallece, el hijo se casa con la concubina del padre. Si el hermano mayor muere, el hermano menor se casa con su cuñada. Si los tíos fallecen, los sobrinos se casan con sus tías. El rey Jin Hailing es el representante de este desprecio de la ética. El vigésimo tercer volumen de *Despertar todo el mundo con las expresiones populares*<sup>82</sup>, de Feng Menglong, titulado *El rey Jin Hailing muere dando rienda suelta al placer carnal*<sup>83</sup> se escribe en base a la historia del rey Jin Hailing. Por otro lado, la dinastía Jin está muy influenciada por la cultura Han.

Algunos poemas, a través del suicidio por el amor simbólico de las dos ocas salvajes o del suicidio por el amor directo de dos jóvenes, cantan las alabanzas y la insistencia del amor. Exploran el nivel espiritual fuera del deseo. Sin embargo, la dinastía Jin dura poco tiempo y no hace ninguna propuesta sobre la concepción del amor. *El romance de la historia del ala oeste*<sup>84</sup>, de Dong Xieyuan, se crea en este período histórico.

#### 3.3.4.1 El libre matrimonio

La dinastía Yuan, por primera vez en la historia china, tiene el poder político nacional unificado por una etnia minoritaria. Los gobernantes mongoles adoptan una política de discriminación racial, dividiendo a la población en cuatro categorías: los mongoles son los conquistadores y también son los fundadores del poder estatal de Yuan; son superiores a cualquier otra nación. La gente de Se Mu, que habitan en las regiones del oeste, así como los europeos, quienes se rinden en época temprana a los mongoles por

---

<sup>80</sup> La dinastía Jin (1115-1234), también conocida como la dinastía Jurchen, fue fundada por los Waynan, clan de los Jurchen, antepasados de los manchúes que establecieron la dinastía Qing quinientos años más tarde. El nombre es algunas veces escrito como Jinn para diferenciarlo de la dinastía Jin previa, cuyo nombre es igual al de la Jin en el alfabeto románico.

<sup>81</sup> La dinastía Yuan (1279-1368) fue una dinastía china fundada por los invasores mongoles.

<sup>82</sup> El título original es 警世恒言 [*Jing Shi Heng Yan*, Despertar todo el mundo con las expresiones populares].

<sup>83</sup> El título original es 金海陵王纵欲亡身 [*Jin Hai Ling Wang Zong Yu Wang Shen*, El rey Jin Hailing muere dando rienda suelta al placer carnal].

<sup>84</sup> El título original es 西厢记诸宫调 [*Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao*, El romance de la historia del ala oeste].

su control político, constituyen la segunda nación. La tercera es la gente de Han que se encuentra al norte del río Huai, en la zona gobernada por la gente de Jin. La gente de Han que vive en la zona que anteriormente pertenecía a la dinastía Song del Sur resiste fuertemente a los mongoles, y por eso pertenece a la clase inferior.

Las costumbres nómadas se ven poco afectadas por las restricciones del código ritual, y los mongoles acababan por convertirse en la sociedad feudal de clan. Las relaciones hombre–mujer son libres y abiertas. No se sienten avergonzados por perder la castidad o volver a casarse; incluso algunas esposas toman la iniciativa de pedir a los esposos la capacidad de repudio.

Desde «la centralización del poder reduce, y los países tributarios son potentes y luchan entre sí»<sup>85</sup> de los últimos períodos de la dinastía Tang, «buenas partes del territorio nacional»<sup>86</sup> de Song Jin, hasta la dinastía Yuan, la etnia mongol conquista las planicies centrales a través de la masacre, y la unificación del territorio, la gente finalmente supera la mala situación de no tener casa ni hogar a causa de la guerra, y escapar de la circunstancia de sangre y fuego, y consigue mejorar su modo de vida. Procurar salir con vida de un gran peligro es el estado de ánimo habitual de la población. Por esta razón, la gente aprecia más la vida y disfruta de ella. Debido a la eliminación del examen imperial durante ochenta de los más de cien años del imperio Yuan, en las limitadas veces del examen imperial, durante los veinte años que se mantuvo en vigor, no sólo los plazos de la admisión son limitados, sino que también los intelectuales de la etnia Han son discriminados, frustrando así la carrera oficial tradicional para los letrados. Estos no tienen, pues, aspiración por el rango oficial, sino que se prestan más atención al entretenimiento sensual. El matrimonio libre llega a ser un fenómeno aceptado por la sociedad.

#### 3.3.4.2. El amor secular universal

La normalidad del concepto de matrimonio de la gente de la dinastía Yuan no es como aquella de “chico talentoso y chica guapa” de la dinastía Tang. Los estúpidos y los feos también pueden tener familias felices, siempre y cuando ellos se conformen en el amor

---

<sup>85</sup> La expresión original es «Fan Zhen Ge Ju».

<sup>86</sup> La expresión original es «Ban Bi Shan He».

y cuenten con corazones honestos y sinceros: «Qué importa si es pobre o rico siempre que el marido y la mujer se traten bien»<sup>87</sup>; «para qué pregunta si es oficial o no»<sup>88</sup>; «sólo conformarse a los deseos es el paraíso»<sup>89</sup> (Wang Shifu: *Lv Meng Zheng Feng Xue Po Yao Ji*). Hasta los mendigos sueñan con tener relaciones clandestinas ilícitas. La concepción de amor de la gente de la dinastía Yuan es secular y universal. Todo el mundo tiene derecho a amar y no importan la clase social, la familia, la inteligencia ni la belleza. El amor ya tiene el carácter universal, no sólo para los chicos talentosos y las chicas guapas. Esta es la gran contribución de la gente de la dinastía Yuan al desarrollo de la idea sobre el amor.

El amor durante la dinastía Yuan también es secularizado. Tomemos como ejemplo la historia de la *Biografía de Liu Yi*<sup>90</sup>, de Li Chaowei, perteneciente a la dinastía Tang; en ella, el chico es confuciano y caballeresco, generoso y leal a sus amigos. Pero en el teatro, la *Biografía de Liu Yi del Lago Dong Ting*<sup>91</sup> muestra cómo el chico tiene el carácter de una persona vulgar. En la obra, *La tercera hija del emperador dragón*<sup>92</sup>, él rechaza el matrimonio en la primera aparición de la muchacha, pero al ver que la hija de dragón se vuelve con el rostro radiante cuando vuelve a su Palacio de Dragón, cree que es tan guapa como una diosa en el cielo y vuelve a aceptar el matrimonio. Desde la aceptación del matrimonio. Esta actuación tiene mucho que ver con la práctica extendida durante la época, de valorar en extremo el aspecto externo del individuo.

### 3.3.4.3. El amor libre y feliz

En las obras amorosas de la dinastía Yuan se añaden descripciones del entretenimiento carnal y la atracción sexual. En *Xian Nv Yi Ban Er Ti Qing · Titular el amor*, una San Qu<sup>93</sup> de Guan Hanqing reza: «No hay nadie por fuera de las ventanas provistas de tela

---

<sup>87</sup> La expresión original es «Fu Qi Xiang Dai Pin He Fu You He Fang».

<sup>88</sup> La expresión original es «Wen Shen Me Guan Bu Guan Bian Dai Zen De».

<sup>89</sup> La expresión original es «Xin Shun Chu Bian Shi Tian Tang».

<sup>90</sup> El título original es 柳毅传 [*Liu Yi Zhuan*, Biografía de Liu Yi].

<sup>91</sup> El título original es 洞庭湖柳毅传书 [*Dong Ting Hu Liu Yi Zhuan Shu*, Biografía de Liu Yi del Lago Dong Ting].

<sup>92</sup> El título original es 龙女三娘 [*Long Nv San Niang*, La tercera hija del emperador dragón].

<sup>93</sup> San Qu se refiere a una forma de la poesía clásica china de ritmo fijo o "canción literaria"; específicamente, San Qu es un subtipo del tipo formal Qu de la poesía. Era una forma poética china notable, posiblemente a partir de la dinastía Jin (1115-1234); pero sobre todo se relaciona con las épocas

metálica, se arrodilla frente a la cama para besar, da una vuelta diciéndole a él que falta a la fidelidad. Aunque mis palabras son furiosas, rechaza al mismo tiempo que besa»<sup>94</sup>. En las relaciones sexuales, exalta la satisfacción del valor de la vida de sí mismo. A la vez, se suaviza la rigidez del régimen dinástico. «Los jóvenes extienden su fama por todas partes, los hombres que suben al burdel tienen más ventajas que los oficiales»<sup>95</sup>. Siguiendo con la trama de la obra, la chica, que es tan guapa, y sólo puede hablar unas cuantas palabras, dice así: «Es digno de morir. Si puedo ver a la señorita una sola vez, no me arrepiento de haber dejado de ser el mejor en el examen imperial»<sup>96</sup>. El valor de la vida es diferente al de ser oficiales de los letrados subordinados al imperio durante las dinastías Tang y Song. La personalidad es más independiente. La historia de Tang Bohu es un ejemplo clarificador de esta diferencia.

#### 3.3.4.4. La concepción del amor en *Historia del ala oeste*<sup>97</sup>

---

dinásticas Yuan (1271-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912). Los patrones tonales modelados en melodías son extraídas de canciones populares u otro tipo de música.

<sup>94</sup> La expresión original es «Bi Sha Chuang Wai Jing Wu Ren, Gui Zai Chuang Qian Mang Yao Qin, Ma Le Ge Fu Xin Hui Zhuang Shen. Sui Shi Wo Hua Er Chen, Yi Ban Er Tui Ci Yi Ban Er ken».

<sup>95</sup> La expresión original es «Zuo Zi Di De Shen Chuan Si Hai, Ming Shang Qing Lou, Bi Wei Guan Hai You Hao Chu».

<sup>96</sup> La expresión original es «Bian Si Ye Gan Ba. Wo Ruo Jian Xiao Jie Yi Mian He, Bian Bu Zuo Na Zhuang Yuan Lang Wo Ke Ye Bu Ceng Mei Zhou».

<sup>97</sup> *Historia del ala oeste*, también traducido como *El Romance de la Cámara Occidental*, escrito por Wang Shifu, es un importante drama amoroso aparecido durante la dinastía china Yuan (siglo XIII). El origen de este drama es un cuento legendario de la dinastía Tang de Yuan Zhen, titulado *Biografía de Yingying*. El cuento termina en que Zhang Junrui abandona a Cuiyingying. Después de la dinastía Tang, el fin de este cuento amoroso indignó a los civiles, reprochando el pragmatismo de Zhang Junrui. Poco a poco, el fin iba cambiando con la transmisión oral del cuento, después de la dinastía Han, debido a las invasiones incesantes de los nómadas del Norte, estos acabaron asimilados por la nacionalidad Han. Así pues, la idea del código ritual feudal iba degenerando entre la gente común. En la dinastía Jin, apareció *El romance de la historia del ala oeste*, escrito por Jin liang. En aquel entonces, Zhu Gong Ci (romance) era un arte de narración y canto, en el cual, se aumentaron muchos contenidos, personajes y escenas, y se cambió el fin del cuento: Zhang Junrui y Cui Yingying lucharon por el amor y la libertad, y llegaron a ser matrimonio. Durante la dinastía Yuan, Wang Shifu adaptó *El romance de la historia del ala oeste* al guión del drama, cambiando los poemas clásicos y organizando bien todos los argumentos.

La trama está compuesta de veintidós actos en cinco partes. Trata de la historia de amor secreta entre Zhang Junrui, un joven estudiante y Cui Yingying, la hija del Primer Ministro de la corte de Tang. Ambos jóvenes se conocen en un Monasterio Budista. Yingying y su madre se habían detenido en este lugar para descansar mientras escoltaban el féretro del padre de Yingying hacia su ciudad natal. Zhang Junrui se enamora de la muchacha a primera vista, pero se cuida de expresar sus sentimientos pues Yingying se encuentra bajo la estricta vigilancia de la madre. Lo máximo que puede hacer es declarar su amor leyendo un poema en voz alta y por detrás del muro que divide el patio del lugar donde Yingying se alojaba. Mientras tanto, la fama de la belleza de Yingying llega a oídos de Sun el Tigre Volador, un bandido de la zona, quien envió a sus rufianes a rodear el monasterio, con la esperanza de raptar a la joven y desposarla. Ante esta situación la madre de Yingying anunció que a aquel que ahuyentara a los bandidos, le concedería la mano de su hija Ying en matrimonio. Fue así que Zhang Junrui se comunicó con su amigo de la infancia, el General Du, cuyo cuartel no quedaba muy lejos de allí. El General subyugó a los bandidos y todo parecía terminar con el feliz matrimonio de Zhang Junrui y Cui Yingying. Sin embargo, la madre de Yingying se arrepintió de la promesa dada a Zhang Junrui y se retractó con la excusa de que Yingying ya estaba comprometida con el hijo de un alto oficial de corte. Los jóvenes enamorados se

*Historia del ala oeste* es una de las obras más famosas de la tradición dramática en China, en la que su autor, Wang Shifu<sup>98</sup> crea unas excelentes figuras de caracteres diferenciados mediante las cuales se critican las fuerzas oscuras de la sociedad medieval y se alaba la lucha de los jóvenes contra el feudalismo. Durante la Edad Media china, estos personajes simbólicos funcionaron como un estímulo para la juventud a la hora de luchar por sus vidas. Hoy en día los personajes mantienen parte de sus significados. Por ejemplo, la criada Hongniang sigue siendo el arquetipo de los casamenteros. Sobre esta obra existe gran cantidad de referencias publicadas. A partir de estas investigaciones previas presentamos a continuación algunos elementos del texto.

Liu Jian [2006:1] opina que *Historia del ala oeste* es una obra dramática encuadrada en el modelo de la concepción del amor de chico talentoso y chica guapa. Su estudio rememora, en primer lugar, la fuente del modelo literario de ese estilo; desde las novelas amorosas en Han y Wei y las seis dinastías, las leyendas amorosas del modelo de chico talentoso y chica guapa en la dinastía Tang, hasta las leyendas amorosas en la dinastía Song, así se traza el hilo del desarrollo de este tipo de literatura. En segundo lugar, por medio del repaso del modelo de chico talentoso y chica guapa en Chuan Qi de Ming y Za Ju de Yuan, se forma esta teoría en las obras dramáticas. Por último, a través del análisis de los principales personajes de *Historia del ala oeste* y *La historia del pabellón de peonía* salen a la luz las notables diferencias entre las imágenes de los protagonistas entre esas dos obras.

Zhang Lei [2008:1] opina que *Historia del ala oeste* contiene una rica tradición cultural. Primero, la historia amorosa de Zhang Junrui y Cui Yingying está influida por el modelo de la literatura de chico talentoso y chica guapa, así como por la materialización del amor a primera vista; surgen muchos obstáculos en la realización del amor, el feliz desenlace de «que todos los amantes puedan contraer matrimonio», etc.

---

sintieron muy desilusionados y languidecían sufriendo por un amor sin esperanzas. Afortunadamente, una sirvienta de Yingying, Hong Niang, se apenó tanto de esta situación que se las ingenió para organizar que los jóvenes se unieran secretamente. Cuando la madre de Yingying se enteró de lo que su hija había hecho, tuvo, de mala gana, que consentir el matrimonio, con una sola condición: Zhang debía viajar a la capital y aprobar el examen de servicio civil. Para suerte de los jóvenes amantes, Zhan Junrui comprobó que era un estudiante brillante y fue ascendido al cargo de alto oficial. La historia tiene un final feliz, ya que los dos enamorados se llegan a casar.

<sup>98</sup> Wang Shifu (1260 -1337), autor de la célebre obra: *Historia del ala oeste*, que recupera la narración de Yuan Zhen, *Biografía de Yingying*, pero con un final feliz. Existen catorce obras atribuidas a Wang, aunque sólo se conservan tres. *Historia del ala oeste* es una de las más famosas obras chinas, todavía popular hoy en día. Es un Za Ju ampliado, una forma teatral popular.

Además, en la obra se subraya la costumbre de recitar poemas, quemar inciensos bajo la luna y tocar la cítara como medios de comunicación entre los amantes; y también los sinceros pensamientos y las añoranzas se expresan mutuamente.

Por su parte, Huang Jihong [2008] hace un estudio exhaustivo sobre las posibles fuentes en que se inspira *Historia del ala oeste*. En primer lugar, el autor expone que la historia amorosa basada en el modelo de chico talentoso y chica guapa entre Zhang Junrui y Cui Yingying puede remontarse, como muy temprano, a la historia amorosa entre Si Ma Xinag Ru y Zhuo Wenjun. La gran audacia de Zhuo Wenjun y el romance desenfrenado de Si Ma Xiang Ru representan el anhelo y la búsqueda del amor en su época. Por este amor los personajes se atreven a despreciar la visión secular y a romper las restricciones del código ritual. Luchan y persiguen el amor activamente, y su combinación es el resultado de dos corazones reunidos pasionalmente. En segundo lugar, la escena de saltar el muro en *La historia de ala oeste* puede remontarse, como muy temprano, a una parecida en *Zheng Feng · Jiang Zhou Zi*. En este poema, la chica se preocupa por su amante cuando él acude a la cita saltando el muro, porque si rompiera los árboles de sándalo y lo vieran los padres y los vecinos, sería acusado; por eso ella ruega fervientemente a Zhong Zi que no lo salte. Todo esto muestra, en realidad, los conflictos internos de la muchacha. El árbol de sándalo en el poema es el reflejo externo de su contradicción íntima, pero al mismo tiempo teme que su amante se sienta triste al ser rechazado y le dice «No es que no te eche de menos, sino que temo las palabras de los padres, los hermanos y los rumores infundados». Así le retira su amor. Todo ello presenta incisiva y vívidamente las contradicciones de la chica entre la emoción y el ritual. En tercer lugar, la ayuda de Hong Niang para la consecución del amor por parte de los héroes puede remontarse a una escena en la que el amante busca una casamentera en *Li Sao*, de Quan Yuan. El poeta pide a la tórtola cabeza-gris que le sirva como casamentera que le presente a Jian Di, una doncella guapa que proviene de la familia de Song; pero la tórtola cabeza-gris lo rechaza diciendo que ella no es buena para ese trabajo. El poeta quiere expresar las palabras sinceras a su amada personalmente, pero piensa que es inconveniente. Al final, el poeta no puede hacer otra cosa que suspirar ante la torpeza e incapacidad de la tórtola cabeza-gris, y presenta su propio ideal de amor: «si mi corazón es bondadoso y bello, ¿para qué acudo a una casamentera para presentarme ante ella?»

Cao Jieping [2006: 52] subraya que este sistema supone un atributo esencial de la sociedad feudal china. Durante la dinastía Tang (s. VII-X), las familias distinguidas de la clase alta dominaban la política y la economía, por lo que la alianza con familias de otras esferas sociales era considerada un deshonor. En *Historia del ala oeste*, Cui Yingying es la hija del Primer Ministro de la Corte de Tang; pertenece, por lo tanto, a la clase más alta. Con el propósito de defender el honor de la familia, la señora Cui, madre de Cui Yingying, hará todo lo posible para romper los esponsales entre el joven Zhang Junrui –de una familia inferior– y su hija.

Cao Jieping [2006: 53] también señala la importancia del examen de servicio civil en relación al matrimonio tradicional. En la dinastía Tang, el emperador apreciaba mucho a los sabios. Con objeto de elegir a los más talentosos se desarrolló un sistema de exámenes de gran complejidad. En aquella época, para ascender a altos cargos y realizar una carrera política, los jóvenes debían pasar muchos años estudiando. Cuando aprobaban el examen civil los estudiantes podían servir al Emperador y a las Cortes. Al ascender socialmente lograban el interés de las familias distinguidas para emparentar con ellos. En *Historia del ala oeste*, la señora Cui accede al fin a que se realice el matrimonio entre Zhang Junrui y Cui Ying porque aquél aprueba el examen de servicio civil con mucho éxito.

Cui Huayun [2012: 95] indica que en la sociedad feudal el estatus familiar desempeña un papel importante en el matrimonio. Bajo esta conciencia general, el matrimonio no debe basarse en el amor, sino en el beneficio económico y político. Durante el feudalismo chino, los jóvenes no disponían de libertad para enamorarse y elegir cónyuge, sino que obedecían las indicaciones de sus padres. De este modo, el matrimonio funcionaba como una estrategia para fortalecer o mejorar la posición social de la familia. Sin embargo, la relación entre Zhang Junrui y Cui Yingying reivindica el amor frente a un matrimonio que depende de la jerarquía social y la riqueza. Según Cui Huayun, *Historia del ala oeste* es una obra que se opone al matrimonio feudal. Además, Huayun [2012: 96] añade que en la sociedad feudal la gente reprimía la pasión, muy especialmente el sexo, dado que era considerado una cuestión ignominiosa. Sin embargo, mediante esta obra Wang Shifu no sólo reivindica la pasión, sino que también alaba el amor sincero y el deseo.

Los referentes de la historia amorosa de Zhang Junrui y Cui Yingying que se relatan en *Historia del ala oeste* se pueden remontar a la *Leyenda de Yingying*, de la dinastía Tang, y *El romance de la historia del ala oeste*, de Dong Xieyuan, perteneciente a la dinastía Jin. En efecto, desde la dinastía Tang la historia amorosa entre Zhang Junrui y Cui Yingying empieza a difundirse de diversas formas artísticas, siendo muy popular entre el pueblo chino. *Historia del ala oeste* se crea a base de esas fuentes anteriores; por un lado, hereda las concepciones del amor de las épocas antiguas y, por otro, se desarrolla y se abre paso: afirma que, primero, el amor sincero es la base del matrimonio; segundo, que la igualdad y la libertad son ideales en el amor y el matrimonio; tercero, que el deseo y la pasión instintivos del ser humano son los contenidos imprescindibles para contraer matrimonio.

### 3.3.5. CONCLUSIONES DE LA COMPARACIÓN PARALELA DE LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LAS LITERATURAS ESPAÑOLA Y CHINA

Tras comparar las concepciones del amor en la China y la España antiguas se pueden observar algunas similitudes y diferencias. Las resumiremos del siguiente modo:

Las similitudes residen en que el amor pertenece a la naturaleza humana, al instinto humano, es una ley de la perpetuación de la especie. Partiendo de la naturaleza humana, en las obras literarias chinas y españolas, sin excepción, el amor es un tema eterno, puesto que la búsqueda de un amor feliz es una necesidad y un deseo para todo el mundo. El inicio y el desarrollo de las concepciones del amor china y española reflejan también una armonía entre los atributos naturales y los atributos sociales del amor. Se complementan mutuamente, sus posiciones en el amor no son fijas, sino variables. La iniciación del amor radica en la atracción sexual, y se tienen en cuenta tanto los factores físicos como las características psicológicas, así como el hecho de tener un ideal, un interés o unas aficiones comunes. También pasan a tener relevancia atributos tales como la responsabilidad moral, la legal, la económica y la social. Y en diferentes épocas, diferentes naciones tienen distintos estándares estéticos y valores morales. Los factores fisiológicos, psicológicos y sociales del amor cambian igualmente.

Por su parte, aunque la tradición cultural china no apoya una expresión abierta del amor, existe el amor o el matrimonio que se libra de las restricciones feudales y



morales, mostrando que la población china persigue el amor y alaba su carácter romántico. Desde las *Odas Selectas del Romancero Chino*, de la dinastía Qin, hasta las obras dramáticas de la dinastía Yuan, abundan las historias amorosas. Esto demuestra suficientemente que los jóvenes enamorados persiguen en su época un amor libre con audacia, anhelando una situación de felicidad. Veremos, así, que Cui Yingying, en *Historia del ala oeste*, desea justamente perseguir su propio amor libre y feliz, y lucha contra las concepciones matrimoniales para que el hombre y la mujer sean iguales en estatus social bajo la moral feudal.

En lo que a la tradición literaria española, en la Edad Media los autores sólo podían escribir sobre el amor que se dirige a Dios dentro de unos parámetros acordes a la religión cristiana que es la que domina en Occidente durante esa época, y si se escribe una historia amorosa laica se consideraría un pecado. Aunque durante el período del Humanismo, de raíz burguesa, algunos escritores no se atienen al ascetismo de la Iglesia y elaboran múltiples poemas o romances que alaban el amor entre los jóvenes enamorados. Tal como vemos en las poesías amatorias y cancioneriles, y más adelante en las novelas sentimentales, las comedias humanísticas y las novelas de caballería, abundan las experiencias amorosas aventureras que exaltan lo supremo del amor. Bajo esas influencias literarias, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, es una obra culminante que trata el tema del amor y la pasión.

Las diferencias consisten en que la concepción del amor está condicionada por las culturas tradicionales, las condiciones económicas y las razones políticas. La geografía de la China antigua era cerrada, y sus habitantes eran relativamente conservadores. Especialmente, la ideología feudal afectó mucho al desarrollo de la salud moral y física del pueblo chino. Regía una economía campesina autosuficiente. La concepción de familia estaba muy arraigada en la mente del pueblo. El hombre era el cabeza de familia y asumía toda la responsabilidad del grupo; la mujer tenía una posición muy humilde dentro de ella. Como resultado, las mujeres chinas siempre son reprimidas. Por la indignidad que ello comportaba, los hombres chinos no querían establecer una comunicación amorosa con mujeres humildes, así que la concepción de amor en China se muestra más cerrada y conservadora. Políticamente, la clase dominante esclavizaba y controlaba ideológicamente a su pueblo, y por tanto la gente no tenía libertad de pensamiento para una búsqueda del amor sin trabas. En España, la

orografía era relativamente abierta, lo que permite la comunicación fácil entre los diversos territorios. La gente conocía las ideologías del exterior, y mediante un intercambio mutuo entre ellas surgió una economía de tipo comercial. A fin de mantener la gestión de esta economía se establecieron una serie de pactos, que constituyeron la normativa legal. La gente respetaba ese sistema para proteger sus propios intereses. Así pues, España –o todo el Occidente- aceptaba una relación entre los hombres basada en la ley. En este entorno, la diferencia entre hombres y mujeres no resulta tan obvia; y, aunque los primeros siguen manteniendo una posición dominante, la relación entre hombre y mujer puede ser casi igual, así que es muy posible la búsqueda de un amor libre.

Debido a las diferencias sociales y culturales entre las sociedades española y china, las concepciones del amor que reflejan sus respectivas literaturas también son distintas. La cultura china presta más atención al matrimonio de los novios que a su propio amor, así que siempre se relaciona el amor pasional de los jóvenes con el amor filial y la moral. Se caracteriza por el modelo fijo de chico talentoso y chica guapa. Tal como veremos en *Historia del ala oeste*, Zhang Junrui es un chino guapo y talentoso, y esto atrae mucho a Cui Yingying. Para contraer matrimonio con la doncella el chico no puede hacer otra cosa que conseguir un puesto en la corte imperial, obedeciendo a la moral feudal, y así poder tener un final feliz. Por su parte, los amantes españoles insisten más en conseguir un amor pasional; incluso pueden correr un riesgo de muerte por conseguir ese amor, como veremos en los finales trágicos de Calisto y Melibea en *La Celestina*.

#### 4. COMPARACIÓN PARALELA ENTRE *LA CELESTINA* E *HISTORIA DEL ALA OESTE*

## 4.1. EL AMOR Y LA PASIÓN DE LOS HÉROES

#### 4.1.1. ASPECTO FÍSICO Y EL FONDO FAMILIAR Y CULTURAL DE CALISTO Y ZHANG JUNRUI

En este apartado, abordaremos la comparación de los dos héroes: Calisto en *La Celestina* y Zhang Junrui en *Historia del ala oeste*. Se trata tanto del aspecto físico y el carácter como del fondo familiar y el fondo cultural de cada uno de los dos personajes.

##### 4.1.1.1. Aspecto físico y el fondo familiar y cultural de Calisto

Veremos primero cómo Fernando de Rojas plasma su héroe en *La Celestina*. Al principio de la obra, el escritor nos presenta a Calisto como un caballero bien nacido; en el Argumento, escribe:

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado. [2000: 23]

En una cita de su edición de *La Celestina*, Francisco Rico [2000:23] opina sobre la etimología del nombre de Calisto y otros: «la mayor parte de los nombres de los personajes no pretenden ser realistas, sino literarios». Cabe preguntarse cuál es la etimología del nombre de Calisto. En la mitología griega, Calisto fue la madre, con Zeus, de Arcas, cuyo nombre significa la más bella o hermosísima.

Avanzando en la obra, en boca de Sempronio, éste elogia no sólo la hermosura de Calisto, sino también los bienes de la herencia de su amo:

Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza; y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad, que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen. Porque sin los bienes de fuera, de los cuales la fortuna es señora, a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado, y más, a constelación de todos eres amado. [2000:42]

Calisto es llamado por Sempronio «magnífico y liberal», y al recordarle la misma condición en su padre, le recomienda: «no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya». Calisto es un joven noble, Melibea lo elogia: «es más

noble cuerpo y más fresca juventud» [2000:132]. Nos recuerda qué edad tiene Calisto el diálogo entre Melibea y Celestina cuando ésta insinúa a ese héroe comparándole con otros grandes personajes en la mitología clásica:

[...] en franqueza, Alexandre; en esfuerzo, Héctor; gesto, de un rey, gracioso, alegre, jamás reina en él tristeza. De noble sangre, como sabes; gran justador. Pues verle armado, un San Jorge; fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta; la presencia y faciones, disposición, desenvoltura, otra lengua había menester para las contar; todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura cuando se vido en las aguas de la fuente [...]

¿Y qué tanto tiempo ha?

[...] de veinte y tres años, [...]

[2000:132-133]

Calisto tiene veintitrés años. Es la edad perfecta y edad viril. En esta edad, según lo que opina Pastor [1986:190], «los jóvenes nobles tiene que cumplir una etapa importantísima en su vida, es la de su adiestramiento como caballeros, etapa que culmina en la ceremonia de armarse caballeros». Así que en labios de las gentes del entorno de Calisto, se repite la admiración hacia las dotes de éste como buen caballero. Tales elogios de Celestina como: «Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo. Gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto» [2000:126]. Y Sempronio: «Calisto es caballero; Melibea, hijadalgo» [2000:208]. Y de Melibea: «Pero ¿cómo lo podré hacer, lastimándome tan cruelmente el ponzoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel caballero me dio?» [2000:220]. Y la misma, poco más adelante: «[...] con la demanda, que sospeché de parte de aquel caballero Calisto, cuando me pediste la oración» [2000:223]. Y también Celestina, en la misma escena: «Pero todavía es necesario traer más clara melecina e más saludable descanso de casa de aquel caballero Calisto». Y luego Melibea: «ni mi promesa baste ni la fe, que te di, a sufrir tus dichos». Y al final Melibea, otra vez: «Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por amor un caballero, que se llamaba Calisto, el cual tú bien conociste. Conociste asimismo sus padres e claro linaje» [2000:332-333]. Coincidimos con Romero [1959:85-86], quien opina sobre las artes de caballería de Calisto:

La insistencia en la calificación de caballero obliga a presumir que no se trata de una expresión genérica – menos en aquellos idus -, por persona de calidad y respeto. “No

se dirá caballero” – escribe en su Tesoro Covarrubias- absolutamente el que anda a caballo, sino por se escogido para la orden de caballería, que consta de hombre escogidos cada uno entre mil.” Tal como dispuso el Rey Sabio en sus leyes de sus leyes de Partidas.

En efecto, el noble joven, de edad entre 16 y 23 años, en la época de la Edad Media española, tiene sus propias actividades, tales como la caza, el paseo a caballo, el juego del amor, etc. Maravall [1964:35] denomina a este tipo de persona «la clase ociosa aristocrática». Seguramente Calisto está aficionado a la caza con aves, en el argumento del primer acto ya indica que «entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo» [2000:25], y luego, en la primera intervención de Sempronio, el criado le explica a su amo que estaba ocupado con el girifalte: «Abatiose el girifalte y vénele a enderezar en el alcándara» [2000:28]. Estamos de acuerdo con Maravall [1964:35] con respecto a que justamente, Calisto responde fielmente a la figura del joven miembro de la clase ociosa:

No hay en el texto de la obra ninguna alusión militar que la afecte, y, en sustitución de ello, demuestra ostensiblemente su ocio, practicando actividades o deportes meramente gratuitos – la caza, el paseo a caballo, el juego el amor – No sólo es rico, sino que lo ostenta [...]

Entonces, este tipo de personajes tiene muchas libertades, ya que en realidad no se sienten atados por ningún trabajo de caballero. Son totalmente libres para hacer cualquier cosa que a ellos les guste. En boca de Celestina, Calisto es «liberal» y «algo antojadizo». Aunque en la obra no aparece mención de los parientes y amigos de Calisto, parece que él carece de los hábitos señoriales ancestrales: se levanta tarde pero se viste con ostentación. Esta personalidad de Calisto se debe a la base de su vínculo familiar, que es heredero de la clase aristocrática. Coincidimos con Maravall [1964:38] al hablar de la magnificencia de la nueva clase social a la que pertenece Calisto:

[...] La magnificencia es virtud que se atribuía a la alta clase adinerada, a los componentes de la clase ociosa cuando entraron en ella los grandes ricos burgueses, que en Castilla, como en todas partes, como en Florencia mismo, asumen formas de vida aristocráticas.

Sin embargo, esta ociosidad de Calisto llama mucho la atención a las doncellas, como bien define Castro [1965:37] al tipo de este personaje: «Desde su vivir inmóvil, sin mundo en torno, sólo cabía contemplar y ser contemplado». Así que Melibea contempla a Calisto como:

[...] El más acabado hombre que en gracias nació... dechado de gentileza, de invenciones galanes, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud [...] el más noble cuerpo y más fresca juventud, que al mundo era en nuestra edad criada [...] [2000:332]

El joven hermoso y rico siempre atrae la atención del otro sexo. Calisto como un caballero ocioso, o un rico burgués recién surgido en la época de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, cuyo aspecto exterior noble es fácil que llame la atención de Melibea cuando entra en la huerta de la doncella en búsqueda de su halcón. Estamos de acuerdo con Beysterveldt [1982:239]:

Esa nueva clase social, esos mancebos ociosos, sin duda dotados de cualidades que les hacían particularmente atractivos a los ojos de otro sexo, como su mayor cultura, su elocuencia, su refinada sensualidad, debían de encarnar un peligro muy temido por los padres que tenían hijos en edad de casar.

Así que la apariencia noble le hace a Calisto ser atractivo, a ojos de Melibea, y ésta dirige su atención primero hacia la actitud pública del protagonista, más que a su aspecto externo.

#### 4.1.1.2. El egoísmo de Calisto

En cuanto al carácter personal de Calisto, muchos estudiosos creen que el protagonista de Fernando de Rojas tiene una actitud egoísta, degradando la moral del noble. Sin embargo, esta degradación de la moral se debe a la enajenación de amor que afecta al amante. Al no ser correspondido el amor de Calisto por Melibea, el joven caballero se vuelve insensato, violento y egoísta. Arroja su cólera sobre Sempronio cuando éste intenta consolarlo, criticándole:



¡Ansí los diablos te ganen! ¡Ansí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa!

[...]

¡Vete de ahí! ¡No me hables! Si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin.

[2000:29-30]

Calisto se aleja de las virtudes de los caballeros nobles, los cuales deben ser valientes en el amor y se preocupan mucho por la honra y la fama, tanto de sí mismo como de sus criados. Todo lo contrario, el egoísmo de Calisto le ciega al comportarse como buen amante. Como Rodríguez Puértolas opina [1976:157]: «Calisto es egoísta, lo cual, sin duda, no es una buena condición para vivir y alimentar un amor auténtico». También coincidimos con Devil [1971:48] al hablar del carácter de Calisto:

In sum, Calisto is silly, weak, and ego-centric. His passions are lustful without the compensating quality of altruism. He is corrupt, ruthless, and an ingrained religious hypocrite. Thus, he is far from a paragon of knightly virtue.

Tal vez el momento culminante de la actitud egoísta de Calisto se encuentra en el pasaje cuando los criados se mueren; Calisto no intenta recuperar el honor de su casa, fingiendo que no se encuentra en la ciudad, y escondiéndose en su habitación hasta la noche, hora en la que pasa con otros criados al huerto de su amada para disfrutar de la consumación del amor. Se convence a sí mismo:

De la muerte que de mis criados se ha seguido ¿Qué hice? ¿En qué me detuve? ¿Cómo me pude sufrir que no me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengador, soberbio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? [...] pero como a verdadero hermano. Y caso que así no fuese, caso que no echase lo pasado a la mejor parte, acuérdate, Calisto, del gran gozo pasado, acuérdate de tu señora y tu bien todo [...] [2000: 277-281]

El egoísmo de Calisto le hace descuidar totalmente la honra que ha de tener. Estamos de acuerdo con Bataillon [1961:124]: «La tyrannie secrète de son idée fixe ne conduit alors Calisto qu'à mieux s'enfoncer dans la justification de sa propre inertie. Son honneur est

presque sauf, si le scandale a été réduit au minimum».

Sin embargo, sabemos que Calisto tal vez tenga un carácter generoso al notar que éste deja el dinero a sus criados y a Celestina. Este rasgo de generosidad destaca como uno de los pocos signos positivos del personaje. Coincidimos con Bataillon [1961:116]: «Le seul trait de son comportement qui pourrait sembler altruiste ou noble à un regard superficiel, c'est sa prodigalité».

Entonces, consideramos que el egoísmo de Calisto solamente se debe a la enajenación del amor. Estamos de acuerdo con Russell [1993:78], quien opina que Calisto se transforma en uno, después de enamorarse perdidamente de Melibea:

Es muy importante observar que existe un antes en el que los futuros enamorados tenían una actitud socialmente limitada por su clase y por su posición familiar: Antes de enamorarse perdidamente de Melibea, no era el joven caballero la persona insensata, egoísta, violenta y sin escrúpulos que nos acostumbramos a ver en la obra.

#### 4.1.1.3. Aspecto físico y el fondo familiar y cultural de Zhang Junrui

A continuación, analizaremos cómo Wang Shifu plasma a Zhang Junrui en *Historia del ala oeste*; también compararemos a este personaje con Calisto, con el fin de demostrar las similitudes y diferencias entre los dos.

En cuanto al estudiante Zhang Junrui, que procede de Luo Occidental, sabemos más cosas de su biografía que de la de Calisto. Su apellido es Zhang, y su nombre es Gong. El nombre de cortesía es Junrui. Su padre era ministro de los Ritos, pero desgraciadamente murió víctima de una enfermedad cuando había cumplido más de cincuenta años. Un año después falleció su madre. Como Zhang Junrui no alcanza su gran ambición en la corte, vagabundea por todos lados; en el comienzo de la obra el estudiante Zhang exclama así:

¿Cuándo alcanzaré mi gran ambición? La espada preciosa de diez mil monedas de oro se esconde en aguas otoñales; la primavera se duele de lentitud de mi caballo y yo espoleo la silla bordada.

Vago en busca del talento por la llanura central.

Con los talones sin ataduras como juncos al viento.

Mi mirada vagabunda se enlaza con el cielo.

[2002:183]

Más tarde, Zhang Junrui se presenta a Hong Niang, la criada de la protagonista Cui Yingying, para que la criada le presente a la doncella, de quien se enamora a primera vista:

Mi apellido es Zhang, mi nombre Gong, nombre de cortesía Junrui. Vengo de Luo Occidental, tengo veintitrés años cumplidos. Nací el día diecisiete del primer mes, en torno a la medianoche; nunca me he casado. [2002:202-203]

Zhang Junrui tiene la misma edad que Calisto, 23 años. En realidad, en el primer encuentro accidental de los dos héroes de *Historia del ala oeste*, Zhang Junrui atrae la atención de Cui Yingying, como Calisto la de Melibea. Así que la doncella explica a su criada la impresión que tiene del estudiante Zhang:

Ese muchacho ha estado ocupado toda la noche.

Una aparición sorprendente que trae el viento,

Una juventud fresca de primavera,

Inteligente en su interior,

Con el talento y conocimientos de generaciones.

Gira su cuerpo en cien posturas

Frente a nosotras, después detrás y adelante para mostrar su apostura.

[2002:220]

Las buenas maneras de Zhang Junrui no sólo atraen a la doncella, sino también a la criada de ésta. En boca de Hong Niang, ella describe Zhang Junrui así:

Tocado y túnica están bien dispuestos,

sabe que conmoverá a mi Yingying.

Viendo su aspecto exterior

Se adivina su talento interior,

Siempre he tenido un corazón duro,

Pero con sólo verlo mis sentimientos despiertan.

[2002:252]

Y más adelante, ella exclama:

Demasiado inteligente, demasiado entregado,  
Demasiado enamorado, demasiado romántico.  
[...]  
alguien con poca habilidad no lograría esto.  
[2002:288]

Hong Niang también compara al estudiante Zhang con Zheng Heng, el primo de Cui Yingying, para que destaque el talento que tiene el primero: «Junrui es el carácter ‘especie’ con un ‘hombre de pie’ al lado» [2002:390].

En efecto, Zhang Junrui es erudito y de modales elegantes. Es inteligente y gentil. La capacidad literaria del estudiante Zhang le llama mucho la atención a cualquier doncella como Cui Yingying, y ésta se enamora del joven talento muy fácilmente.

Aunque el estudiante Zhang procede de una familia de buena clase social que ha venido a menos, estamos de acuerdo con Huang Tianji [2011:138]: «él es muy valiente en cuanto se enamora. Busca cada posible oportunidad de acercarse a la doncella, mostrando su talento e inteligencia. En la Dinastía Tang, época en que ocurre *Historia del ala oeste*, la concepción del amor entre la gente abarca dos aspectos: chico talentoso y chica guapa<sup>99</sup>.

Esta tradición cultural se refleja mucho en la tradición literaria de aquel entonces. Por ejemplo, el poema *Sustituto del amante* de Li Bai: «Me gusta tu aspecto, te gusta mi poema»<sup>100</sup>. Y En la *Biografía de Huo Xiao Yu*, Li Yi dice: «La señorita estima el talento, y yo aprecio la bonita cara, las dos cosas se hacen brillar mutuamente al compatibilizar la bonita cara y el talento»<sup>101</sup>.

En los exámenes imperiales durante la dinastía Tang, el talento es como la escalera que lleva al letrado a la carrera oficial. A través del examen imperial, el talento puede convertirse en dinero y poder. De manera que casar a las doncellas con los chicos talentosos, puede convertir a una familia en gloriosa. Las prostitutas que se casan con los chicos talentosos pueden encontrar una buena salida para volver al buen camino.

---

<sup>99</sup> La expresión original es «Lang Cai Nv Mao». Esta traducción y las siguientes son nuestras.

<sup>100</sup> El verso original es «Wo Yue Zi Rong Yan, Zi Qing Wo Wen Zhang».

<sup>101</sup> La expresión original es «Xiao Niang Zi Ai Cai, Bi Fu Zhong Se. Liang Hao Xiang Ying, Cai Mao Xiang Jian».

Los chicos talentosos son gentiles y bondadosos, pueden ser más solícitos. En esa época resulta que las chicas se enamoran de los chicos talentosos. Así que Cui Yingying dirige su afecto al estudiante Zhang más por el talento que por su apariencia, piensa en su amado:

Piensa en ese caballero de los libros,  
Hombre dulce,  
Su rostro es limpio y hermoso, su compostura elegante.  
Su natural cálido se acomoda a sus sentimientos,  
No puedo sino decir su nombre, grabarlo en mi corazón.  
Ha estudiado tanto que «sus composiciones brillan como un cielo de estrellas»,  
No en vano «durante diez años bajo la ventana nadie preguntó por él»<sup>102</sup>.  
[2002:230]

#### 4.1.1.4. La ambición en el examen imperial de Zhang Junrui

El mismo Zhang Junrui es confiado. Se congratula, y no una sola vez, de sí mismo: «soy miembro de la sociedad Interpretar los secretos de la poesía, como el romántico Sui He o el enamorado Lujia<sup>103</sup>». Aunque el estudiante Zhang tiene talento en escribir poemas, interpretar los secretos de la poesía y presentarse al examen imperial, estudia muchísimo y completa sus estudios continuamente: «Absorto en las luciérnagas de la ventana y la nieve sobre mi escritorio, sacudía el polvo y sacaba brillo a los textos»<sup>104</sup> [2002:182-183]. Tiene el talento de escribir, pero no tiene domicilio fijo, así que necesita buscar una salida para cumplir su ambición:

Completé mis estudios, me sacié de escritos literarios y ahora vagabundeo por lagos y mares, ¿cuándo alcanzaré mi gran ambición? La espada preciosa de diez mil monedas

---

<sup>102</sup> Relinque [2002:230] anota en su libro: Estas dos frases son afirmaciones habituales para referirse a los hombres reclusos y dedicados al estudio.

<sup>103</sup> Relinque [2002:300-301] anota en su libro: Su He era consejero de Liu Bang, durante la dinastía Han (siglo II a. C.). Gracias a su poder de persuasión, convenció a un general enemigo para que se uniera a las tropas de Liu Bang, tras lo cual éste obtuvo la victoria. Lu Jia, contemporáneo de Sui He, también al servicio de Liu Bang, era conocido por su elocuencia y consiguió que el reino de Yue del Sur se sometiera a Han.

<sup>104</sup> Fórmulas habituales para referirse a la dureza del estudio. Muchos aspirantes a letrados carecían de los medios necesarios para comprar velas y se alumbraban a la luz de las luciérnagas y el reflejo de la nieve. De tanto revisar los libros, acababan tan manoseados que brillaban.

de oro se esconde en aguas otoñales; la primavera se duele de la lentitud de mi caballo  
y yo espoleo la silla bordada. [2002:183]

Zhang Junrui es excepcional, diferente de los otros estudiantes. Coincidimos con los  
estudiosos Huang Tianji [2011:101], Li Mengsheng [2002:4] y Zhou Tian [1956:7],  
quienes opinan que el estudiante Zhang tiene miras amplias. El héroe de Wang Shifu se  
acerca al borde del Río Amarillo y, al ver el maravilloso paisaje, canta  
improvisadamente:

¿Dónde asoman las ondas del viento de los nueve recodos?  
Si hay un lugar tortuoso, éste debe ser.  
Este río abrazo Qi y Liang,  
divide Qin y Jin,  
You y Yan,  
olas de crestas nevadas basten el vasto cielo,  
se enroscan nubes otoñales en los confines del firmamento;  
los tallos de bambú se confunden con el puente flotante  
y sobre el agua se sumerge el dragón azul.  
A este y oeste se inundan las nueve regiones,  
De norte a sur se ensartan cien ríos.  
Una barca de regreso sin prisa, ¿cómo verla?,  
Cuando de pronto, como una flecha, abandona su arco.  
Parece que el río de plata descendiera de los nueve cielos  
Suspendido de los profundos manantiales más allá de las nubes.  
Para entrar en el Mar del este debe atravesar por aquí.  
Baña las mil especies de flores de Luoyang,  
Riega los diez mil campos cultivados de Liangyuan  
Y una vez arrastró una barca hasta los confines del sol y de la luna.  
[2002:184]

Aquí, Wang Shifu, el autor de *Historia del ala oeste*, escribe este pasaje  
metafóricamente utilizando las cosas presentes a los ojos de Zhang Junrui, muestra la  
majestuosidad del paisaje, y a través de éste refleja la amplia visión del héroe, también  
su gran voluntad y altas aspiraciones. Se debe saber que esto ocurre antes del encuentro  
accidental entre el estudiante Zhang y Cui Yingying. En ese momento, él no tiene otra  
intención que conseguir su ambición en la corte. En la sociedad feudal, los hombres

generalmente procuran obtener un honor académico o un rango oficial, considerando que es la única manera de mostrar el sublime valor de vida. El rango oficial es alto, la posición social es alta, y el poder de control también es alto, no es nada difícil conseguir un amor y un matrimonio. En una palabra, cuando un hombre obtenga un alto rango oficial, las demás cosas irán llegando, a medida que llega el agua se va formando la acequia.

Sin embargo, cuando éste se enamora de la doncella a primera vista, pierde su inteligencia y voluntad en cierto grado, y más adelante actúa como un atolondrado enamorado, como el héroe de Fernando de Rojas. Abordaremos el amor y la pasión de los héroes en los siguientes apartados.

#### 4.1.1.5. Conclusiones

A través del análisis y comparación del aspecto físico, el carácter, el fondo familiar y el fondo cultural de los héroes de Fernando de Rojas y de Wang Shifu, podremos sacar algunas conclusiones de las similitudes y las diferencias entre ellos. En cuanto a las similitudes, hemos visto que, en primer lugar, ambos son jóvenes, tienen la misma edad, 23 años. En segundo lugar, los dos son guapos, bien educados y dotados de talento, y sus aspectos exteriores e interiores atraen mucho a las doncellas. En tercer lugar, ellos dos pierden en cierto grado su inteligencia cuando se enamoran a primera vista. En cuanto a las diferencias entre los dos héroes, primero, Calisto es de una familia de fortuna moderada, y Zhang Junrui es de una familia empobrecida, aunque antes pertenecía a la alta clase social. Segundo, los rasgos más destacados del carácter de Calisto son: poco generoso, egoísta y antojadizo; en cuanto a Zhang Junrui, es confiado y ambicioso.

#### 4.1.2. EL AMOR-PASIÓN DE CALISTO Y DE ZHANG JUNRUI

En el siguiente apartado, abordaremos primero el análisis del amor y la pasión de los dos héroes de Fernando de Rojas y de Wang Shifu, y después los compararemos con el fin de demostrar las similitudes y diferencias entre los dos protagonistas, español y chino, con respecto a la concepción del amor. Primero, veremos el amor-pasión que experimenta Calisto.

#### 4.1.2.1. La divinización de la amada de Calisto

Es sabido que la España de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, fue un periodo de numerosas guerras continuas y mezclas culturales. Mientras tanto, la influencia más importante es el Cristianismo, cuya idea pone énfasis en la relación entre Dios y el hombre. Tal concepto religioso se convirtió en «una divinización absoluta de la figura amada»<sup>105</sup> en el mundo de la caballería, que es la culminación de la apoteosis y deificación de la amada. Se refleja en la literatura caballeresca medieval, como dice C. S. Lewis [1936:21-22]:

The variations are not only between jest and earnest; for the love religion can become more serious without becoming reconciled to the real religion. Where it is not a parody of the Church it may be, in a sense, her rival – a temporary escape, a truancy from the arduous of a religion that was believed into the delights of a religion that was merely imagined [...] It is as if some lover's metaphor when he said 'Here is my heaven' in a momento of passionate abandonment were taken up and expanded into a system. Even while he speaks knows that 'here' is not his real heaven; and yet it is a delightful audacity to develop the idea a little further. If you go on to add to that lover's 'heaven' its natural accessories, a god and saints and a list of ommandments, and if you picture the lover praying, sinning, repenting, and finally adimitted to bliss, you will find yourself in the precarious dream-world of medieval love poetry.

---

<sup>105</sup> La idea de divinización de la amada puede rastrearse en León Hebreo, en sus *Diálogos* [1947:337-338]: «Y, en conclusión, te digo que, aunque arriba definimos el amor en común, que la propia definición del perfecto amor del hombre y de la mujer es conversión del amante en el amado con deseo de que el amado se convierta en el amante, y cuando tal amor es igual en cada una de las partes, se define conversión del un amante en el otro». El mismo L. Hebreo ilustra acertadamente esta divinización del amante en el pensamiento del amado en un dialogo entre Filón y Sofia:

Filón. – Tampoco quiero concederte que sea error, porque esto es propio de los amantes y de las cosas amadas; que el amando, en la mente del mantente, se hace y es reputado por divino.

Sofia. – Luego, es error de todos.

Filón. – En todos no puede haber error, si el mismo amor no fuese error.

Sofia. – Pues ¿cómo se hacen sin error distintas variaciones de la cosa amada a su imagen, en la mente del amante, que de humana la vuelve divina?

Filón. – Siendo nuestra ánima imagen pintada de la suma hermosura y deseando naturalmente volver a la propia divinidad, está preñada siempre de ella con este natural deseo. Por lo cual, cuando ve una persona hermosa en sí de hermosura a ella misma conveniente, conoce en ella y por ella la hermosura divina; porque aquella persona es también imagen de la divina hermosura. Y la imagen de aquella persona amada en la mente del amante aviva con su hermosura la hermosura divina latente, que es la misma hermosura divina ejemplar; por lo cual, ella se hace divina y su hermosura crece y se hace mayor en ella tanto cuanto es mayor la divina que la humana. Y por esto llega el amor del amante a ser tan intenso, ardiente y eficaz que roba los sentidos, la fantasía y toda la mente, como la haría esa hermosura divina cuando retirase a sí en contemplación al ánima humana. Y tanto se adora por divina la imagen de la persona amada en la mente del amante cuanto la hermosura suya del ánima y del cuerpo es excelente y más semejante a la hermosura divina y cuanto en ella reluzca más su suma sabiduría.



La pasión que expresa Calisto es justamente este tipo de amor, una adoración desmesurada de su amada Melibea. Desde que él fue atraído por la belleza externa de Melibea, y le confiesa eso en el primer encuentro. Por sólo conocer su belleza, alaba su excelentísimo ingenio y resplandecientes virtudes: «Los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. [...] Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» [2000:27]. La confrontación con los rasgos angelicales es un tópico que aparece como tal ya en boca del personaje rojano: «Melibea ángel disimulado es que vive entre nosotros» [2002:236]. Calisto asimila a Melibea a la misma divinidad. Estamos de acuerdo con Jiménez [1997:333] sobre la divinización de Melibea:

La mejor muestra de este comportamiento aparece como un rasgo central del caballero enamorado: el melibeísmo, la herejía que considera a la amada como un ser divino, superior, al que se le debe rendir culto y honores.

Y más adelante, en un diálogo entre Calisto y Sempronio, aquél confiesa perdidamente su «Melibeísmo»<sup>106</sup> al criado:

SEMPRONIO. Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de herejía lo que agora dijiste

CALISTO. ¿Por qué?

SEMPRONIO. Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

CALISTO. ¿Qué a mí?

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.

[2000:34]

¿Es Calisto cristiano? Esa es la pregunta que surge después de leer la conversación entre Sempronio y Calisto. El Cristianismo, después de siglos de desarrollo, se apodera de la mentalidad y controla la conducta de personas en todos los aspectos sociales. Con estas

---

<sup>106</sup> El llamado «Melibelismo» aparece por primera vez en *La originalidad artística de La Celestina*, escrita por Lida De Malkiel [1962:369]: «La hipérbole sacroprofana, como modalidad muy frecuente en la poesía cortesana de la época, muestra a Calisto particularmente adepto a la Literatura, lo que complementa su bien dibujada individualidad».

palabras, Calisto no responde a la pregunta de su criado directamente, sino que expresa sus sentimientos amorosos hacia Melibea abiertamente.

El amor a Dios fue considerado como el amor verdadero y correcto en aquella época, y eso es la devoción religiosa, que significa que los creyentes deben amar a Dios de todo corazón. Mediante ceremonias religiosas, como la oración o la meditación, expresan los sentimientos espirituales del éxtasis, la unión del alma con la divinidad de Dios. El amor de Calisto a Melibea es fruto de un flechazo, en gran medida a causa de la belleza de Melibea. Conducido por la emoción, los sentimientos religiosos se han convertido en la pasión por ella, porque tienen muchos puntos comunes - le ama de todo corazón, con toda sinceridad y pasión, y quiere la unión con ella - una unión espiritual y carnal. Coincidimos con Castro [1965:137], quien opina que Melibea es la fuente de los sentidos de Calisto, y éste no concibe su propia vida sino que sólo «vive en el amado<sup>107</sup>»: «Melibea es mansión para sus sentidos, no punto de partida para ninguna clase de empresas. Calisto surgió de la bella forma de Melibea, y a ella quedó adscrito».

Calisto es un arquetipo, el clásico enamorado. Estamos de acuerdo con Ramiro de Maeztu [1943:113], quien refiriéndose al personaje, nos aclara: «lo característico de la pasión que se apodera de Calisto es que Melibea ocupa inmediatamente en su ánimo el lugar destinado al sentimiento religioso [...]». Más adelante, Calisto refuta a Sempronio así:

CALISTO. ¿Qué me pruebas?

SEMPRONIO. Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

CALISTO. ¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO. ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO. ¿Qué burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO. ¡Ja, ja, ja! (¿Oísteis qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

---

<sup>107</sup> Para más información sobre «vive en el amado», véase Guillermo Serés [1996:139]: «Vivir en el amado implica la pérdida del propio ser, la enajenación, el alturismo, pues sólo en contadas ocasiones se da la correspondencia 'contemplativa'». También véase Eukene Lacarra [2001:203]: «Los filósofos indagan las causas del amor, así como, para Platón el amor proviene de la percepción de la belleza, por lo que para él se trata de una causa externa al individuo. Al ver la belleza el individuo siente un temblor misterioso y *eros* inicia su camino hacia lo eterno con un acto irracional, una especie de manía que lo aliena pero le anuncia la existencia de un mundo más allá de las apariencias. Si el hombre reconoce lo eterno y trasciende lo sensible de la belleza, llegará al amor puro o manía divina, pero si acepta el objeto como la única realidad y desea poseerla, entonces sentirá el amor sexual, una enfermedad que destruye el alma. Platón: *Fedro* [1991:886108]».

[...]

CALISTO. Porque amor a aquella ante quien tan indigno me hallado que no la espero alcanzar.

[2000: 37]

Estas palabras son disparates de Calisto, que expresa lo que siente respecto a su diosa Melibea cuando no tiene ningún acceso a ella y sufre con la decepción amorosa después de confesar sus sentimientos. Pero esta expresión supone que en la mente de Calisto apenas cabe la imagen de Dios. En las conversaciones posteriores, cuando Sempronio indica que sus palabras están en contra de la religión, Calisto niega que fuera «lo que no pensé hogaño» [2000:37], pero al mismo tiempo esta afirmación es demasiado casual. Algunos estudiosos sostienen que la afirmación de que Calisto es cristiano está basada en el hecho de que va a la iglesia de la Magdalena para rogar a Dios y que el esfuerzo de Celestina tenga éxito, permitiéndola hacer uso de la magia: «Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días»<sup>108</sup>[2000:196].

Además, Calisto insiste en arrebatar la virginidad de Melibea, y sabe muy bien que el acto de tener relaciones sexuales prematrimoniales va completamente en contra del dogma cristiano. Estamos de acuerdo con Jiménez [1997:454], quien cree que la verdadera heterodoxia de Calisto consiste más en alejarse del ser amado que en apartarse de la creencia cristiana, Calisto dice a Celestina así: «[...] que es herejía olvidar aquella por quien la vida me aplice» [2000:161]. Aquí parece que Fernando de Rojas cumple con la herejía moral, a través de que Calisto compara a Melibea primero con un ángel y luego con los santos, hace su propia comparación sacrílega. Coincidimos con Jiménez [1997:445] en la siguiente idea:

El original rojano va, gradualmente, subiendo el tono de la comparación sacrílega. Hemos visto que parte del símil angelical, pero no para ahí su blasfemia: comparando a su dama primero con un ángel, después con un santo, para desembocar en la herejía

---

<sup>108</sup> Se deduce de aquí y otros indicios, una posible diferencia social entre Calisto y Melibea. Tal como en el segundo acto, en un diálogo entre Calisto y Pármeno, el amo dice así: «Pero quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible, y pues que así es, dime si lo hecho apruebas». Sobre esta idea, también véase Rafael Beltrán [1988:44].

mayor, la divinización absoluta de la figura amada [...]

Sabemos que todos los grandes místicos españoles se acercan a Dios a través de conceptos bellos, y demasiado sensuales. Por ejemplo, el misticismo para Santa Teresa y San Juan es la fuerza que les lleva hasta Dios, cuya expresión de amor es ardiente. Para un profano, esto tiene más vigor humano que devoto; así Calisto se acerca al objeto de su pasión a través de parangones divinos y celestiales, rogando a Dios para que le haga acercarse a Melibea. Y después de que ha sacado todo el provecho humano posible del acercamiento, darle las gracias:

CALISTO. ¡Oh mi señora y mi bien todo! ¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me fue concedido? Rezando hoy ante el altar de la Madalena me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer.

PÁRMENO. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! ¡Por fe tengo, hermano, que no es cristiano! Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado.

[2000: 247-248]

En realidad, en la Edad Media, los hombres eran los pilares económicos para mantener las familias, mientras las mujeres se ocupaban de las tareas del hogar y criar los hijos. Las mujeres no tenían los mismos derechos que los hombres. La discriminación contra ellas se refleja en todas las clases sociales. Podemos ver este punto en la conversación que sostienen Calisto y Sempronio en el Acto I, cuando hablan del amor de Calisto hacia Melibea:

SEMPRONIO. Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas: lleno están los libros de sus viles y malos ejemplos y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar [...] [2002:39]

Pero Calisto refuta a Sempronio, alabando la nobleza y antigüedad de la familia de Melibea, y su «grandísimo patrimonio», «excelentísimo ingenio» y «resplandecientes virtudes»; aunque los últimos tres aspectos son referencias a la belleza física de Melibea, la verdad es que, para Calisto, Melibea es lo más sublime, lo más maravilloso de la tierra, su Dios en aquel instante.

Además, Calisto ve a Melibea como su señora, y él se convierte en el siervo de la amada. En este sentido, Calisto expresa su amor cortés<sup>109</sup> hacia ella y lo mantiene con firmeza en algunos pasajes de la obra: «Habla cortés, madre, no digas tal cosa, que dirán estos mozos que estás loca. Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cativo, yo su siervo» [2002:233]. Y añade después: «Muerto soy de aquí allá, no soy capaz de tanta gloria, no merecedor de tan gran merced, no digno de hablar con tal señora de su voluntad y grado» [2002:235]. Y más adelante, dice:

Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced de se descubrir a este cativo de tu gentileza, que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oídos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto. [2002:243-244]

En realidad, a lo largo de la obra, Calisto no es un buen ejemplo del amor cortés, sino que hace todo lo posible por satisfacer sus placeres sexuales tomando cualquier atajo. Parece que no da cabida a Dios en su mente, lo que le importa es la persecución del amor, el placer sensual y la felicidad personal, que corresponde exactamente a la filosofía burguesa emergente en la época. Denis de Rougemont [2002:75] describe este tipo de amor-pasión así:

Y así es como el amor-pasión, forma terrestre del culto al Eros, invade la *psique* de las élites mal convertidas y que padecen con el matrimonio. Pero ese fervor renovado por un dios condenado por la Iglesia no podía confesarse a la luz del día. Revistió formas esotéricas, se disfrazó de herejías se propagaron muy rápidamente desde principio del siglo XII. Se insinuaron por una parte en la clerecía, donde las volveremos a encontrar un poco más tarde mezcladas de la manera más compleja al gran renacimiento místico. Por otra parte, encontraban complacencias profundas en la mentalidad del siglo. Penetraron pronto en la sociedad feudal. Esta no siempre conocía el origen y el alcance místico de valores que tomaba por una moda y que acomodaba a sus placeres. ¡No tardaría en materializar los preceptos de una religión que, sin embargo, se oponía al cristianismo precisamente por su rechazo de la Encarnación!

---

<sup>109</sup> Es un tópico cortés la superioridad de la dama en la novela sentimental durante el Prerrenacimiento del siglo XV y el Renacimiento de la primera mitad del siglo XVI. Un buen dechado de la superioridad de la dama son todas las cartas de Leriano a Laureola; en todas ellas se presenta el amador como indigno de su amada, en todas ellas se insiste en la superioridad de Laureola: «[...] mi fe dezía que osase, tu grandeza que temiese (132-133) [...] no pude sobir los seruicios a la alteza de lo que mereces (185)». Para más información sobre esta idea, véase J. M. Aguirre [1962].

Tengamos también en cuenta que, en aquella época, el ambiente del Renacimiento ha vencido ya el espíritu de la Edad Media. Al aproximarnos a la intención con que escribe Rojas su obra, estamos de acuerdo con Aguirre [1962:71]:

Lo que Rojas pretendió fue demostrar el gran peligro moral que encerraban las costumbres amorosas de su época, las cuáles no eran otras que las creadas por las provenzales o cortesanas. Rojas nos presenta la realidad más humana, por tanto la más frecuente, de los que invocan «al dios de amor para servicio del diablo» .

#### 4.1.2.2. El amor cortés de Calisto

El tema del primer encuentro de dos amantes es conocido de todos. Los dos amantes desde el primer momento se enamoran como si estuviesen destinados inexorablemente a serlo. En la literatura amorosa, los pasajes del primer encuentro de dos amantes siempre son sencillos y breves, y sus escenas teatrales siempre son arquetípicas y extremadas. Esto se debería a lo súbito del flechazo<sup>110</sup> inexplicable al enamorarse. En el primer contacto amoroso siempre se parte de la mirada. Nos recuerda esto un verso de *Hero and Leander* de Christopher Marlowe (2007:14): «Where both deliberate/ the love is slight/ Who ever lov'd/ that lov'd not at first sight?» Tal tema literario también aparece en el primer acto de *La Celestina*. Cuando Calisto entra en una huerta en busca de su halcón, allí se encuentra con Melibea. Sólo viendo a la doncella, Calisto se enamora de ella profundamente:

CALISTO. – En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. – ¿En qué, Calisto ?

CALISTO. – En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí indigno tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, y que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Por cierto, los gloriosos santos, que se deleitan en la visión divina, no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo. Mas ¡oh triste! que en esto diferimos:

---

<sup>110</sup> Eros es el arquero. Entonces el flechazo es un acto fatal y pasivo. Para más información sobre esta idea, véase Jean Rousset [1981].

que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, mixto me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA. – ¿Por gran premio tienes éste Calisto?

CALISTO. – Téngolo por tanto, en verdad, que, si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no tendría por tanta felicidad.

MELIBEA. – Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras.

CALISTO. – ¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído!

MELIBEA. – Más desventuradas de que me acabes de oír. Porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento. Y la intención de tus palabras ha sido como de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para perderse en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite.

Calisto – Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su afán con odio cruel.

[2000:27]

Parece que Calisto aquí utiliza los discursos imitando los de la poesía cortés de los cancioneros, con un vocabulario matizado, tal como «servicio», «secreto dolor», «sacrificio», «tormento», «galardón». De hecho, evidentemente, sus expresiones de admiración ante Melibea son hiperbólicas<sup>111</sup>, utilizando *homoioteleuton*, tales como «dotase», «alcanzase», «pudiese», y el cultismo «inmérito». Sabemos que en la Edad Media, el buen caballero enamorado debe pasar por cuatro etapas antes de conseguir el «Factos» de su dama, estas son: «Fenhedor», «Pregador», «Entrededor», «Drut»<sup>112</sup>. Este «Fenhedor», como el primer estadio en tal ascenso, pide al amante que disimule la pena de amor. Sin embargo, no puede dirigirse a la dama de una manera osada como lo hace Calisto.

También es necesario subrayar los diálogos de Capellanus en *De amore*, quien dice que el amador debe ser honesto y modesto, un buen católico, limpio y cortés en su

---

<sup>111</sup> Para más información sobre esta idea, véase Besyterveldt [1975:17]: «Los protagonistas nobles de la *Tragicomedia* son rodeados de todas partes y penetrados por una esfera de vida no aristocrática, sino plebeya. Calisto, lejos de seguir la doctrina del amor cortés, se adhiere, en el fondo a la “filosofía” de Celestina.». Rafael Beltrán [1988] hace un estudio comparado del primer encuentro de los héroes de Fernando de Rojas y Joanot Martorell. La hipérbole de admiración ante la dama, en el caso de Tirant lo Blanc, no está en boca del protagonista, sino del narrador; léase la escena de Tirant lo blanc en que el héroe ve por primera vez a Carmesina, hija del emperador de Grecia (Cap. CXVIII). Como Calisto, que «gozaba» más que los santos en el «atacamiento» del cuerpo de Melibea, también Tirant goza a su antojo en el «atacamiento» del cuerpo de Carmesina.

<sup>112</sup> Para más información sobre esta idea, véase Green [1969].

hablar, y debe alabar tanto la belleza de la amada como sus virtudes e integridad moral, y debe ofrecerle su servicio y fidelidad constantes. En este sentido, Calisto no es paciente en servir a su dama ni discreto en los elogios. Se precipita, pues, en una apasionada declaración amorosa, contradiciendo a las normas del amor cortés<sup>113</sup>.

El comportamiento de Calisto no corresponde a la doctrina del amor cortés. Algunos estudiosos ven al héroe de Fernando de Rojas como un personaje satírico. Aunque Calisto habla a Melibea de una manera idealista, su actitud es todo lo contrario. En el fondo de su sentimiento, creemos que Calisto quiere llevar a Melibea a la unión física. Estamos de acuerdo con Jiménez [2001:329]:

¿En qué parte del péndulo se encuentra la actitud de los amantes caballerescos del ciclo celestinesco? En ninguna de las dos, por supuesto. En su forma, el mancebo enamorado usa un lenguaje idealista, que se correspondería con su posición socio-cultural. No obstante, su actitud ante la dama es muy diferente. No se contenta con admirar su belleza o contemplar sus encantos y en la totalidad de los casos el encuentro con la amada les lleva a la unión sexual (o social).

#### 4.1.2.3. El deseo sexual de Calisto

El platonismo tiene el amor del espíritu como su fundamento y contradice que la fuerza motriz de amar consista en el deseo sexual. El discurso del amor espiritual que se muestra un poco místico, aparece en *El banquete* de Platón por primera vez. Siete académicos de gran prestigio inician una especulación filosófica sobre el amor. Creen que hay dos Eros, uno es profano, y actúa desenfrenadamente, sólo busca el placer y no se cuida mucho de su elegancia, es buscado por los mediocres. En el otro, es el dios del amor celestial que se libra del deseo sexual. En el diálogo, Sócrates al final resume así: al principio, Eros hace a la gente que se enamore de la carne, es una forma inferior del amor; y luego sube gradualmente a ser consciente de la elegancia de esa atracción, es la forma relativamente superior a la anterior; por último, en la conciencia, llega a un amor puro del espíritu, un amor que abandona la esencia de la carne. La concepción de amor de Platón se refleja en la literatura caballerescas, conviene realizar la renuncia del gozo

---

<sup>113</sup> Para más información sobre la contradicción al amor cortés de Calisto, véase María Eugenia Lacarra [1990:54]. Ella argumenta que «en el primer encuentro de Calisto y Melibea la cortesía y el control están ausentes en ambas partes. Por una parte, Calisto inicia el diálogo demasiado abruptamente según las reglas corteses [...]».



carnal entre dos sexos, la búsqueda del eterno amor espiritual. Los caballeros toman este «honor» como más sublime y más importante que su propia vida. Este amor es igual que el que se siente hacia el Rey y hacia la Iglesia. Consiste en la espiritualidad.

Como en el Decamerón, donde Boccaccio elogia el amor sexual como los instintos naturales del ser humano, la pasión amorosa que tiene Calisto es todo lo contrario al ascetismo de la Iglesia. Estamos de acuerdo con Maravall [1986:651], quien opina que la pasión amorosa es un enfrentamiento en lucha contra el amor cortesano y placentero. Creemos que detrás de este sentimiento amoroso se esconde un deseo sexual en Calisto; él no respeta el código moral establecido, tampoco a él le preocupa en lo más mínimo la honra de Melibea, que la pone en peligro desde el momento en que arrebató su virginidad. El deseo de poseer físicamente a Melibea es lo que obsesiona a Calisto. Y esta idea suya destaca en sus palabras con Melibea:

MELIBEA. [...] Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO. [...] ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?

MELIBEA. [...] Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo.

CALISTO. [...] Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

[2000:273]

Supuestamente, tanto Calisto como Melibea conocen la doctrina del amor cortés, al principio de esta consumación de amor entre ellos; Melibea se queja primero por la conducta osada de Calisto: «Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura». Al final da permiso a su amado a que goce el «galardón». Nos recuerda el mismo caso entre Tirante y Carmesina, en boca del narrador:

No cambiéis, Tirante señor, en tan trabajosa pena la esperança de tanta golria como es alcançar vuestra desseada vista. Reposaos, señor, y no queráis usar de tanta fuerça, que las fuerças de tan delicada doncella no bastan a resistir a tal cavallero. No me

tratéis, por vuestra gentileza, en tal manera. Los combates de amor no con fuerza mas con mañosos halagos y dulces ingenios se alcançan. No profiéys, señor; no seáys cruel; no penséis que esto sea batalla contra infieles; no queráyas vencer la que está vencida de vuestro amor. Hacedme parte de vuestra valentía para que os pueda resistir. ¡Ay, señor! ¿Y cómo os puede deleytar cosa forçada? ¿Cómo es posible que amor os consiente que hagáis mal a la cosa amada? Deteneos, señor, por vuestra virtud e mucha nobleza. Guardad, señor, que no deven cortar las armas de amor, no ha de herir ni llagar la lança enamorada. Aved piedad y compasión desta sola doncella. ¡Ay, cavallero falso y cruel! ¡Señor Tirante, aved compasión de mí! ¡No soys vos Tirante! Triste de mí, ¿y esto es lo que yo tanto deseava? ¡O esperanza de mi vida, muerto avéys a vuestra Princesa!

E no penséis que por sus piadosas palabras Tirante dexase de hazer su exercicio, que en poca de ora venció la deleitosa batalla, y la Princesa rindió las armas y, dándose por vencida, quedó como amortecida... E assí pasaron los dos enamorados toda la noche deseado deporte, como suelen hazer los que mucho se quieren. (Martín de Riquer 2006:1012-1013)

El deseo del goce carnal es justamente el motivo que hace que Calisto seduzca a Melibea durante todo el proceso. Al principio Calisto ya muestra al público su deseo de la consecución del «galardón», solicita implícitamente los favores de sus amada: «[...] Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido». Estamos de acuerdo con el comentario de Canet Vallés [1996:12]:

Se resalta en estas comedias la contravención a las normas cristianas realizadas por aquellos enamorados cuya única satisfacción es la del goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, cayendo así en la idolatría.

Según lo que dice Beysterveldt [1979:81]: «En la cultura española del siglo XV, el péndulo de la sensibilidad ha oscilado entre los dos extremos de la completa desexualización del objeto amado y la sexualización total del sentimiento amoroso». Calisto pertenece a ésta última. Sempronio le dice a su amo que una vez que consiga alcanzar a Melibea, la verá a ella con otra mirada. Sin embargo, Calisto no calma su amor-pasión después de la primera noche pasada con Melibea, sino que incrementa este

amor insaciable, se dice a sí mismo en la habitación:

CALISTO. [...] ¡Oh mi señora y mi vida! Que jamás pensé en ausencia ofenderte, que parece que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡Oh bien sin comparación, oh insaciable contentamiento! [...] [2000:281]

Durante un mes, Calisto se comporta de la misma manera: cruza la calle, escala el muro, lo baja para encontrarse con su amada en la huerta. Calisto ama con la misma urgencia, ansiedad y modales. Abraza, besa a Melibea con el mismo grado de deseo sexual, y se satisface con la realización, como el amor entre Leandro y Hero. Es un sentimiento que llega al climax sentimental de Calisto en la segunda escena en el huerto de Melibea:

CALISTO. Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar. ¡Oh mi señora y mi bien todo! ¿Cuál mujer podría haber nacida que desprivase tu gran merecimiento? ¡Oh salteada melodía, oh gozoso rato, oh corazón mío! Y ¿cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumpir tu gozo y cumplir el deseo de entramos?

[...]

MELIBEA. [...] ¿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. Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa, pues cierto es de lienzo? Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

CALISTO. Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.

[...]

MELIBEA. Señor mío, ¿Quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?

CALISTO. No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber, dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede haber, y cualquiera lo puede alcanzar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce? [2000:320-322]

Además, sabemos que Calisto comparte el mismo deseo sexual con Sempronio. El principal objetivo de ellos es la obtención del placer a través del sexo. Estamos de acuerdo con Lacarra [1990:51], quien opina que «el nexo sexual es el elemento que les relaciona, les une y les separa». Para cumplir su deseo, Calisto va a la iglesia para pedir a Dios que Celestina tenga suerte con Melibea: «Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días» [2000:196]. Y el comportamiento de Calisto es irrespetuoso, vulgar y de auténtico exhibicionismo sexual; invita a otros a observar el desfloramiento de Melibea, en este caso a la criada: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» [2000:273].

El «deleite» para Calisto es el fin último y obsesivo, al saber las muertes de sus criados, se decide a fingirse loco, solamente «por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores» [2000:269]. En boca de Celestina, el amor es un sentimiento natural y no importan las clases sociales. El hombre necesita el amor y es imposible tenerlo sin pasión. El instintivo sexual turba al ser humano quien espera obtener el deleite:

La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptillas; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas: en que hay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras. [2000:68]

Esta tesis naturalista del amor, Celestina la aplica a todos los enamorados sin distinguir entre aristócratas y plebeyos, así que vemos que en la obra, el deseo sexual para Calisto y Sempronio es igual; estamos de acuerdo con Devlin [1971:51]:

Sex, for Sempronio, has no element altruism or concern for the human being who is the object of his passion; sex for Sempronio is basically a plumbing operation. The fact is that Sempronio and Calisto have very much in common in their basic attitude toward sex.

Esto es también una manifestación de la transición del teocentrismo medieval al

humanismo renacentista. Durante el curso de buscar la felicidad, surgen pensamientos avanzados, aunque son débiles y borrosos: los hombres han nacido iguales. Cada personaje aspira a romper los grilletes y muestra su deseo de libertad y voluntad libre.

#### 4.1.2.4. La enfermedad de amor de Calisto

La enfermedad de amor es un tema tradicional en el amor heroico en la época medieval. Si la Iglesia consideraba el amor-pasión un pecado, los médicos medievales lo consideraban como una enfermedad que afecta sobre todo a las almas más sensibles<sup>114</sup>. Nos recuerda que la madre de Leriano dice en su lamento «Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden [...]; pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir».

Los clásicos consideran el sentimiento amoroso como una fatalidad física. Destaca su carácter natural. Carece de lógica para que arranque el enamoramiento. Está lleno de locura, furor y manía. Su efecto es que, como creía la medicina griega, el malestar del alma va en paralelo al mal funcionamiento del cuerpo. Se transforma en una enfermedad. Denis de Rougement lo describe así:

El amor humano es muy generalmente concebido como el placer, la simple voluptuosidad física. Y la pasión – en su sentido trágico y doloroso – no solamente es escasa, sino que además, y sobre todo, es despreciada por la moral corriente como una enfermedad frenética. «Algunos piensan que es una rabia [...]». [2002:73]

##### 4.1.2.4.1. Abatimiento

El abatimiento sería el primer síntoma de la enfermedad de amor. Los héroes, al no ser correspondidos su amor, quieren buscar el amparo del lecho para escaparse tumbándose y llorando por su dolor. Nos recuerda este síntoma, que es justamente lo que muestra

---

<sup>114</sup> Para más información sobre esta idea, véase el estudio de Morros Mestres [2007:XXXII-XXXIII] en su edición de *La Celestina*: Según la medicina árabe medieval, la enfermedad de amor procede de «un error de la virtud *æstimativa* ('potencia estimativa'), encargada de extraer juicios instintivos sobre lo que se ha de perseguir o se ha de rechazar [...]', en consecuencia, «no tiene más imagen que la de la amada y, al creerla mejor que ninguna otra, aunque sea muy fea, no anhela más que la relación sexual con ella, anteponiéndola a cualquier otra cosa y concibiendo como prioridad básica la esperanza de alcanzarla (*virtud irascibilis*)».

Tirante, su enfermedad de amor<sup>115</sup> después de ver a Carmesina. Después de describir la física de la princesa en la iglesia, vuelto a su cámara, el capitán se echa en la cama porque aumenta su mal de suspirar y gemir por la inalcanzable ventura. Diafebus le vio con gran desconcierto y le intenta consolar, el capitán le dice que su máxima pena es que no sabe si es amado por la princesa y que no tiene esperanza de alcanzar su deseo. Se siente enfermo por esto y ningún médico puede curarle excepto ella misma:

Llegando a su posada, entróse en su cámara, donde estuvo pensando en la gran belleza que la Infanta poseyá, y su gesto tan gracioso le hizo tanto aumentar su mal que, si una pena antes sentía, después que la contempló sufrió ciento, acompañado de muchos gemidos y suspiros [...] [2006:310-311]

Calisto sufre la enfermedad de amor después del primer encuentro con Melibea, porque ésta no corresponde a su amor. Su comportamiento se parece mucho al síntoma que muestra Tirante: se retira a la habitación, y se pone a reposar en la cama, al mismo tiempo que llora por la pena que siente:

¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y endereza la cama!

[...]

Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz... ¡Oh si viniédeses agora, Crato y Galineo médicos, sentiríades mi mal! [...]

[...]

¿Cuál dolor puede ser tal,

Que se iguale con mi mal?

[2000:29-32]

La tiniebla es una metáfora de la tristeza de Calisto. Se esconde en su habitación acompañado por la oscuridad. Estamos de acuerdo con Ellis [1981:9]: «Calisto is

---

<sup>115</sup> Para más información sobre esta idea, véase Rafael Beltrán [1988:41-42]: «Tirante El Blanco se enamora de Carmesina elogiando su belleza. Cuando vuelva a su dormitorio, le duele mucho la cabeza y está herida por esa pasión. Su primo, Diafebus le ve sufrido tanto y le pregunta la causa. Este le contesta el secreto de amor a La Princesa. Tirante el Blanco reprende a su humilde linaje y amistad con aquellos no nobles, porque cree que no puede alcanzarle. Se siente vergonzoso por perder la libertad ya que se lleva por el amor apasionado. Sin embargo, Diafebus le dice que es normal cuando cualquier hombre, sea fuerte o no, al enamorarse, se comporta sin libertad» (cap. CXVIII:299).

always withdrawing into his bedroom, where he sets up elaborate scenes to express his love lorn state». Cuando el héroe sufre la enfermedad de amor, prefiere alejarse de todos y meterse en la oscuridad. Siempre y cuando la situación le facilite cumplir su deseo, Calisto buscará una cama para reposar. Parece que la «cama» es el único lugar donde se puede aliviar su tristeza. Así se repiten «cama» y «soledad» varias veces más adelante en la obra: «quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y oscura. Pero pues no hay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad. ¡Mozos! ¡Mozos! [...] Acompaña a esta señora hasta su casa, y vaya con ella tanto placer y alegría cuanto conmigo queda tristeza y soledad» [2000:161]. Y «[...] Cerrad esa puerta y vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a mi cámara» [2000:277].

Cuando Sempronio conoce la causa de la enfermedad de amor que padece Calisto, se decide a recurrir a Celestina, con la cual ayudan a su amo a realizar el deseo amoroso con Melibea. Cuando Calisto confiesa su amor por Melibea a Celestina. Parece que está en la cárcel de amor de Melibea, igual que Leriano en la cárcel de amor de Laureola:

[...] en la que toda la natura se remiró por la hacer perfecta, que las gracias que en todas repartió juntó en ella. Allí hicieron alarde cuanto más acabadas pudieron allegarse, por que conociesen los que la viesen cuánta era la grandeza de su pintor. Sólo un poco de agua clara con un ebúrneo peine basta para exceder a las nacidas en gentileza. Éstas son sus armas; con éstas mata y vence, con éstas me cativó; con éstas me tiene ligado y puesto en dura cadena [...] [2000:161]

En boca de Celestina, la causa de la enfermedad de amor de Calisto «no es cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardanza les es tormento, ninguna dilación les agrada» [2000:95]. Así que a fin de sacar más bienes de su trabajo, ella sabe echarle más leña al fuego de la pasión amorosa y calentarse en él. Estamos de acuerdo con Whinnom [1981:25], quien opina desde el punto de vista de la medicina de aquella época, que el amor no era otra cosa que una pasión violenta y destructiva que tendía al aniquilamiento (social y personal) del enfermo:

Las grandilocuentes pretensiones de los poetas amorosos no las veo como un reflejo de un ansia del más allá, sino tan sólo como una reacción de autojustificación ante la

condena de la Iglesia, las burlas de la gente vulgar y, tal vez, el análisis clínico de los médicos que no veían en el amor más que otro trastorno mental.

Calisto se encierra en su habitación, y se pone trabas a sí mismo en el camino de alcanzar una meta que, a veces nos parece, está al alcance de su mano. Nos recuerda un pasaje de *Tirante El Blanco* (cap. CXVIII), en que Diafebus ha consolado a Tirante El Blanco y los dos van a comer. En medio de la comida, el capitán llora y sigue teniendo tanta pasión por Carmesina que no puede comer. Se mete en una cámara con suspiros. Diafebus lo acompaña allí hasta que él quiere reposar un poco. Igual que Tirante, en consecuencia del abatimiento, Calisto se adelgazó y empalideció al dejar de comer y beber:

CALISTO. ¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?

PÁRMENO. Mas ya es, señor, tarde para levantar.

CALISTO. ¿Qué dice, loco? ¿Toda la noche es pasada?

PÁRMENO. Y aun harta parte del día.

CALISTO. Di, Sempronio, ¿miente este desvariado que me hace creer que es de día?

SEMPRONIO. Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad; que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela.

[2000:194]

#### 4.1.2.4.2. Enajenación

La enajenación es otro síntoma que muestra Calisto en su enfermedad de amor. El enajenamiento del Calisto está conectado directamente con su heterodoxia religiosa, Calisto diviniza a Melibea, así que Sempronio critica la forma de hablar de Calisto como una forma de inconsciencia, una forma de herejía:

¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite pusiste por maravilla. Parece al amante que atrás queda; todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barrera. Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora



Calisto. Del cual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron. [2000:35-36]

En cuanto ha sido rechazado por Melibea, Calisto decae por los desdenes que le otorga la amada, hasta el punto de que quiere acabar con su vida. Parece que aquí Rojas repite el tema de que la voluntad vence al corazón, siguiendo la lírica castellana de los siglos XV y XVI<sup>116</sup>, nos recuerda un fragmento de *La gitanilla* de Cervantes: «Sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como espíritus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios» [1996: fol.11v]. Así que Calisto muestra que su voluntad vence a la razón: «[...] aquel en quien la voluntad a la razón no obedece» [2000:32]. Y más tarde: «[...] sabiendo que esta mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo» [2000:90]. Coincidimos con Jiménez [2001:336-338]: «Esta inestabilidad de la voluntad hace que se convierta en el enemigo más terrible del entendimiento. El amor ciega a sus pupilos, les quita toda facultad de comprensión, los obnubila para finalmente imponer su propia lógica [...] la enajenación es patología produce una incapacidad práctica absoluta»<sup>117</sup>. Además, estamos de acuerdo con Russell [1993:61]: «el amor-pasión es un resultado de una inflamación cerebral». En boca de Sempronio, quien también observa la enfermedad de amor de su amo como:

[...] ¿cómo iré, que en viéndote sólo dices desvaríos de hombre sin seso, suspirando, gemiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, sin perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar [...]. [2000:86]

---

<sup>116</sup> Para más información sobre esta idea, véase Maravall [1964:336]: «La penetración victoriosa del amor en el corazón del amador puede producirse gracias a la capitulación de la razón. El triunfo del amor sobre su más temible adversaria, la razón -su enemiga por antonomasia-, se realiza en la lírica castellana del siglo XV mediante una dialéctica que permite reconciliar las exigencias contrapuestas de la religión y del amor cortesano». Sobre la tomada voluntad del amor-pasión de Calisto en *La Celestina*, también véase Maravall [1964:139]: «Claro que para los que siguen viendo el mundo como un orden, al individuo como una pieza inserta en el mismo, a la moral como el sistema de relaciones en él vigente y a la razón como el principio ordenador del conjunto, esa pasión individualista, fuera de su quicio natural, a que se entrega el amante, según el modo personalismo que se experimenta en la sociedad de *La Celestina*, era un atentado contra el sistema de fines y valores al que, escolásticamente, se daba el nombre de naturaleza. Equivalía en fin de cuentas a la rebeldía de la voluntad contra la razón, que venía a constituir, en la doctrina de los moralistas la raíz de todo los males».

<sup>117</sup> Para más información sobre esta idea, véase Rubio García [1970:65]: «La tesis, a mi entender, atrevida de Rojas es que la pasión domina la personalidad humana. El saber de la *Celestina* consiste, por el conocimiento que posee del mundo, en despertar las pasiones humanas, y no sólo en despertarlas, sino también en proporcionar los medios para que estas pasiones puedan actualizarse y una vez la pasión se apodera del hombre, éste es incapaz de sustraerse de aquélla, ya que es incapaz asimismo de razonar».

El caballero ya no puede discernir lo que le conviene, ni siquiera para llegar a su objetivo, de lo que no le interesa. Coincidimos con Gilson [1978:414] en que el «amor hereos»<sup>118</sup> es: «incapaz de ver las cosas tal como son, lo es también de deliberar sobre ellas; la precipitación le impide reflexionar con madurez y juzgar correctamente». Calisto se equivoca, sueña despierto, en boca de Sempronio: «Allí está, tendido en el estrado cabe la cama donde le dejaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento si con aquello pena o descansa» [2000:194].

Parece que Calisto no es capaz de sentir correctamente al ver el cordón de Melibea, que señala Celestina a sus ojos, delirando que: «[...] ¡Oh mis ojos, acordaos como fuiste causa y puesta por donde fue mi corazón llagado, y que aquél es visto hacer el daño que da la causa» [2000:157]. Estamos de acuerdo con Jiménez [1997:326]: «los sentidos lleva directamente; el veneno al corazón, siguiendo el método de la lucha de contrarios reír vs. llorar, dormir vs. velar, hablar vs. callar. Por eso, la pasión es al mismo tiempo dulce vs. fiera llaga». Celestina ve la enajenación de la enfermedad de amor de Calisto:

No lo sienten con el embebecimiento del amor. No les pena, no ven, no oyen. Lo cual yo juzgo por otros que he conocido menos apasionados y metidos en este huego de amor que a Calisto veo, que ni comen ni beben, ni ríen ni lloran, ni duermen ni velan, ni hablan ni callan, ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quejan, según la perplejidad de aquella dulce y fiera llaga de sus corazones. Y si alguna cosa déstas la natural necesidad les fuerza a hacer, están en el acto tan olvidados, que comiendo se olvida la mano de llevar la vianda a la boca. Pues si con ellos hablan, jamás conveniente respuesta vuelven. Allí tienen los cuerpos; con sus amigas, los corazones y sentidos. Muchas fuerza tiene el amor: no sólo la tierra, mas aun las mares traspasa, según su poder. Igual mando tiene en todo género de hombres. Todas las dificultades quiebra. Ansiosa cosa es, temerosa y solícita. Todas las cosas mira en derredor. Así que si vosotros buenos enamorados habés sido, juzgarés yo decir verdad. [2000:209-210]

---

<sup>118</sup> Para más información sobre esta idea, Véase Gordon [1991:108] en el capítulo correspondiente al morbo de amor hereos de su *Lilio de medicina*: «O este enfermo está obediente a la razón o no, si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algún varón sabio de quien tema e de quien aya vergüença con palabras e amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del Día de Juizio e los gozos del Paraíso».

La enajenación de Calisto también se refleja en que él no confía en el tiempo del reloj del cielo. Este tiempo le parece muy rápido acabada la consumación sexual: «Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No parece que ha una hora que estamos aquí y da el reloj las tres» [2000:275]. Pero le resulta muy lento cuando espera impaciente para la siguiente cita en el huerto de Melibea:

¡Oh espacioso reloj, aún te vea yo arder en vivo fuego de amor! Que si tú esperases lo que yo cuando des doce, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues vosotros, invernales meses, que agora estáis escondidos, ¡viniédesed con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolijos días! Ya me parece haber un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleitoso refrigerio de mis trabajos [...] [2000:282]

#### 4.1.2.4.3. Imaginación

Cuando Celestina le da el cordón de Melibea a Calisto para aliviar su enfermedad de amor, él lo toca como si estuviese tocando el cuerpo de Melibea. Los síntomas de la enfermedad de amor de Calisto no se abaten, sino que aumentan. También afecta a la imaginación y la fantasía. Estamos de acuerdo con Lacarra [1990:80], quien opina que la imaginación a su vez «dañaba la facultad estimativa y resultaba en una falsa percepción de la realidad y su idealización»:

CALISTO. Y mándame mostrar aquel santo cordón que tales miembros fue digno de ceñir. Gozarán mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados. Gozarán mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de placer después que aquella señora conoció. Todos los sentidos le llegaron; todos acorrieron a él con sus esportillas de trabajo; cada uno le lastimó cuanto más pudo: los ojos en vella, los oídos en oílla, las manos en tocalla.

CELESTINA. ¿Qué la has tocado, dices? Mucho me espantas.

CALISTO. Entre sueños, digo.

CELESTINA. ¿En sueños?

CALISTO. En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibiades[...]

[2000:154]

En sueños, Calisto hubiera tocado el cordón de Melibea. Parece que Calisto pone mayor confianza y fruición en el poder de su imaginación. De hecho, después de la consumación del amor en la primera noche, Calisto no se cura de la enfermedad de amor, dentro de sus pensamientos no puede ocupar otra cosa que la imagen de su amada. Estamos de acuerdo con Berndt [1963:37], quien opina que Calisto es antojadizo y no es capaz de enfilar el proceso de curación, sino que se refugia solamente en el mundo de la imaginación, nada de búsqueda de la realidad:

¡Oh cómo he dormido tan a mi placer después de aquel azucarado rato, después de aquel angélico razonamiento! Gran reposo he tenido; el sosiego y descanso ¿proceden de mi alegría, o lo causó el trabajo corporal mi mucho dormir, o la gloria y placer del ánimo? Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona, y holgué con el espíritu y sentido la pasada noche. Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaecido con la desconfianza que tenía de la mayor gloria que ya poseo. ¡Oh señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿si estás levantada o acostada? ¡Oh dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñelo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad? [2000:263]

La imagen de Melibea está fija en la mente de Calisto. Y como la circunstancia no le facilita la realización del reunirse con Melibea, él recurre a la imaginación a fin de volver a la noche pasada. En el soliloquio de Calisto, parece que su mayor deleite es la recreación de las hipocresías de Melibea en el coito, ella juega a mostrar su desacuerdo cuando claramente goza de la situación. Estamos de acuerdo con Lida de Malkiel [1962:363]: «Como Calisto vive en imaginación, desasido de la realidad, lo valioso para él es el goce que espera y que, cuando llega, le deja desengañado de su valor»:

CALISTO. [...] Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel «Apártate allá, señor, no llegues a mí», aquel «No seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel «No quieras mi perdición» que de rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos;

aquella final salutación con que se me despidió: con cuánta pena salió por su boca, con cuántos despezos! ¡Con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófara, que sin sentir se le cayen de aquellos claros e resplandecientes ojos! [2000:282-283]

#### 4.1.2.4.4. El remedio para la enfermedad de amor

Para combatir el «amor hereos», los médicos diagnosticaban una terapia más eficaz. Según lo que pone Francisco Villalobos en *Sumario de medicina* [1498:44]: Los más ortodoxos aconsejan quehaceres gozosos, incluyendo la relación sexual. Y los más heterodoxos recomiendan recurrir a viejas alcahuetas para enamorar a la desenamorada. En efecto, se plantea el recurso de acudir a la alcahueta y recurrir a la terapia sexual con la amada a la vez<sup>119</sup>. En *La Celestina* de Rojas, Calisto ruega a Celestina que sea su mediadora, hecho que nos parece que contradice la corrección del caballero<sup>120</sup>:

Pero quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible, y pues que así es, dime si lo hecho apruebas. [2000:88-89]

Y más adelante, Calisto repite el papel que juega Celestina en su amor:

De cierto creo, si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para la engañar; antes, por evitar prolijidad, pusiera a ti por medianera. [2000:151-152]

Tal vez la misma Melibea prevé el remedio de la enfermedad de amor: «[...] que de mal tan perplejo se siente que su pasión y remedio salen de una misma fuente». En cierto grado ridículo, esa «misma fuente» es ella misma, y las palabras de Melibea nos parece

---

<sup>119</sup> Para más información sobre esta idea, véase Morros Mestres [2009:174], quien opina que los autores de *La Celestina* coincidieron en caracterizar al personaje de Calisto como un amante heroico que exigía una terapia sexual para poder superar su enfermedad.

<sup>120</sup> Para más información sobre esta idea, véase Lacarra [1990] y Lacarra Lanz [2001].

que insinúan una futura consumación sexual con Calisto. Nos recuerda aquí un parecido pasaje en *Tirante el blanco*, donde el narrador dice que Tirante se siente enfermo por Carmesina y ningún médico puede curarlo, excepto ella misma:

¿[...] una sola vista de una doncella me ha vencido y derribado por tierra? Que contra ella ninguna resistencia he tenido; y si ella me ha hecho la llaga, ¿de cuál çururjano puedo esperar medecina? ¿Quién me podrá dar la vida o muerte o verdadera salud sino ella? [2006:311]

Estamos de acuerdo con Berndt [1963:55]: «la enfermedad es la pasión, y el remedio, el amor por Calisto». La enfermedad de amor que padece Calisto no se puede curar hasta que Melibea rinde su amor. En última instancia, antes de que se produzca el primer coito entre Calisto y Melibea, vemos que él aún sufre la enfermedad de amor por el juego equivoco que manifiesta la amada:

A los corazones aparejas con apercibimiento recio contra las adversidades, ninguna puede venir que pase de claro en claro la fuerza de su muro. Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad cualquiera cosa que en contrario vea es razón que me atormente y pase rompiendo todos los almacenes en que la dulce nueva estaba aposentada. ¡Oh malaventurado Calisto! ¡Oh cuán burlado has sido de tus sirvientes! ¡Oh engañosa mujer Celestina, dejárasme acabar de morir, y no tornarás a vivificar mi esperanza, para que tuviese más que gastar el fuego que ya me aqueja! ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Por qué has así dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir para que me fuese mostrado el disfavor, el entredicho, la desconfianza, el odio por la misma boca desta que tiene las llaves de mi perdición y gloria? ¡Oh enemiga!, ¿y tú no me dijiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dijiste que de su grado mandaba venir este su cativo al presente lugar, no para me desterrar nuevamente de su presencia, pero para alzar el destierro ya, por otro su mandamiento puesto ante de agora? ¿En quién hallaré yo fe? ¿Adónde hay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican traiciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperanza de perdición? [2000:244-245]

En efecto, la terapia de la consumación sexual funciona en cierto grado. Después de la primera noche, en la que Melibea ha correspondido al amor de Calisto, y le ha

asegurado que sólo las puertas impedían su gozo que si él no estuviera quejoso, ella no estaría descontenta, Calisto no tiene insomnio y canta alegremente:

Duerme y descansa, penado,  
Desde agora,  
Pues te ama tu señora  
De su grado.  
Venza placer al cuidado  
Y no le vea,  
Pues te ha hecho su privado  
Melibea.  
[2000: 264]

Pero esa terapia sólo funciona para una noche. A continuación, Calisto continúa cantando sus penas insomne e inapetente, sin saber si es de día o de noche; reconcomido por el deseo y la impaciencia, no tiene otro interés que hablar de amor y pensar en Melibea. Nos parece que a partir de entonces él se enamora en serio de ella:

No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición que hice en me despartir de aquella señora que tanto amo hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay ay, que esto es, esta herida es la que siento, agora que se ha resfriado [...]! [2000: 277]

#### 4.1.2.5. La caída de Calisto

La realización de la consumación del amor de Calisto lo lleva a su crisis fatal. Coincidimos con Canet [1997:54] sobre el riesgo que corre Calisto en este amor: «[...] para satisfacer sus necesidades sexuales; necesita conquistar lo inexpugnable, lo dificultoso, lo inalcanzable para la generalidad de los mortales, y de ahí su mayor caída»:

CALISTO. ¡Déjame, por Dios, señora que puesta está el escala!  
[...]

TRISTÁN. Tente, señor, no bajas, que idos son, que no era sino Traso el cojo y otros bellacos que pasaban voceando, que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las

manos al escala.

CALISTO. ¡Oh válame Santa María, muerto soy! ¡Confesión!

[2002:323]

Como escribe el autor, Fernando de Rojas, en el exordio de la obra, el final trágico de este personaje se debe a que ellos están «vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» [2000:23]. La intención didáctica es clara, ya que Rojas crea un final trágico: la muerte de la caída desde lo alto es una metáfora para Calisto, cuyo significado es caer al infierno. El castigo de este personaje es el más cruel para los cristianos: no puede ir al cielo para gozar de las satisfacciones interminables. También nos revela la actitud del autor, que nadie puede escapar del castigo por los pecados morales. Eukene Lacarra Lanz [2001:473-474] escribe en su obra:

[...] De ahí que el pesimismo sea inherente a este plano, sea consecuente con la caracterización y actuación de los personajes y se fundamente en que ninguno es capaz de ver las claras señales de su destrucción. Los lectores sí vemos estas señales [...] Quien se aleje de los errores de los personajes, podrá evitar su final por que será capaz de discernir entre lo verdadero y lo falso<sup>121</sup>.

También tomamos en cuenta la construcción moral-religiosa judeocristiana que empieza a partir de este momento a explicar y a justificar las relaciones sexuales sólo en casos en los que la reproducción y procreación de herederos tienen cabida, bajo los auspicios del matrimonio. Según Sosa-Velasco [2003:136]:

Dichas relaciones se entienden más tarde como algunas de las muchas funciones que la familia como núcleo social debía desempeñar. Ninguna relación extramarital se acepta y mucho menos si lo que se pretende de ésta es la búsqueda del mero placer sexual, tal y como las literaturas eclesiástica y legal de la época se ocuparon de desarrollar llegado el Concilio de Trento (1563). Se equiparan así los conceptos de pecado y delito como sinónimos en los ámbitos religioso y judicial que rigen a la sociedad castellana de transición entre el Medioevo y el periodo renacentista [...].

Para los lectores y críticos modernos, sus focos están en lugares distintos, aparte de la intención didáctica porque el goce de amor, la falta de virginidad, incluso el disfrute de

---

<sup>121</sup> Más información sobre esta idea, véase Lanz, Eukene Lacarra [2001:473-474].



relaciones sexuales, que eran considerados como pecados en la Edad Media, no constituyen cuestiones morales en el sistema ético occidental contemporáneo. Los focos están en el espíritu del humanismo que revela la obra. Como Menéndez Pelayo [1943:396] escribe en su *Orígenes de la novela*:

Nunca antes de la época romántica fueron adivinadas de un modo tan hondo las crisis de la pasión impetuosa y aguda, los súbitos encendimientos y desmayos, la lucha del pudor con el deseo, la misteriosa llama que prende en el pecho de la incauta virgen, el lánguido abandono de las caricias matadoras, la brava arrogancia con que el tema enamorada se pone sola en medio del tumulto de la vida y reduce a su amor el universo y sucumbe gozosa, herida por las flechas del omnipotente Eros. Toda la psicología del más universal de los sentimientos humanos puede extraerse de la tragicomedia Rojas si se la lee con la atención que tal monumento merece.

El amor y la pasión son los extremos de la obra donde claramente se rasga la estética medieval y se da paso desbordado al Humanismo. Y es que las reglas del amor cortés dejan su lugar a una exhibición sin precedentes del amor carnal y libidinoso donde el goce sexual de los personajes es objetivo y fin, y se configura como uno de los ingredientes del más que notable éxito popular de *La Celestina* en su época. Pero tanta efusión en lo humano tiene también su lado de didactismo, moralismo y pesimismo, ya que los amantes que han infringido las reglas sociales, morales, religiosas de la época no consumarán su felicidad y perderán la vida.

#### 4.1.2.6. El encuentro accidental entre Zhang Junrui y Cui Yingying

En *Historia del ala oeste*, Zhang Junrui y Cui Yingying se encuentran accidentalmente en el Monasterio de la Salvación Universal. Este encuentro accidental es un motivo literario en la novela y el drama amoroso chinos. Los héroes siempre se encuentran casualmente, y se enamoran a primera vista, se citan a escondidas, realizan una boda secreta, al final contraen matrimonio salvando muchos obstáculos. En cuanto al primer encuentro de Zhang Junrui y Cui Yingying, él se enamora de la doncella a primera vista, justamente como Calisto de Melibea. El estudiante Zhang expresa su sentimiento así:

Oh, acabo de encontrarme con mi karma fijado hace quinientos años<sup>122</sup>.  
Cosas extraordinarias he visto un millón,  
Pero qué difícil encontrar un rostro tan hermoso:  
Deslumbre los ojos de los hombres, aturde sus lenguas, los deja sin habla,  
Su alma vuela hasta la mitad del cielo.  
Ella, sola allí, coqueteando con sus fragantes hombros desnudos  
Sonriéndole a las flores.  
Éste es el palacio de Túsita,  
Quién sabe si este es el cielo del Dolor por la Separación.  
¡Ay, quién iba a pensar que en el templo encontraría a una diosa celestial!  
La veo a ratos fastidio, a ratos gozo, con la brisa primaveral en su rostro,  
Compañera perfecta de horquillas de oro y Martín pescador.  
Sólo veo sus cejas semejantes a palacios, con forma de luna creciente,  
Que invaden los límites de las nubes de sus mejillas.  
[2002:187-188]

En el apartado anterior, hemos explicado que la normalidad del amor de la gente de la dinastía Tang abarca dos aspectos: el chico talentoso y la chica guapa. Los chicos toman la belleza como la más importante condición de la chica y la base de su enamoramiento. No es la excepción el caso del estudiante Zhang. La belleza de Cui Yingying es «extraordinaria», en las anteriores canciones y otras que aparecen más adelante, Zhang Junrui alude más de una vez al «cielo» y «celestial» para comparar a Cui Yingying con las diosas en el cielo. Como Calisto diviniza a Melibea, el estudiante Zhang también diviniza a Cui Yingying, pero sólo por su belleza. Por ejemplo, el «Palacio de Tústica» es el lugar donde viven los dioses chinos. Zhang Junrui dice que Cui Yingying proviene de allí. Luego la compara a «una diosa celestial». Y más adelante, él la compara con la «encarnación de Guan Ying<sup>123</sup>» [2002:191] y menciona el «manantial de Wuling<sup>124</sup>» [2002:191] para compararlo con el lugar donde vive la doncella. Y en el funeral del padre de Cui Yingying, Zhang Junrui alude a la belleza celestial de Cui Yingying al encontrarse con ella cara a cara por primera vez: «Sólo he dicho que una inmortal de

---

<sup>122</sup> En cuanto al giro lingüístico «quinientos años», Wang Siji en su obra hace una cita así: «el matrimonio de los amantes es destinado hace quinientos años, es un giro lingüístico en los dramas de la dinastía Yuan, tales como *Bi Tao Hua*, *Tao Hua Nv*, *Ju An Qi Mei*, etc». Esta traducción española y las siguientes son nuestras.

<sup>123</sup> Guan Yin es un buda celestial.

<sup>124</sup> El nombre original es Wu Ling Yuan. Es un lugar muy pintoresco, cuenta con un paisaje de ensueño. Siempre se utiliza para comparar el mundo de los genios inmortales, como si fuera el paraíso.

jade ha dejado la bóveda azul, no es más que una semilla de felicidad que purifica. Es pobre cuerpo, lleno de melancolía, lleno de dolor mira un rostro que acaba con reinos y con ciudades» [2002:219]. Zhang Junrui dice que no es digno de contemplar la belleza de Cui Yingying por su humildad, como Calisto con respecto a Melibea. Pero en el corazón del héroe, la doncella ya se convierte en su amada insustituible. En *La historia del pabellón rojo*, Jia Baoyu también recurre a una expresión parecida para mostrar su amor hacia Lin Daiyu. En fin, Zhang Junrui se sorprende mucho por la belleza excepcional de Cui Yingying, y se siente muy feliz al verla.

Algunos críticos denominan al amor entre un chico terrestre y las diosas como «Historias en el mundo de los genios inmortales» (Han Sheng, He Xinhui, Fan Biao:1992). Estamos de acuerdo con Han Sheng, He Xinhui y Fan Biao [1992:78], es posible que *Historia del ala oeste* de Wang Shifu esté influida por alguna de aquellas historias. En la época de Han y Wei y las Seis Dinastías, han existido historias de encuentros amorosos con las diosas en lugares parecidos al Paraíso. En la *Biografía de encontrar dioses*<sup>125</sup> de Tao Qian, cuenta que Yuan Xiang y Gen Shuo encuentran a dos bellas diosas en el fondo de la cueva, y se enamoran. En el *Registro de los fantasmas*<sup>126</sup>, cuenta que Liu Chen y Yuan Zhao en la montaña de Tian Tai, encuentran a dos bellas diosas, y se enamoran también. Después de enamorarse, ellos viajan juntos. Cuando Liu Chen y Yuan Zhao vuelen a su tierra natal, han pasado muchos años en el mundo mortal. En la leyenda de Tang también existen historias como éstas. Por ejemplo, *La gruta de los inmortales*<sup>127</sup> cuenta que el narrador es mandado a la fuente del Río Amarillo por el emperador. En la montaña de Ji Shi se encuentra con dos diosas, Cui Shiniang y Wu Sao. Ellos pasan una noche muy alegremente allí.

En efecto, la belleza de Cui Yingying atrae mucho a Zhang Junrui desde el principio. Esta aparición coincide con la figura perfecta de la mujer en la mente del estudiante Zhang.

Por primera vez en su vida real aparece una chica que se parece mucho a su ideal de mujer, él actúa como si la hubiera conocido antes: «acabo de encontrarme con mi karma fijado hace quinientos años». Se parece mucho al encuentro entre Du Li

---

<sup>125</sup> El título original es *Sou Shen Hou Ji*, su autor es Tao Qian (365-427). El libro es una recopilación de los cuentos amorosos entre el ser humano y los dioses o el ser humano y los seres fantásticos.

<sup>126</sup> El título original es *You Ming Lu*, su autor es Liu Qingyi (403-444). El libro es una colección de las novelas sobrenaturales y extrañas en la Dinastía Han.

<sup>127</sup> El título original es *You Xian Ku*, su autor es Zhang Zhuo (660-740). Es una novela legendaria que relata que el narrador y dos diosas cantan, danzan y se divierten en la gruta de los inmortales.

Niang y Liu Meng Mei, los héroes de *La historia del pabellón de peonía*<sup>128</sup> de Tang Xianzu, en el sueño de Liu Menglong, él encuentra a Du Liniang y se enamoran a primera vista: «como si le hubiera conocido antes en algún lugar». En *El sueño del pabellón rojo*<sup>129</sup> de Cao Xueqing, cuando Jia Baoyu ve por primera vez a Lin Daiyu, le dice a ella: «Hubiera visto a esta chica antes».

Se parece al héroe de la historia de *A caballo en la tapia*<sup>130</sup>, Pei Shaojun encuentra a la señorita Li en el jardín de ésta, y se enamoran los dos a primera vista. Zhang Junrui también cree que el hecho de que él encuentre a Cui Yingying en el jardín, es fatal, y por ella incluso puede morir, alabando la belleza de la doncella :

¡Oh, muero!  
Ya era la más hermosa antes de hablar,  
Roja cereza se entreabre,  
Granos de jade, blanco rocío.  
El tiempo se detiene al oírla hablar.  
Como armónica melodía de la oropéndola revoloteando entre las flores,  
Cada uno de sus pasos enamora.  
Cintura cimbreante, encantadora y ligera,  
Mil movimientos deliciosos,  
Diez mil encantos y gracias,  
Es un sauce meciéndose en la brisa vespertina.  
[2002:188-189]

Es verdad que la belleza de Cui Yingying le causa al estudiante Zhang una impresión muy profunda. Después de la partida de la doncella, él queda fascinado. No puede creer si Cui Yingying es real o una mujer terrestre, dice al Sabio Dharma:

---

<sup>128</sup> El título original es 牡丹亭 [*Mu Dan Ting*, La historia del pabellón de peonía], su autor es Tang Xianzu (1550-1616). Fue representado como teatro por primera vez en 1598, en el Pabellón del Príncipe Teng. Relata una historia amorosa entre el letrado Liu Mengmei y la doncella Du Liniang.

<sup>129</sup> El título original es 红楼梦 [*Hong Lou Meng*, El sueño del pabellón rojo], su autor es Cao Xueqin (1724-1763). Es una obra escrita a mediados del siglo VXIII durante el reinado de la Dinastía Qing. Se cree que es una obra semi-autobiográfica, reflejando el auge y decadencia de la propia familia de Cao Xueqin y por extensión, de la dinastía Qing. Es considerada una de las obras maestras de la literatura de China, siendo una de las cuatro novelas clásicas chinas, y es generalmente reconocida como la cúspide de la narrativa china.

<sup>130</sup> El título original es 墙头马上 [*Qiang Tou Ma Shang*, A caballo en la tapia], su autor es Bai Pu (1226-1306). La historia cuenta que Pei Shaojun y la señorita Li se enamoran a primera vista. Los padres de ésta no aceptan su boda con el estudiante Pei, entonces ella decide fugarse con su amante. Al final, los padres admiten casar a su hija con el estudiante Pei, pues los amantes ya tienen hijos.

¿Una mujer como ella en este mundo? ¿No es acaso una diosa celestial?

[...]

Un instante me lanza una mirada

Enloqueciendo a este desdichado estudiante.

Parece que una diosa de regreso a su gruta celestial.

[2002:190]

Zhang Junrui, a través de la mirada de Cui Yingying, cree que ella también profesa afecto hacia él. Como Hong Niang, la criada de Cui Yingying dice: «Las cejas y los ojos transmiten el fondo de sus sentimientos» [2002:289]. El estudiante Zhang a través de los ojos de la doncella entiende muy bien sus sentimientos. Se parece mucho a los «ojos de entendimiento» de Calisto y de Melibea. Heliodoro [1979:114-115] en las *Etiópicas* describe precisamente el proceso de amarse a través de los ojos de los amantes:

Pues primero se quedaron parados de repente, llenos de azoramiento... Durante un buen rato mantuvieron los ojos fijos uno en el otro, como indagando en sus recuerdos para ver si se conocían previamente y si se habían visto antes [...]. En resumen, en breves momentos mudaron los dos muchas veces de aspecto y experimentaron repetidos y variados cambios en su color y en su mirada, denunciando con todo ello la turbación de sus almas

Por un lado, es imposible que Wang Shifu, influido por la corriente de la historia del amor a primera vista en la tradición literaria china, la imite al describir este tipo de amor. En efecto, difunden las historias de amarse a primera vista entre la población. Por ejemplo, la leyenda de fugarse con su amante, explicada por Li Jing, se difunde generación tras generación. También Bai Juyi con su poema de *Detener fugarse con el amante*<sup>131</sup> cuenta una historia de una doncella que se enamora a primera vista de un chico a caballo en su huerto, y decide fugarse con él, sin importarle correr muchos riesgos. Los novelistas y dramaturgos escriben más obras: *Esclavo de Kun Lun*<sup>132</sup> de la leyenda de Tang cuenta que Cui Sheng y Hong Shaozhi se enamoran a primera vista, entonces ellos se citan a escondidas, y mediante la ayuda de un esclavo de Kun Lun, contraen matrimonio. *Su Xiao Qing* de la leyenda de Song cuenta que ella se enamora

---

<sup>131</sup> El título original es 井底引银瓶 [*Jing Di Yin Ying Ping*, Detener fugarse con el amante].

<sup>132</sup> El título original es 昆仑奴 [*Kun Lu Nu*, Esclavo de Kun Lun].

de Shuang Jian en el primer encuentro, y al final busca una casamentera para contraer matrimonio con él. *Zhang Hao* también cuenta su amor a primera vista con Li Yingying. Naturalmente, este tipo de amor a primera vista es justamente la base del desarrollo de un verdadero amor.

Por otro lado, Wang Shifu describe el primer encuentro accidental entre Zhang Junrui y Cui Yingying con el fin de cumplir el buen deseo de la gente en la China antigua. Conocemos que en aquel entonces había muchas restricciones sobre la relación entre hombre y mujer. Guan Hanqin en su obra *Tocador de dama de Jade*<sup>133</sup> escribe: «A partir de los siete años de edad, los chicos y las chicas no pueden sentarse en los asientos contiguos» (Acto II), En *Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao* de Dong Xieyuan<sup>134</sup>, dice que «a partir de los siete años de edad, los hermanos y las hermanas no pueden sentarse en el mismo puesto» (Volumen IV). Los chicos y las chicas se separan desde los siete años, y en su crianza, reciben la educación de la moral feudal, así que no es posible acercarse al otro sexo. Sobre todo, las señoritas de la clase aristocrática que siempre son encerradas en casa. No tienen ocasión de acercarse libremente a los hombres. Incluso no conocen a sus maridos hasta que contraen matrimonio. Todo lo contrario, el amor a primera vista consiste en la libre voluntad entre los dos amantes. Esto no depende de la búsqueda de los bienes de clanes en el matrimonio feudal. En contraste con su época, la concepción del amor en *Historia del ala oeste* avanza de un modo considerable a partir del primer encuentro amoroso.

#### 4.1.2.7. El amor irracional de Zhang Junrui

Una vez que Zhang Junrui encuentra el ideal objeto de amor, a Cui Yingying, en su caso, no le importan otras tentaciones en la vida: dinero, reputación, clase social, etc... Se lanza al amor con toda el alma. En efecto, Wang Shifu describe el carácter de Zhang Junrui, antes de enamorarse de Cui Yingying, así: «Cuando en el pasado miraba

---

<sup>133</sup> El título original es 玉镜台 [*Yu Jing Tai*, Tocador de dama de Jade], su autor es Guan Hanqing (1219-1301). Relata que Wen Jiao usa el tocador de dama de jade como la dote matrimonial para casar a su prima Liu Qingying. Sin embargo, hay muchas discordias entre el matrimonio. Al final se reconcilian con la ayuda de una mediadora.

<sup>134</sup> Es un dramaturgo de la Dinastía Jin (1115-1234). Dong Xieyuan (1164? - 1212?) transforma el cuento *Ying Ying Zhuan* a *Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao*, obra que pertenece a la literatura popular de narración y canción. La obra consta de secciones poéticas y pasajes en prosa, que se alternan en el momento de representar. La mayor diferencia entre *Ying Ying Zhuan* y *Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao* está en el desenlace. En la primera, los dos protagonistas Zhang Junrui y Cui Yingying se separaron. Pero en la segunda los dos superaron todos los obstáculos y se casaron felices al final. Es decir, el desenlace cambia de la tragedia a la comedia.

hermosos maquillajes, me turbaba y no puedo decir que osara dibujar cejas»<sup>135</sup> [2002:194]. Antes, él es sabio talentoso y galante. También está preocupado por el modo de vida. Sin embargo, Zhang Junrui ve por primera vez a Cui Yingying, y dice: «el alma vuela hasta la mitad del cielo» [2002:188], y a partir de aquel entonces, procura solamente conseguir una respuesta del amor. Rinde lo intelectual a la pasión. Y no puede librarse de ésta. Por la distancia que la pared del muro separa a él y a la doncella, éste lamenta:

Ay, la puerta ahoga el profundo patio de flores de peral,  
Los muros encalados son altos como el cielo azul.  
Odio al cielo,  
Ese cielo que no deja vivir a los hombres a su albedrío.  
Cuántos suspiros por el transcurrir del tiempo,  
¿Cómo hacer que se detenga?  
Cuán difícil soportarlo,  
Muchacha, por tu culpa el mono de mi corazón y el caballo de mi deseo se han  
desbocado.  
[2002:190]

Parece que el amor y la pasión hacen a Zhang Junrui alocado. Se queja del cielo y la tierra que no le facilitan en su amor al ver la partida de Cui Yingying. Incluso se queja por la culpa de la misma doncella, quien le lanza «las olas otoñales»<sup>136</sup> a su mente, y turba su corazón. El estudiante no piensa presentarse al examen imperial, solamente se preocupa por conseguir el amor correspondido de la doncella: «no partiré para la capital a presentarme a los exámenes» [2002:191], y más adelante, repite: «No busco cargos, sólo aspiro en mi corazón a aprender» [2002:196]. Nos damos cuenta de que a partir de ahora a él no le importa si podrá obtener el cargo en el imperio, lo que contradice su anterior obsesión por obtenerlo.

En el acto segundo del libro primero, el alocado Zhang Junrui se presenta a sí mismo a Hong Niang, criada de Cui Yingying, para que la criada le transmita a su ama, sin que ésta le pregunte primero a él: «mi apellido es Zhang, mi nombre Gong, nombre de cortesía Junrui. Vengo de Luo Occidental, tengo veintitrés años cumplidos. Nací el

---

<sup>135</sup> Relinque [2002:194] anota en su libro: «Hermosos maquillajes» (fufuen) y «cejas dibujadas» (huamei) son metáforas habituales para referirse a hermosas doncellas.

<sup>136</sup> La expresión original es «Qiu Bo», una metáfora utilizada generalmente para referirse a unos ojos hermosos.

día diecisiete del primer mes, en torno a la medianoche; nunca me he casado» [2002: 202-203]. Hong Niang no entiende por qué quiere decir esto Zhang Junrui, pero él sigue preguntándole: «¿Puedo preguntarte si tu señora sale a menudo?». A Hong Niang le parece indiscreta y maleducada la pregunta de Zhang Junrui y ésta le critica así:

Un hombre de virtud «no pone sus sandalias en un campo de sandías ni ajusta su vestido bajo un ciruelo». ¿No dicen: «No mires aquello que contraviene el decoro, no escuches aquello que contraviene el decoro; no hables aquello que contraviene el decoro; no actúes aquello que contraviene el decoro» [...] De hoy en adelante, pregunta lo que puedas preguntar, sobre lo que no, no digas tonterías. [2002:204]

Más adelante, Zhang Junrui llora fuertemente por los padres muertos frente a Hong Niang, diciendo que:

Este humilde estudiante ha vagado por lagos y mares muchos años. Desde que mis padres dejaron este mundo, ni siquiera le he devuelto cien billetes de papel moneda. Espero que mi maestro, llevado por la compasión me permita contribuir con cinco mil monedas para añadir un servicio en el banquete y honrar así a mis padres. [2002:202]

De hecho, son falsas las lágrimas del estudiante Zhang. La intención de ofrecer regalos a sus padres es un pretexto. En el fondo, el estudiante Zhang quiere aprovechar la oportunidad del banquete para acercarse a ver a Cui Yingying. Pregunta al Sabio Dharma si la doncella se presenta en ese día del funeral de su padre:

ZHANG JUNRUI:

¿Vendrá mañana la joven señora?

SABIO DHARMA:

Es el funeral de su padre, ¿cómo no va a venir?

ZHANG JUNRUI (aparte):

Doy por bien empleadas las cinco mil monedas.

En el mundo o en el cielo

Ver a Yingying rezando en la ceremonia

Será como dulce jade, fragancia cálida,

Aunque no podamos abrazarnos,

Si puedo rozarla una vez,



Acabará con cualquier obstáculo de los hombres.

[2002:202]

Es sabido que el Pabellón de Buda es un lugar serio y solemne, donde se ofrecen sacrificios a antepasados, pero Zhang Junrui lo utiliza para seducir a Cui Yingying. Contradice las convenciones morales de aquel entonces. Zhang Junrui toma el amor como lo más sublime de todo, incluso no se preocupa mucho por su condición social. Ruega tres veces a Hong Niang de rodillas. La primera vez, le ruega para que le ayude a presentarle a Cui Yingying. La segunda vez, le ruega para que pueda ver a Cui Yingying. La tercera vez, le pide perdón por el equivocado abrazo.

En el camino de conseguir el amor, Zhang Junrui expresa una actitud rígida y firme. Como acabamos de presentar anteriormente, se toma mucho trabajo para acercarse a Cui Yingying. Sabemos que Zhang Junrui no es rico, para acercarse a Cui Yingying, alquila una habitación de monje mediante la excusa de prepararse para el examen imperial:

Pero si me ceden aunque sea media celda,  
Viviré al otro lado de la puerta de ese talento adorable,  
Y aunque no pueda horadar el jade o robar su perfume,  
Mis ojos se aprestarán a seguir esa nube viajera.

[2002:193-194]

A fin de encontrarse con Cui Yingying, utiliza el pretexto de ofrecer regalos a sus padres fallecidos en el banquete, donde también se presenta la amada, por el funeral de su padre. Y la espera en el jardín bajo la luna, cuando aparece Cui Yingying al otro lado de la pared, cuando él aprovecha la oportunidad para expresar su sentimiento amoroso a través de los poemas; no se preocupa por su audacia:

El color de la luna baña la noche,  
Sombras de flores en la primavera solitaria.  
¿Por qué bajo este blanco resplandor  
no asoma la doncella de la luna?

[2002:213]

Zhang Junrui y su amigo Du Que ayudan a la Señora Zheng y Cui Yingying a retirarse a Sun Feihu, quien quiere raptar a la joven como su esposa. La Señora Zheng quiere invitar a cenar a Zhang Junrui para darle las gracias. Éste cree que la señora cumplirá su promesa de casar a su hija con él en el banquete, y en realidad no es así. Zhang Junrui está bien arreglado, espera para acudir a la cena. Enviada por su señora, Hong Niang se presenta en la habitación de Zhang Junrui y le invita a la cena; también ella se da cuenta de que el estudiante Zhang es un enamorado alocado:

Viene y va mirando su sombra,  
¡qué estudiante pretencioso!,  
¡alocado pobretón!  
Pasa un rato admirando lo hermoso que está,  
Espantando moscas, se detiene y se apresura,  
De un brillo untuoso, el resplandor de las flores le ilumina los ojos,  
Y a mí su inmensa fatuidad me da dentera.  
[2002:253]

Estas expresiones muestran la emoción y la intranquilidad de Zhang Junrui antes de acudir al banquete. Al fin y al cabo, Zhang Junrui es un joven estudiante, en el proceso de la seducción a Cui Yingying, siempre muestra los comportamientos acalorados y alocados. Aunque son muchos obstáculos en este camino de conseguir el amor, tiene una voluntad de hierro, y no se vuelve atrás jamás. Mal entendido el significado de la carta de Cui Yingying, él salta el muro del jardín de ella para acudir a la cita:

ZHANG JUNRUI:

Los insultos de tu señora hacia mí son falsos, el significado de la carta es que esta noche me invita al jardín para que con ella... tralarí, tralará

HONG NIANG:

Léemela que la oiga.

ZHANG JUNRUI:

Espera la luna bajo el ala oeste,

Recibe la brisa, la puerta abierta a medias.

Separadas por el muro se mueven las sombras de las flores,

Me pregunto si es el hombre de jade que llega.

HONG NIANG:

¿Dónde ves que te invita a ir? Explícamelo.

ZHANG JUNRUI:

«Espera la luna bajo el ala oeste» significa que vaya cuando haya sido la luna.

«Recibe la brisa, la puerta abierta a medias», abrirá la puerta y me esperará.

«Separadas por el muro se mueven las sombras de las flores, me pregunto si es el hombre de jade que llega», que salte el muro.

[2002:300]

#### 4.1.2.8. El deseo sexual de Zhang Junrui

Esencialmente, el poder que impulsa a los hombres y las mujeres en la búsqueda del amor es el deseo sexual mutuo. Esto hace que los sabios antiguos del Confucianismo, quienes sostenían que el código ritual reprimía el sentimiento amoroso con tendencias ascéticas, se vean obligados a señalar los dichos de que «el deseo sexual y el deseo alimentario son los deseos naturales humanos»<sup>137</sup>, «el deseo sexual entre el hombre y la mujer es la relación necesaria humana»<sup>138</sup>. Por lo tanto, el amor sexual es un fenómeno universal en la vida humana.

En el primer encuentro entre Zhang Junrui y Cui Yingying, éste la ve como si gozara sensualmente del rostro y del cuerpo de la doncella: «compañera perfecta de horquillas de oro y martín pescador. Sólo veo sus cejas semejantes a palacios, con forma de luna creciente, que invaden los límites de las nubes de sus mejillas [...] roja cereza de entreabre, granos de jade, blanco rocío [...]. Cintura cimbreante, encantadora y ligera, mil movimientos deliciosos, diez mil encantos y gracias, es un sauce meciéndose en la brisa vespertina» [2002:188-189], y más adelante explica la apariencia de Cui Yingying al Sabio Dharma para preguntarle quién es la doncella: «sin mencionar su figura, sólo sus diminutos<sup>139</sup> pies merecen cien monedas de oro» [2002:189]. Aunque en la obra de Wang Shifu, el autor no indica claramente qué son los diminutos pies. Estamos de acuerdo con Liu Huaitang y Li Shu'an [2005:12]:

En aquella época, para la visión de los hombres, los diminutos pies de las mujeres pueden incitar su deseo sexual. Estos pies ya exceden el significado literal como una

---

<sup>137</sup> La expresión original es «Shi Se Xing Ye».

<sup>138</sup> La expresión original es «Nan Nv, Ren Zhi Da Lun». Para más información sobre esta idea, véase Meng Zi · Wang Zhang Shang.

<sup>139</sup> Relinque [2002:189] anota en su libro: La costumbre de los pies vendados apareció en China hacia finales del siglo X y se atribuye al poeta y emperador de la dinastía Tang posterior Li Yu, aunque no se generalizaría hasta la dinastía Ming. En esta obra aparecen numerosas referencias a la belleza de los pies pequeños y al dolor que la costumbre provocaba.

parte del cuerpo del ser humano. Insinúa un sentido de sexualidad. Entonces cuenta con el significado místico e implícito. Por lo cual, las mujeres generalmente no enseñan sus diminutos pies a la vista de los hombres.

El amor de Zhang Junrui se basa en el deseo sexual, ya que en su imaginación, acaricia los pies de Cui Yingying muchas veces. Le dice al Sabio Dharma que estos pies merecen mil oros. Pero éste no entiende y pregunta: «[...] lleva una falda larga, ¿cómo sabes que sus pies son pequeños?» [2002:189]. Y el estudiante Zhang contesta: «si no fuera la ligereza la que hiera la fragancia roja del sendero, ¿cómo se mostraría esa huella en el polvo perfumado?» De hecho, en la auto presentación de Zhang Junrui hacia Hong Niang, nos enteramos de que él nunca ha estado casado, entonces ¿cómo puede conocer tanto sobre los pies pequeños de las mujeres? Es sabido que en la Dinastía de Yuan abundan las prostitutas, no es difícil que los hombres acaricien sus pies pequeños. Por lo cual, parece que el estudiante Zhang ya tenga experiencia en esto.

Después de la partida de la doncella, él se lamenta así: «mis ojos hambrientos miran queriendo atravesar el muro, mi boca sedienta saliva tragando en vano» [2002:191]. Se ve claro que es el deseo sexual lo que incita el amor en él. En el segundo acto del primer libro, a través de Hong Niang, Zhang Junrui conoce que la señora Zheng, madre de Yingying, es conocida por su seriedad a la hora de administrar el hogar. Desde ese momento, se le ocurre la idea de seducir a la doncella secretamente:

sólo espero que Hongniang deje de ser tan remilgada,  
que la señora deje de estar tan vigilante  
y que el perro deje de ser tan malvado.  
Oh, Buda,  
Procura con rapidez ese encuentro secreto.  
[2002:218]

Son famosas las historias de Han Shou y He Yan por sus encuentros ilícitos con muchachas. Han Shou y la hija de Jia Chong se enamoran. Ellos comenten adulterio. Una vez descubierto por Jia Chong, éste casa a su hija a Han Shou, para proteger la reputación de la casa. Parecida historia también pasa a He Yan. Zhang Junrui utiliza la historia de Han Shou y He Yan al imaginar la relación entre él y Cui Yingying, parece que quiere seducir a Cui Yingying con el deseo sexual:

La señora es joven  
Pero de firme voluntad.  
Si el joven Zhang pretende abrazarla,  
Si se produce un encuentro accidental, ella buscará los polvos del joven He, buscará la  
oportunidad para robar el perfume de Han Zhou.  
Entonces alcanzaré el viento que fluye,  
Conseguiré reunirme con ella como esposo tierno y cálido.  
¿A qué temer a esa madre que ahora la encadena?  
[2002:206]

Volvemos al primer encuentro entre Zhang Junrui y Hong Niang. Él se sorprende mucho por la belleza de la criada, y piensa: «Si con su apasionada señora llego a compartir el dosel de patos mandarines. Dejaré que ahueque las almohadas y sacuda la cama» [2002:198]. Los patos mandarines son el símbolo de la felicidad conyugal por excelencia. Se nota aquí el deseo sexual del estudiante Zhang. El Sabio Dharma lleva a Hong Niang al Pabellón de Buda para que la criada examine la preparación del funeral, Zhang Junrui se burla del Sabio Dharma: «Esta hermosa muchacha de la casa de Cui, ¿acaso no intenta seducirte, mi casto monje?» [2002:199]. La expresión de burla que hace el estudiante Zhang nos parece muy frívola. Directamente muestra su propio deseo sexual. Las palabras que dice él no se corresponden con la condición ortodoxa de un chico letrado. Incluso promete que él va a tener en cuenta las circunstancias para que nadie se entere de esto:

A través del corredor principal,  
Penetra en la celda de la gruta  
«Todas las bondades descienden del cielo»  
Vigilaré la puerta por ti. Entra.  
[2002:200]

A continuación, Zhang Junrui no deja de burlarse del Sabio Dharma. Éste critica al estudiante Zhang porque sus palabras ofenden la forma de hablar de los antiguos reyes, y falta al respeto de las convenciones en la escuela de los sabios. Pero el estudiante sospecha más el posible secreto amor entre el Sabio Dharma y Hong Niang; al escuchar lo que dice el monje, se burla así:

¿Cómo es posible que familia tan poderosa  
no tenga otro criado y  
que envíen a su Meixiang a hacer sus recados?  
[2002:200-201]

Zhang Junrui mediante la excusa de ofrecer regalos a sus padres fallecidos, se presentará en el funeral del padre de Cui Yingying, donde ella también acude para rezar, así que el estudiante Zhang podrá ver a su amada. Antes de eso, él imagina el día de la presencia de ella, muestra su deseo sexual de rozarla:

Doy por bien empleadas las cinco mil monedas.  
En el mundo o en el cielo  
Ver a Yingying rezando en la ceremonia  
Será como dulce jade, fragancia cálida,  
Aunque no podamos abrazarnos,  
Si puedo rozarla una vez,  
Acabará con cualquier obstáculo de los hombres.  
[2002:202]

En el acto tercero del libro tercero, Cui Yingying propone una cita secreta con Zhang Junrui a través de una carta. Creyendo que la doncella le permite la consumación sexual, el estudiante Zhang espera con impaciencia, y se queja de la tardía puesta del sol: «Ay maldito sol, cien métodos intento pero no consigo hacerte noche. Cielo, le proporcionas diez mil cosas a los hombres, ¿por qué no empujas este sol? Baja rápido» [2002:303]. Cuando anochece, se precipita para acudir a la cita, pero se equivoca, cuando salta al muro del jardín de Cui Yingying, abraza fuertemente a Hong Niang, en lugar de su joven enamorada. Y la criada critica la osadía de Zhang Junrui porque su comportamiento contradice a los escritos de Confucio y los ritos de Duque Zhou<sup>140</sup>:

¿Quién te manda irrumpir en la profundidad de la noche en el hogar de una familia?  
Si no era para fornicar sería para robar.  
Eras un hombre destinado al laurel

---

<sup>140</sup> Los ritos de Duque Zhou y los escritos de Confucio son básicas educaciones para los confucianos. En el Drama Yuan, su ideología consiste en cultivar la moralidad, construir la familia, gobernar el estado, controlar todo el mundo.

Y te has convertido en un ladrón de flores.  
No deseas saltar la puerta del dragón,  
Sino aprender a saltar a la grupa de un caballo.  
Hermana, perdona a este estudiante por mí.  
[2002:311]

Wang Shifu a través de las críticas de Hong Niang sobre la actitud desmesurada hacia los ritos de Duque Zhou y los escritos de Confucio critica que Zhang Junrui mande al olvido los escritos del Confucio cuando se precipita al acercarse a Cui Yingying.

Cui Yingying propone la segunda cita con Zhang Junrui mediante otra carta, cuando Zhang Junrui la lee, confía en que esta vez la doncella le permita la consumación sexual sin problemas. Y le da diez monedas a Hong Niang pidiendo que ella le prepare con anticipación la cama donde se va a realizar la consumación sexual esa noche. Cuando acude Cui Yingying a la habitación del estudiante Zhang la misma noche, los dos logran lo deseado:

ZHANG JUNRUI:

[...]

Hermana, ten piedad de este pobre viajero.

Sus zapatos de seda apenas alcanzan un palmo,

Su cintura de sauce se puede asir con una mano.

Tímida y humilde, no quiere levantar el rostro,

Sólo acaricia la almohada de pato mandarín.

Su peinado de nubes parece que quisiera perder las horquillas de oro,

¡qué bien le sienta ese moño inclinado!

Voy desabrochando sus botones,

Suelto su túnica de seda.

Un aroma de orquídeas y almizcle se propaga en la intimidad del estudio.

¡Cuánta maldad capaz de dañar a los hombres!

¡Ay!

¿Por qué no vuelves tu rostro hacia mí?

Acojo en mi pecho el perfume cálido y tierno de jade

!Ay!

Ruan Zhao alcanza el Tiantai,

La primavera ha llegado al mundo de los hombres,

Las flores despliegan sus colores.

Apenas su cintura de sauce cimbreante se acomoda  
El corazón de la flor se abre suavemente.  
Goteando rocío, la peonía se abre,  
Apenas humedezco un instante y se estremece.  
El pez y el agua se unen en armonía,  
La mariposa liba la delicada fragancia amorosa de sus tiernos pistilos a voluntad.  
A medias empujo, a media recojo;  
Ahora miedo, ahora amor.  
Boca de sándalo, beso sus fragantes mejillas. (*Se arrodilla*)  
Gracias, mi señora, por no rechazarme. Esta noche has invitado a Zhang Gong, me  
permities compartir tu almohada y tu lecho, un día te pagaré como perro o caballo.  
CUI YINGYING:  
Mi cuerpo valioso como mil piezas de oro, lo he perdido en un día. Este cuerpo lo  
confío a ti, mi amado, para siempre. Que no llegue un día en que me vea abandonada  
y llorando por mi cabello cano.  
ZHANG JUNRUI:  
¿Cómo podría hacer algo así?  
Seda de primavera era de un blanco resplandeciente,  
Pero ahora el perfume rojo salpica su tierno color.  
CUI YINGYING:  
¡Qué vergüenza! ¿qué miras?  
ZHANG JUNRUI:  
A la luz de la lámpara echo un vistazo a hurtadillas,  
Guardo la carne ante mi pecho.  
¡Qué maravilla!  
Todo mi cuerpo está exultante,  
No sé de dónde vino la primavera.  
Un estudiante incapaz como yo,  
Un viajero solitario de Luo occidental,  
Desde que encontró tu belleza,  
Tanto suspira que estalla su pecho.  
La ansiedad y la melancolía por la distancia  
Me hacía insoportable el pensar.  
Ay,  
Gracias, amor mío, por no hacerme responsable.  
[2002:331-333]



Sin duda, estas canciones describen delicada y vivamente el pleno proceso del amor sexual entre dos enamorados. En ello son todos vergonzosos y armónicos a la vez. Las primeras dos canciones describen cuando Zhang Junrui quita la ropa de Cui Yingying, la vergüenza que siente la doncella. En la expresión «el perfume cálido y tierno de jade» de la tercera canción, tierno se refiere a la suavidad de la piel; jade, al color de la piel; y cálido, a la temperatura de la doncella. Es una sensación táctil de Zhang Junrui. En la cuarta canción, mediante la metáfora de una relación de dependencia entre el pez y el agua, muestra la armonía del amor sexual de los dos jóvenes enamorados. La última canción explica el cuerpo virgen de Cui Yingying, así que Zhang Junrui la toma con adoración y cariño. Con la consecución de esta armonía de carne y alma, Zhang Junrui exclama la sensualidad: «¡Qué maravilla! Todo mi cuerpo está exultante», y alcanza el fantástico grado: «No sé de dónde vino la primavera». El día siguiente, después de la primera noche de amor, Zhang Junrui se precipita a la siguiente, y pide a Cui Yingying: «[...] Haz todo lo posible por venir más temprano esta noche» [202: 334].

Estas canciones cuentan con muchas expresiones eróticas. Conocemos que en la China antigua, la ideología de la gente es muy conservadora. Pero aquí aparece una gran parte de la descripción sexual, la causa de esto es que, a medida que en la dinastía de Yuan, la economía en las ciudades prospera, la clase urbana crece cada vez más. La búsqueda del respeto a la voluntad, el sentimiento y el deseo humanos son la base de la ideología entre la población. El deseo sexual es el instinto primitivo del ser humano. Es natural que el amor de Zhang Junrui provenga de este instinto. Por lo tanto, creemos que la descripción sexual en buena parte de la obra de Wang Shifu complace al apetito y al interés de las personajes vulgares, ya que el público del drama Yuan mayoritariamente son esta clase de personas.

Además de esto, coincidimos con Huang Tianji [2011:241]:

Volvemos a ver el título de la obra: *Historia del ala oeste*. Tenemos en cuenta que Ala oeste es la habitación del monje, lugar específico en el monasterio. Pero la consumación del amor de los dos jóvenes ocurre justamente en este lugar. El mismo en principio es una sátira a la concepción ascética del Budismo [...]

No ponemos énfasis en la intención satírica del ascetismo de *Historia del ala oeste*. En realidad, esta obra no toma esto como punto de partida al escribir. Y solamente nos hace tener en cuenta que en la obra cuyo título es *Historia del ala oeste*, el escenario son el

monasterio y las actividades de los monjes. Todo esto quiere decir que, pese a las restricciones serias de la moral feudal, y las administraciones serias de la señora Zheng, las convenciones serias del monasterio, en una palabra, doble tabú moral y budista, aún existe una flor fresca concebida en la humanidad: el amor. Entonces estas obras amorosas significan un cambio paulatino en el valor y la ideología, un despertar lento en la sociedad.

#### 4.1.2.9. El firme amor de Zhang Junrui

En el camino para la capital con el objetivo de presentarse al examen imperial, Zhang Junrui echa mucho de menos a su amada. Cada noche que duerme, sueña con ella: «Desde que partí para los exámenes, mi alma soñadora no ha abandonado el camino del este de Pu» [2002:397].

Cuando Zhang Junrui obtiene el primer puesto en el examen imperial, piensa en apresurarse a volver al lado de Cui Yingying. Lo que pasa es que la corte no le deja, a causa de arreglar su posición oficial, pese a que él piensa mucho en su amada:

Una vez pasados los exámenes, me han nombrado por edicto imperial Historiógrafo de la corte del bosque de los pinceles. No entiende mi corazón, ¿cómo voy a componer ningún escrito? He enviado a mi criado a que lleve mis buenas nuevas, pero no veo que vuelva. Estos últimos días duermo intranquilo, apenas como. [...] Desde que dejé a mi señora, mi corazón no ha tenido un solo día de sosiego. [2002:377]

Al recibir la respuesta de una carta de Cui Yingying, temiendo que ella se preocupe de que él se case con otra chica de la alta clase social para su carrera oficial, no puede hacer otra cosa que escribirle otra carta a ella, en la cual dice que cuando reciba su cargo en el gobierno, volverá a contraer matrimonio con ella enseguida. También muestra sus infinitos recuerdos de ella:

Este sentimiento, alto como el cielo, profundo como la tierra,  
Durará hasta que el mar se agoste, hasta que las rocas se fundan.  
¿Cuándo acabarán estos tiempos de recuerdos?  
Hasta que la vela ceniza y en mis ojos se sequen las lágrimas;  
Sólo cuando el gusano de seda envejece el capullo, nace la seda.  
No soy un holgazán frívolo

Que menosprecia la armonía entre marido y mujer,  
Que quiebra la pareja de fénix y luan.  
[2012:383]

Y más adelante, Zhang Junrui, al volver a la casa de Cui Yingying, repite su firmeza y constancia en el amor hacia ella. Y es entonces cuando la Señora Zheng deduce si su amor es verdadero, firme y constante:

Si habla de escenas de cintas de seda y doncellas nobles,  
Es cierto que llenaron la calle Taizhang,  
Pero siempre recordaba la bondad recibida aquí,  
¿cómo podría querer un matrimonio en otra parte?  
[2002:398]

#### 4.1.2.10. La enfermedad de amor de Zhang Junrui

En la literatura clásica española, el amor y la enfermedad son dos temas relacionados. La medicina denomina a estos temas conjuntos *aegritudo amoris*. Y la literatura denomina *amor hereos*, que se podría remontar al mito *Hipólito* de Eurípides. Lo mismo pasa en la literatura clásica china, donde el amor y la enfermedad aparecen relacionados entre sí en las historias amorosas, es por eso que utilizamos la expresión «enfermedad de amor», queriendo expresar que la causa de la enfermedad es el alienado pensamiento en el amante. Coincidimos con Yu Zhenzhen [2013:38], quien ve la causa de la enfermedad de amor como:

Le enfermedad de amor se debe a una serie de barreras en un amor no correspondido, a largo plazo, que constituye un camino difícil. No puede escaparse de una mentalidad confusa. Esta mentalidad trata destructivamente a los órganos físicos que trabajan las actividades normales. A su vez, aliena a la mentalidad, y con el tiempo, se convierte en una enfermedad.

En la literatura amorosa china, el tema de enfermedad de amor ocupa un lugar muy importante. Desde los poemas antiguos, ya se pueden observar las características sobre dicho tema. Fan Xi señala en el primer volumen de *La conversación en la noche*:

El poema de Zhang Pingzi dice: escuchando sus palabras, a veces me levanto, a veces me siento. Wang Zhongxuan dice: pienso mucho en ella, a veces me levanto, a veces me siento. Liu Gonggan dice: pienso mucho en ella, llora y lamento. No es normal levantarme y sentarme, tres o cuatro veces en un mismo día. Esto es justamente la nostalgia que muestra el amante hacia su amada.

Este fragmento pone énfasis en que a través del comportamiento del personaje, se puede conocer su estado de ánimo. También señala que la descripción de enfermedad de amor es un estilo para escribir los poemas líricos. En *El canto de medianoche*<sup>141</sup> de la Dinastía de Song describe esta enfermedad como: «Después de la partida, todo el día lloro tanto que las lágrimas pueden limpiar la cara, y le echo mucho de menos a él como si mis vísceras se rompieran»<sup>142</sup>. En cuanto a los dramas de Yuan, en el acto tercero de *Zhang Tianshi*, el acto primero de *Amarse por morir* y el acto segundo de *Escuchar el laúd en la habitación de bambú*<sup>143</sup>, todos cuentan una idea, que entre los treinta y tres cielos, el más alto es Li Hen<sup>144</sup>, entre las cuatrocientas cuatro enfermedades, es más amarga la enfermedad de amor.

Ahora, volvemos a ver varias situaciones de enfermedad de amor que afecta a Zhang Junrui. Conocemos que Zhang Junrui se enamora de Cui Yingying a primera vista. Después del primer encuentro entre Zhang Junrui y Cui Yingying, éste no ve claro si Cui Yingying siente el mismo afecto hacia él. Así sufre la pena de amor:

¡Cuánto duele esta pena de amor!

Después de oír sus palabras, mi corazón y mi pecho están perturbados,

La melancolía de todo el cielo horada mi frente.

[2002:205]

Esta pena de amor se debe a la consecuencia de un amor no correspondido. Sin embargo, más tarde, en el funeral del padre de Cui Yingying, Zhang Junrui logra ver de nuevo a su amada. Y descubre que la doncella siente el mismo afecto por él. Así que está convencido de que la seducción hacia ella no es un sueño. De manera inquieta espera que pueda realizar sus deseos lo antes posible. Ha puesto la esperanza en este amor

---

<sup>141</sup> El título original es 子夜歌 [*Zi Ye Ge*, El canto de medianoche].

<sup>142</sup> La expresión original es «Bie Hou Ti Liu Lian, Xiang Si Qing Bei Man. Yi Zi Fu Mi Lan, Gan Chang Chi Cun Duan».

<sup>143</sup> El título original es 竹屋听琴 [*Zhu Wu Ting Qin*, Escuchar el laúd en la habitación de bambú].

<sup>144</sup> Li Hen es el último cielo de los treinta y tres cielos.

futuro, pero al mismo tiempo, está preocupado y ansioso. Después de la partida de la doncella, viendo el frío y lúgubre paisaje nocturno, sufre otra vez la enfermedad:

Muchacha, te has ido, dejando a este infeliz estudiante, ¿qué será de mí?  
Abandonado en la sociedad con el gélido manto azul del rocío,  
A la luz cristalina, las flores adornan las sombras de la luna.  
El frío de la luz del día verá mi vano sufrimiento,  
Y esta noche, de nuevo, me llenará la pena de amor.  
La cortina ha caído,  
La puerta se ha cerrado.  
[2002:215]

En efecto, la triste sensación de amor que Zhang Junrui siente hacia Cui Yingying se refleja en sus formas de vida diarias. Tal como se ve por la mañana: «No puedo quejarme, No consigo odiar, Me siento inquieto» [2002:216]. Y por la noche: «Incapaz de dormir, doy vueltas y vueltas, diez mil sonidos largos suspiros y cortas quejas, cinco mil veces ahueco la almohada y acomodo el colchón» [2002:207-208]. Zhagn Junrui muestra lo culminante del síntoma de enfermedad de amor en el tercer acto del primer libro:

¿Cómo acudirá el sueño a mis ojos esta noche?  
Frente a esta solitaria vela azul, temblorosa, corta,  
Me reclino en la fría claridad de la vieja pantalla;  
La lámpara no ilumina, no consigo soñar.  
En la ventana, el viento gélido penetra a través de la celosía de la ventana,  
Tras el papel gime ululando.  
Estoy solo sobre mi almohada,  
Abandonado bajo la manta.  
Si fueras un hombre de hierro o de piedra,  
Incluso a ti te conmovería.  
[...]  
Duermo sin descansar.  
[2002: 215]

La descripción de este pasaje bien muestra que la frialdad del monasterio de Salvación Universal es lo que hace que esté más melancólico Zhang Junrui. Él no puede dormir ya que está trastornado e inquieto por conseguir la reunión con su amada. No puede soportar ni escaparse de echar de menos a Cui Yinying. Una sola lámpara le acompaña en esta infinita añoranza.

Si decimos que el tiempo puede curar las heridas del paciente, también lo puede atormentar. Aunque Cui Yingying tiene el mismo deseo amoroso que el de Zhang Junrui, controlada fuertemente por la Señora Zheng, no puede encontrar una buena oportunidad para salir a reunirse con su amado. Así que la atormentada y larga espera del encuentro le hace al estudiante Zhang caer enfermo de amor cada día más grave:

Así acabas con mi vida. Nunca me hubiera atrevido a mencionarlo, pero mi mal se agrava día a día. ¿Cómo podré soportarlo? Cuando la noche pasada recibí su nota, fui feliz; hoy meforcé a venir aquí a pesar de estos humores dolientes y mi vista no encontró nada. Más me vale volver al estudio y hundirme en mi agonía.

Los frutos del laurel han caído,

Las flores de la sófora los miran desde su mal. (sale)

[2002: 313]

Más tarde, en el primer acto del libro segundo, Zhang Junrui y su amigo Du Que ayudan a la Señora Zheng y Cui Yingying a retirarse a Sun Feihu, quien quiere raptar a la joven como su esposa. La señora Zheng primero promete que casará a su hija con el chico que pueda sacarlas del apuro como recompensa, y ahora rompe los esponsales. Al enterarse de esto, Zhang Junrui cae otra vez en la enfermedad de amor, ya que no puede lograr contraer matrimonio. Está desalentado y desesperado. La situación de enfermedad aumenta el doble comparando con la anterior. Le es imposible levantarse con ese revés. La señora Zheng está informada de la gravedad del estado de Zhang Junrui. Acierta que la causa de su enfermedad es el hecho de romper los esponsales. Le remuerde la conciencia. Por eso, envía a Hong Niang a visitarle de su parte:

HONGNIANG:

Hermano, ¿cómo va tu enfermedad?

ZHANG JUNRUI:

Me lleva a la tumba. Si acaso muero, muchacha, te convocarán al palacio del rey Yama y no podrás evitar que te señalen como implicada.

HONGNIANG (*suspirando*):

Nadie en todo el mundo que haya sufrido mal de amores ha sido tan torpe como tú.

Tu corazón no contiene el océano de estudio del bosque de los letrados,

Tus sueños nunca dejan la sombra de los sauces ni la oscuridad de las flores.

Sólo empeñas tu corazón en horadar el jade y robar el perfume.

No has conseguido nada,

Desde que el manzano silvestre floreció has llegado a tu estado presente.

¿Cuál es la causa de tu grave enfermedad?

ZHANG JUNRUI:

Todo fue por tu hacer, pero no quiero mentir. La causa es tu señora. Cuando volví a mi estudio la noche pasada, cada aliento era un hálito de muerte. Yo la salvé y recibo dolor como recompensa. Dicen desde antiguo: «El corazón enfermo de una muchacha carga con el corazón de un joven». Hoy es justo al revés.

HONGNIANG:

Lo veo aquí mismo,

Esta enfermedad es un deseo perverso.

Los huesos de su cuerpo se quiebran invadidos por un mal fantasmal.

A los hombres de talento siempre les ocurre así,

Un amor así es un amor loco.

Mérito y fama no satisfarán su corazón,

Y el matrimonio tiene aún peor pronóstico.

[2002: 317-318]

Más adelante, después de la consumación sexual entre Zhang Junrui y Cui Yingying, la señora Zheng se da cuenta de que su hija ha cambiado algo en su aspecto físico en el último mes. Al enterarse de las citas secretas entre ellos, para proteger la reputación de su hija y la de la familia, acepta casar a su hija con Zhang Junrui siempre que él consiga un considerable cargo en la corte. Para tal objetivo, se separan los dos enamorados. Para contraer matrimonio con Cui Yingying, Zhang Junrui se pone en camino para presentarse al examen imperial. Zhang Junrui acaba de gozar del feliz amor, ahora no sabe cuándo podrá ver a su amada de nuevo, y muestra el profundo dolor al despedirse, que parece caer en enfermedad de amor:

Las sedas de los sauces se alargan

Como si tiraran de mis sentimientos,

Los misteriosos sonidos del agua

Parecen el gemido de un hombre.  
La luna inclinada, los restos de una lámpara,  
A medias ilumina y no se extingue.  
Ciertamente dicen: «Los viejos males se enlazan, las nuevas penas se entretrejen» .  
El dolor de la despedida,  
La tristeza de la separación  
Llenan mis pulmones, imposibles de limpiar.  
El papel y el pincel sustituyen a la garganta y la lengua.  
Mis mil tipos de penas, ¿a quién se los contaré? (Sale)  
[2002: 362]

Vemos que desde el principio, Zhang Junrui es un pobre letrado, y no tiene ningún cargo en la corte, al enamorarse de Cui Yingying, sufre mucho la enfermedad de amor. Y ahora, aunque ha conseguido el primer puesto en el examen imperial y un futuro cargo en la corte, también sufre esta enfermedad. Ningún médico puede curarle la enfermedad de amor excepto la propia Cui Yingying:

Desde que llegué a la capital,  
Mi corazón anhelante ha estado así del alba al anoecer.  
Por mi cabeza y mi corazón cruza aquella oropéndola.  
Ha venido un famoso doctor,  
Hizo el diagnóstico,  
Acertó punto por punto.  
Al principio pensé en despedirlo,  
Pero él descubrió lo que había y lo que no,  
No hizo falta más examen.  
Dijo: «Para todo tipo de enfermedad, tengo recetas y tratamientos; para curar mal de amores, no hay medicina ni preparado».  
Ay, Yingying,  
Si supieras cuánto sufro pensando en ti,  
Con el corazón dulce  
Moriría.  
No tengo familia en los cuatro mares,  
Vagabundeo, viajero solitario  
Ya casi medio año.  
[2002:377-378]



Pasados los exámenes, Zhang Junrui saca el primer puesto, aún así, no le resulta muy satisfactorio a causa de que piensa mucho en Cui Yingying. Le escribe una carta a ella para decirle su situación y su nostalgia. Sin embargo, no recibe la respuesta de ella, con tanta espera, sufre la enfermedad de amor:

Una vez pasados los exámenes, me han nombrado por edito imperial Historiógrafo de la corte del bosque de los pinceles. No entiende mi corazón, ¿cómo voy a componer ningún escrito? He enviado a mi criado a que lleve mis buenas nuevas, pero no veo que vuelva. Estos últimos días duermo intranquilo, apenas como. [...] Desde que dejé a mi señora, mi corazón no ha tenido un solo día de sosiego. [2002:377]

El estado de ánimo de Zhang Junrui es «intranquilo». No puede sosegarse. En la literatura clásica española amorosa, se repite el «desasosiego» como un síntoma que muestra el héroe en la enfermedad de amor, como el caso de Calisto. En la literatura clásica china, la intranquilidad también es un síntoma muy frecuente en la enfermedad de amor. Coincidimos con Yu Zhenzhen [2013:29]: El motivo de intranquilidad en la enfermedad de amor se puede remontar a *La canción de Yue*<sup>145</sup> en la dinastía de Pre-Qin<sup>146</sup>. Aunque el protagonista tiene un corazón intranquilo, quiere estar con su príncipe para siempre. A continuación, veremos en detalle cuáles son los síntomas de la enfermedad de amor.

#### 4.1.2.10.1. Abatimiento

El abatimiento es uno de los síntomas de la enfermedad de amor más frecuentes, tanto en la literatura clásica china como en la española. Las manifestaciones de este síntoma son que al enamorarse, los héroes no pueden dormir bien ni quieren beber ni comer. Igual que en el caso de Calisto, esto afecta a la forma de vida de Zhang Junrui que pierde el apetito, ni puede dormir. Zhang Junrui se dice a así mismo:

Por causa de tu señora, día y noche olvido comer, pierdo el sueño. Mi alma sufre, mis sueños se interrumpen, estoy herido, como si me faltara algo. Desde que la vi en el

---

<sup>145</sup> El título original es 越人歌 [*Yue Ren Ge*, La canción de Yue]. Una canción que canta el amor homosexual entre Zhuang Xin y el príncipe Xiang Jun.

<sup>146</sup> Es un nombre genérico de épocas anteriores a la Dinastía Qin, o sea antes de 221 a.C.

templo y entrelazamos versos por el muro, he sufrido las infinitas amargas con la esperanza de que la brisa trajera la luna. Y cuando creí haber triunfado, la anciana cambia de idea haciendo que mi entendimiento se obceque, que mi mente se agoste. ¿Cuándo terminará todo? Muchacha, por favor, compadécete de mí, cuéntale mis pesares a tu joven señora para que conozca mi corazón. Si no, ahora, justo frente a ti, me quitaré el cinturón y buscaré mi propio fin.

Oh, vana ambición, que me llevaba a pincharme los muslos y colgarme de las vigas. Y ahora no me queda más que convertirme en un fantasma lejos de casa, lejos de mi hogar.

[2002:269]

Podemos localizar en la literatura clásica china muchos versos que describen que un amante, al enamorarse, no puede dormir bien ni quiere beber ni comer. Así como un verso de *Los seis poemas de pensamiento en la habitación*<sup>147</sup> de Xu Gan<sup>148</sup> cuenta que, aunque hay alimentos en casa, y que siente hambre, no quiere comer. El autor aquí compara la sensación de hambre a la sensación solitaria. Y en *El poema para una esposa*<sup>149</sup> de Qin Jia<sup>150</sup>, la esposa cuenta que no puede conciliar el sueño, da vueltas y vueltas, ahueca la almohada. En boca de Hong Niang, también describe estas dos manifestaciones del abatimiento de Zhang Junrui:

Por ti, sueña en pareja y amanece solo,  
Deja de dormir, olvida comer.  
Su túnica holgada no soporta el frío de la hora quinta,  
Su dolor es infinito,  
Lágrimas de soledad cruzan su rostro.  
En vano fijó la mirada en hermosos instantes esperando la Estrella del Agua.

[2002:295]

#### 4.1.2.10.2. Macilento

---

<sup>147</sup> El título original es 室思六首 [Shi Si Liu Shou, Los seis poemas de pensamiento en la habitación], su autor es Xu Gan (170 -217). El poema relata la añoranza de la esposa hacia su marido quien se marcha fuera.

<sup>148</sup> Xu Gan es un poeta del Período de Han (206 a.C. – 220 d.C.).

<sup>149</sup> El título original es 赠妇诗 [Zeng Fu Shi, El poema para una esposa], su autor es Qin Jia. El poema relata que el poeta se pone de camino hacia Luo Yang, y su esposa enferma vuelve a la casa paterna. Entonces el matrimonio no se puede ver mucho. Y el poeta le escribe poemas a su mujer para expresar sus pensamientos.

<sup>150</sup> Qin Jia es un poeta del Período de Han (206 a.C. – 220 d.C.).

El rostro macilento consiste en otro síntoma que refleja la enfermedad de amor. En la literatura clásica china, el rostro macilento aparece por primera vez en *El canto de invierno*<sup>151</sup>, que cuenta que a una chica guapa se le vuelve un rostro macilento por la infinita espera de su amado. Entre ellos, el más conocido rostro o la figura macilenta es la protagonista de *Viento Suave* de Liu Liu<sup>152</sup>: «Mi Túnica se me hace cada día más floja. No importa, vale la pena: estoy sufriendo por ella» [Chen Guojian, 2013:321]. No sólo las chicas muestran este síntoma de enfermedad de amor sino también los chicos que no pueden tener la vitalidad, a causa de sufrir al amar. Así que Wang Shifu, a través de las palabras de Hong Niang, muestra este síntoma de la enfermedad de amor en Zhang Junrui:

Humedeceré un poco el papel para romperlo y mirar dentro.  
Rompo el papel humedecido de la ventana  
Y silenciosa observo por el agujero.  
Probablemente ha dormido vestido,  
La pechera de su túnica de seda está arrugada,  
Es el sabor de un sueño solitario.  
Desolado, devanado sentimientos,  
Nadie lo espera.  
Muestra un aspecto abandonado,  
Se escucha el sonido de su débil respirar,  
Mira su rostro macilento y exiguo.  
¡Ay, estudiante Zhang!  
Morirás de obcecación o de dolor.  
Mi horquilla de oro toca la hoja de la puerta.  
[2002:285]

#### 4.1.2.10.3. El sueño y la imaginación

En la descripción de una enfermedad de amor, siempre interviene la imaginación de la amada o el sueño. En el volumen XIV *Ding Zhi* de *Yi Jian Zhi* de Hong Mai de la

---

<sup>151</sup> El título original es 冬歌 [*Dong Ge*, El canto de invierno], su autor es Li Bai (701-762).

<sup>152</sup> El título original es 蝶念花 [*Die Lian Hua*, Viento Suave]. Entre otros, Liu Liu es un poeta muy famoso en la Dinastía de Song.

dinastía de Song cuenta que Sun Yu se enamora profundamente de su prima Zhen Zhen, al enterarse de que ella va a casarse con otro; sufre mucho la enfermedad de amor. Por la noche, sueña que Zhen Zhen lo encuentra en su habitación para cumplir la consumación sexual. Después de la boda, Zhen Zhen también sueña que su primo se presenta a su lado. Al final, Sun Yu muere arrojando sangre.

Ahora, volvemos al sueño y la imaginación que tiene Zhang Junrui de Cui Yingying. Después del encuentro en el funeral del padre de Cui Yingying, la figura de la doncella entra profundamente en la mente de Zhang Junrui. Aún más en su sueño, como si se viera empujado por la imaginación de la doncella. Piensa en ella día y noche. Parece que no puede discernir cuándo es la verdad y cuándo es su imaginación:

Flor hermosa y tímida que habla,  
Jade fragante, cálido y liviano,  
El azar nos reunió, pero no puedo recordar del todo esa hermosa aparición.  
Sólo morderme los puños y, deleitándome, imaginar.  
[2002:208]

En el tercer acto del primer libro, Zhang Junrui al enterarse de que Cui Yingying cada noche quema inciensos en el jardín, se esconde cerca de las rocas de Taihu<sup>153</sup>. Mientras espera la llegada de la doncella, imagina que cuando aparezca ella, la abrazará:

Espero a esa piadosa, honesta,  
Delicada y hermosa doncella, Yingying.  
Después del primer tambor,  
Cuando diez mil flautas callen  
Iré directo hasta el jardín de Yingying.  
Si acaso veo a la dueña de mis tormentos por los tortuosos corredores,  
La retendré firmemente entre mis brazos,  
Le preguntaré: «¿Por qué tan pocos encuentros, tantos desencuentros?  
Eres sólo sombra, apenas forma».  
[2002:211]

---

<sup>153</sup> Relinque [2002:210] anota en su libro: «Un tipo de rocas, procedentes del lago Tai, con formas caprichosas que se utilizaban en la decoración de los jardines».

En el segundo acto del libro segundo, cuando la Señora Zheng invita a Zhang Junrui a una cena para darle las gracias por librarlas de un apuro, él cree que la señora Zheng le va a conceder la mano de su hija. Se arregla cuidadosamente: «Ya me he acicalado y la espero. He usado dos pastillas de jabón, he cambiado dos veces el agua del baño» [2002:250]. Y después de la partida de Hong Niang, empieza a imaginar la consumación sexual entre él y Cui Yingying:

Se ha ido Hongniang. Cerraré las puertas de mi estudio. Cuando llegue a las estancias de la señora, dirá: «Estudiante Zhang, ya estás aquí. Bebe un poco de vino y ve al dormitorio a consumir tu unión con Yingying». Cuando entre en el dormitorio, le soltaré el cinturón, le quitaré la túnica, rodearé al *luan* y me inclinaré ante el fénix, compartiré el gozo del pez en el agua y saciaré nuestro anhelo de volar juntos. Admiraré cómo se desliza la cinta de su pelo, las estrellas de sus ojos que, como la luna, se ocultarán. La colcha aleteará como el martín pescador y sus medias bordarán patos mandarines. No sé qué pasará con nuestras vidas. Sigue mirando la escena siguiente. Bendito seas, Fuente de Dharma, mi buen monje.

Tu boca extendió el Dharma

Y te siguió el corazón de un letrado. (Sale)

[2002: 257-258]

Sin duda, todo esto es un sueño descabellado de Zhang Junrui. En boca de Hong Niang, describe el sueño y la imaginación del estudiante Zhang como: «Probablemente ha dormido vestido, la pechera de su túnica de seda está arrugada, es el sabor de un sueño solitario [...]. Por ti, sueña en pareja y amanece solo» [2002:285-295].

Y más tarde, cuando Zhang Junrui se pone en camino hacia la capital para presentarse al examen imperial, puesto que no puede ver a Cui Yingying, recurre al sueño y la imaginación de ella para cumplir su deseo: «¿Acudirá esta noche el sueño a mis ojos?» [2002:356]; aún más, «Desde que partí para los exámenes, mi alma soñadora no ha abandonado el camino del este de Pu» [2002:397]. Sin darse cuenta, Zhang Junrui ha caminado treinta *li*<sup>154</sup>. Ya ha anochecido, él llega a una posada para descansar. No tiene apetito y se acuesta en la cama. Recuerda el acto sexual que antes realizó con Cui Yingying, sin embargo en su corazón se siente triste por la separación actual:

---

<sup>154</sup> Equivale a quince kilómetros.

Recordando el gozo de anoche, ¿quién iba a imaginar el frío de hoy?  
La noche pasada, bajo la colcha de martín pescador,  
El perfume de orquídeas y almizcle nos envolvía;  
Reclinados sobre la almohada de coral, arqueando nuestros cuerpos,  
Mejilla contra mejilla, nos recorriamos en detalle.  
Apasionadamente obsesionado,  
Deshice las nubes de su pelo, cayeron sus peinetas de jade,  
Parecían a medias la luna recién nacida.  
[...]  
el frío me atraviesa, ¿cuándo volveré a sentir calor?  
[2002:355-356]

Más adelante, en el sueño del estudiante Zhang, Cui Yingying llega a la posada donde se aloja él, llama a la puerta, él se levanta para abrirla, al ver que es su amada, está sorprendido y contento. Bajo la luz, los dos cuchichean y juran que «vivos, compartiremos el mismo lecho, muertos, yaceremos en la misma sepultura» [2002:359]. Coincidimos con Li Mengsheng [2002:112], quien opina que la excelencia de *Historia del ala oeste* consiste en el sueño de Zhang Junrui. No se sabe si es verdad o es falso. Si se separa o se reúne. Aunque el amor se acabe, su significado es infinito.

#### 4.1.2.10.4. El remedio para la enfermedad de amor

En gran parte de la literatura clásica china, los autores también proponen los remedios para curar la enfermedad de amor. Tales como en el volumen décimo Zhong Qing Li Ji Xia de *Beldad nacional y peonía*<sup>155</sup>, de Wu Jingsuo, de la dinastía Ming cuenta que Gu Sheng al ver el poema amoroso de Yu Niang, la admira mucho, y no quiere presentarse al examen imperial, sufre la enfermedad de amor, acude al médico para que lo cure, pero éste no puede curarlo ni conoce la manera correcta. Cuando Zu Gu se entera del amor que Gu Sheng tiene hacia Yu Niang, se lo dice a ella de parte de él. Yu Niang le envía un anillo de jade y una carta para tranquilizarlo. En la literatura clásica amorosa china, el anillo de jade y la carta son las prendas amorosas para curar la enfermedad de amor. Tal remedio también aparece en *Historia del ala oeste*. Cuando Zhang Junrui cae enfermo de amor, acude al médico para curarse. Sin embargo el médico no puede curar

---

<sup>155</sup> El título original es 国色天香 [Guo Se Tian Xiang, Beldad nacional y peonía].

esta enfermedad: «Para todo tipo de enfermedad, tengo recetas y tratamientos; para curar mal de amores, no hay medicina ni preparado» [2002:378].

Hong Niang llega a la habitación del estudiante Zhang, y éste acaba de levantarse. Está débil por la enfermedad de amor. Pero al ver a Hong Niang, se pone un poco contento y le pregunta sobre las noticias de Cui Yingying. La criada al ver que el estudiante Zhang sufre mucho, le produce mucha simpatía y le transmite la buena intención de su señorita mediante la carta: «Esta receta la ha escrito mi señora con su propia mano» [2002:319]. Desde que ama perdidamente a Cui Yingying, es la primera vez que lee las palabras que muestran que la doncella se preocupa por él. Enseguida, mejora en cierto grado su enfermedad de amor.

El otro remedio para curar la enfermedad de amor es realizar la consumación sexual. En el prólogo de *Xing Meng Pian Yan*, cuenta que la señora Zhuang dice a su hijo que encuentre a Chen Cunyun para consumir el coito, y después de esto, se cura la enfermedad de amor. En la historia de *Liu Tingting*, también reitera el coito como el remedio, cuenta que el padre Jiang Shu anima a su hijo a buscar una prostituta que se llama Liu Tinting para hacer el amor, después de eso, la enfermedad de amor de su hijo se cura. Tal remedio también aparece en la obra de Wang Shifu; parece que Hong Niang conoce muy bien la manera de curar la enfermedad de amor, dice: «Su mal no se cura con medicina. Su dolencia sólo la sanarían unas gotas de cariño» [2002:294]. Es cierto que Hong Niang acierta la correcta manera para curar la enfermedad de amor de Zhang Junrui tal como a continuación éste lo confiesa de esta manera:

Desde la escena de anoche en el jardín, mis antiguos síntomas han vuelto. La señora dice que el abad ha llamado a un médico para que me examine, pero estos malditos síntomas no los puede curar ningún médico. Si sólo pudiera tragar una gota de saliva de mi amada, dulcemente deliciosa, fragantemente perfumada, penetrantemente gélida, se curaría esta maldita enfermedad. [2002: 315]

En efecto, después del encuentro sexual entre Zhang Junrui y Cui Yingying, el estudiante se cura a sí mismo de la enfermedad de amor, en boca de Hong Niang, lo describe así:

Estudiante Zhang, felicidades.

Los males de amores

Se han borrado de una pincelada.  
Ya puedes relajar el fruncido de tus cejas.  
¡Oh, hermoso amor!, vuestro gozo se aviva  
y puesto que ahora puedes,  
estudiante Zhang,  
admira el hermoso rostro de la novia  
que pide madurar con paciencia. [2002:343]

#### 4.1.2.11. Feliz casamiento de Zhang Junrui y Cui Yingying

El desenlace de *Historia del ala oeste* es un final feliz. Zhang Junrui se casa con Cui Yingying cumpliendo su deseo. Da las gracias a todos los invitados en su boda. Muestra su deseo de que todos los amantes puedan contraer matrimonio:

A la puerta damos la bienvenida al carro de cuatro caballos,  
Decoran el dintel con ocho pinturas de Jiaotu  
Me caso con la hija de un canciller, de cuatro virtudes y tres obediencias.  
Satisfechos los deseos de una vida,  
Todo gracias a vosotros, parientes y amigos.  
[...]  
Eternamente envejeceremos sin separarnos,  
Durante diez mil años seguiremos juntos.  
Que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial.  
[2002:407-408]

Lo ideal de «que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial» se repite al final de la obra *Pabellón de La Luna*<sup>156</sup> de Guan Hanqin y al final de la obra *A caballo en la tapia* de Bai Pu; aquí reitera Wang Shifu, quien muestra un buen deseo no sólo de él, sino también de todo el mundo. Por un lado, vemos que Wang Shifu alaba que el amor es la base de contraer matrimonio para una pareja. Por otro lado, el feliz desenlace de Zhang Junrui y Cuiying, cuyo matrimonio se debe al cargo obtenido en la corte, refleja en cierto grado una transacción ante la moral y el sistema feudales, es decir, la limitación de la libertad del amor aún existía en aquella época. Tal como el desenlace de *A caballo en la tapia*, después de que Pei Shaojun obtenga un

---

<sup>156</sup> El título original es 拜月亭 [*Bai Yue Ting*, Pabellón de La Luna].



cargo en la corte, su familia conoce que Li Qianjin es la hija de Li Shijie, mayordomo en la corte, admite que ellos se casen. En estas obras, aunque al principio, el amor obtiene en cierto grado la libertad, al fin y al cabo, obedece totalmente a la potencia de la moral feudal.

Este feliz desenlace del drama amoroso de Yuan era un invento en la literatura china antigua. Antes de su aparición, en las novelas amorosas abundan desenlaces trágicos: en *La gruta de inmortales*, los dos enamorados no pueden encontrarse jamás ni tener noticias mutuas. En la *Biografía de Yingying*, Zheng Sheng abandona a Ying Ying para reparar sus faltas del alocado amor por ella. En la *Biografía de Huo Xiaoyu*, ella muere por la falta de la fidelidad de Li Sheng, etc. Estos desenlaces trágicos se deberían a la situación real del mundo en aquella época y paulatinamente va madurando el tipo de novela del chico talentoso y la chica guapa. Sin embargo, a partir de la dinastía Song, se empezaron a escribir cada día más obras con final feliz. Basándose en esto, *Historia del ala oeste* desarrolla la corriente del feliz desenlace. Zhang Junrui saca el primer puesto en el examen imperial y le dan un cargo oficial en la corte. Con esta condición, puede casarse con Cui Yingying satisfactoriamente. Así que él da gracias al emperador de Tang: «que nos otorga por edicto la bondad de convertirnos en marido y mujer». Estamos de acuerdo con Su Shu [2011:29]: entre los 22 dramas de Yuan cuyos desenlaces son felices, cinco dramas tienen un feliz casamiento o un feliz compromiso. Estos son *Historia del ala oeste*, *A caballo en la tapia*, *Amarse para morir*<sup>157</sup>, *Qiu Hu se propasa con su mujer*<sup>158</sup> y *Zhang Sheng hierva el mar*<sup>159</sup>. Creemos que esto se debería al apetito de la gente de aquella época por leer. Porque en la dinastía Yuan, después de épocas de guerra, bajo la política unificada por los mongoles, la gente prefería más un

---

<sup>157</sup> El título original es 倩女离魂 [Qian Nv Li Hun, Amarse para morir], su autor es Zheng Guangzu (1264 -?). Es una obra de Za Ju de la Dinastía Yuan. Relata que Wang Wenju y Zhang Qiannv se enamoran, pero la madre de la chica no acepta su matrimonio hasta que el joven obtenga un puesto en la corte. Éste se pone de camino para asistir al examen imperial, y la chica está preocupada y perturbada por su amante. Su espíritu se separa del cuerpo para perseguir al joven.

<sup>158</sup> El título original es 秋胡戏妻 [Qiu Hu Xi Qi, Qiu Hu se propasa con su mujer] su autor es Shi Junbao (1191-1276). Es una obra de Za Ju de la Dinastía Yuan. Relata que Qiu Hu se alista en el ejército apenas pasados tres días de su matrimonio. Su esposa Luo Meiyong trata a su suegra duramente en casa. El ricacho Li Dahu quiere casarse con Meiyong, pero ésta lo rechaza. Diez años después, Qiu Hu vuelve a su casa colmado de honores, y se encuentra con su esposa Meiyong en el morral, empieza a propasarse con ella. La mujer siente vergüenza al encontrar que ha sido forzada por su esposo al que espera hace muchos años, y decide divorciarse, pero la suegra los obliga a que no se separen.

<sup>159</sup> El título original es 张生煮海 [Zhang Sheng Zhu Hai, Zhang Sheng hierva el mar], su autor es Li Haogu. Es una obra de Za Ju de la Dinastía Yuan. Su fuente puede remontarse a una leyenda de la Dinastía Han. Relata que el letrado Zhang Yu quiere casarse con la hija del rey Dragón secretamente. Éste al enterarse, quiere separarlos con obstáculos. Zhang Yu consigue un amuleto imaginario y remueve el mar, así conquista al rey Dragón, y se casa felizmente al final.

feliz desenlace como el de *Historia del ala oeste* que uno trágico, conforme a sus deseos de vivir en paz.

#### 4.1.2.12. Conclusiones

Después de analizar y comparar el amor-pasión de Calisto y Zhang Junrui, descubrimos que, biológicamente, ellos dos muestran la misma inclinación natural de los hombres. sin importar su origen, siempre toman la iniciativa en el amor. Ambos son activos en la seducción, violentos y conquistadores en la manifestación de su deseo amoroso. Además, ambos aman a sus amadas perdidamente por la pasión que provocan en su corazón, en lugar de por una consideración razonable. Ambos sienten deseo sexual, y se interesan por el placer carnal con sus amadas. Ambos aman a sus amadas constantemente. Si consideramos que la relación sexual no sirve sólo de remedio para curar la enfermedad de amor de Calisto, ya que después de eso se enamora de Melibea con la misma ansiedad y la misma preocupación, nos parece que es un amor verdadero, en cierto grado se parece al firme amor de Zhang Junrui.

Literariamente, Fernando de Rojas y Wang Shifu utilizan los motivos literarios de las literaturas amorosas tradicionales española y china al construir sus obras. Descubrimos que muchos de esos motivos son comunes, aunque son de dos literaturas nacionales diferentes. Estos son el amor a primera vista, la divinización de la amada, la enfermedad de amor, la búsqueda de la mediadora del amor, etc... En detalle, vemos que Calisto y Zhang Junrui encuentran a sus amadas por casualidad, y se enamoran de ellas a primera vista. Ambos divinizan a sus amadas, elogian la superioridad de ellas y muestran las humildades suyas. Ambos sufren la enfermedad de amor, y los síntomas son iguales: abatimiento, enajenación e imaginación de la amada. Incluso ambos recurren a una mediadora del amor y a la misma terapia sexual para curar la enfermedad de amor.

Aunque biológicamente, Calisto y Zhang Junrui se encuentran en un mismo estado de sentimiento violento, que turba mucho la razón de ambos, e incluso que les hace perder la paz, literariamente, los dos héroes son muy diferentes en sus manifestaciones concretas cuando seducen a sus amadas. La diferencia es que Calisto expresa su amor-pasión a través de la imitación de los discursos de amor cortés de la poesía cancioneril y la novela sentimental, aunque él no sea un buen ejemplo de este amor, y Zhang Junrui, expresa el suyo por medio del desprecio a los deberes de un

chico letrado, quien debe respetar las doctrinas éticas del Confucianismo y los ritos de Duque Zhou, y conseguir un considerable cargo en la corte como la más importante carrera en la vida. Además, los desenlaces de ellos son diferentes en la historia amorosa de cada uno. Calisto acaba con su vida por conseguir la consumación sexual con Melibea. Y Zhang Junrui se casa felizmente con Cui Yingying. La diferencia consiste en que ambos se sitúan en dos sociedades diversas con muchas diferencias en los conceptos morales. El hecho de que Calisto acuda a la intervención de una alcahueta para poder comunicar el deleite sexual con su amada, y de que sea vencido en su desordenado apetito por un amor sexual, se consideraba en aquella época un pecado imperdonable en una sociedad cristiana. Entonces Rojas decide su muerte para alertar a los jóvenes enamorados. Sin embargo, en la sociedad china antigua, el Confucianismo consiste en meramente doctrinas morales, que uno puede decidir aceptarlo o no. Por lo tanto, es imposible que las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer vayan a provocar el castigo del cielo. En la China tradicional, incluso hasta hoy en día, la solución más común para arreglar tal amorío es la obligación del casamiento de los dos amantes, como pasa con Zhang Junrui y Cui Yingying.

Además, vemos que las actitudes avanzadas de los héroes para tratar los impulsos amorosos se deben al cambio de las sociedades española y china: Calisto, frente al cambio de valores culturales de la Edad Media al Renacimiento; mientras que Zhang Junrui, un estudiante del Confucianismo, vive en una sociedad amenazada por la destrucción feroz de los mongoles. Así que no podemos despreciar las fuerzas rebeldes que Fernando de Rojas y Wang Shifu muestran en sus obras: mediante el amor-pasión de sus héroes, se oponen en cierto grado a los convencionalismos sociales feudales.

#### 4.1.3. ASPECTO FÍSICO Y FONDO FAMILIAR Y CULTURAL DE MELIBEA Y CUI YINGYING

En este apartado abordaremos la comparación de las dos heroínas: Melibea en *La Celestina*, y Cui Yingying en *Historia del ala oeste*. Se trata tanto del aspecto físico y el carácter como del fondo familiar y cultural de cada uno de los dos personajes.

##### 4.1.3.1. Aspecto físico y fondo familiar y cultural de Melibea

###### 4.1.3.1.1. La *descriptio puellae*

Veremos primero cómo Fernando de Rojas plasma a su heroína en la obra. Parece que Rojas utiliza el esquema de la «descriptio puellae»<sup>160</sup> al describir a Melibea, siguiendo la retórica de los preceptos de las artes poéticas de los cancioneros y la tradición de conformar el retrato hermoso de la mujer en la ficción sentimental. En boca de Calisto, el autor elogia la hermosura de Melibea como:

Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

[...]

Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí.

[...]

las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción que ver yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas. [2000:44-45]

Desde la perspectiva de Calisto, ante la aparición de Melibea sabemos que ella tiene cabellos rubios y ojos verdes, y algunos estudiosos tales como Otis H. Green [1946:254-256] y Luis Rubio García [1985:190], entre otros, creen que la belleza de Melibea no corresponde realmente al arquetipo común hispano, sino a la belleza más bien nórdica. Creemos que Calisto nos ofrece un retrato idealizado de Melibea, porque para los cancioneros, la belleza es el origen del amor, una hipérbole sacro-profana en el caso de Calisto, según Berndt [1963:25], quien opina que «para muchos de los poetas de cancionero, el origen del amor era la contemplación de la belleza. La belleza resultaba ser la prueba del poder de la Naturaleza a quien Dios había delegado parte de su poder». Entonces esta perspectiva sobre la aparición de Melibea no tiene nada que ver con la objetividad sino que es un juicio hiperbólico del enajenado Calisto: la belleza de

---

<sup>160</sup> Para más información sobre esta idea, véase Rafael Beltrán [1988:45].

Melibea es el origen del amor de Calisto, quien la dibuja sugestiva y también demuestra su deseo sexual. Nos sugiere aquí un parecido con la «descriptio puellae» de Tirante hacia Carmesina:

En la iglesia, la princesa da un cojín al capitán ya que le vio arrodillado en tierra y éste le agradece haciendo gran reverencia. Tirante contempla la hermosura de la princesa y piensa que es dotada de muchas gracias, riquezas y belleza, que más parecía ser Angélica:

[...] Estaba maravillado de sus cabellos, que de rojos resplandecían como si fueran madexas de oro, los cuales por yguales partes con una crencha, blanca como la nieve, que atravesava por medio de la cabeça eran partidos. Estava también espantado de sus cejas, un poco altas, que parecían que eran pintadas de pinzel. Maravilábase más de los ojos, que parecían dos estrellas resplandecientes como piedras preciosas, los cuales no movía arrebatadamente, mas refrenados con asesegados y graciosos movimientos parecían que traían consigo firme confiança. Su nariz era muy prima, afilada, no grande ny pequeña, muy compassada con la lindeza de la cara, que era de mucha blancura e mezclada de color de rosas en las mexillas. Los labios tenía colorados como coral; los dientes, menudos y espessos, blancos, que parecían de cristal. Estava también fuera de sí mirando sus manos, que eran blancas e carnosas, que no se parecía hueso ninguno, y los dedos, largos y seguidos; las uñas, encañutadas y muy bien encarnadas, que parecían alheñadas. E no le hallaba en ella falta ninguna. [2006: 309-310]

En efecto, Rojas nos ofrece por un lado la idealización de Calisto hacia la belleza de Melibea, y por otro lado, la denigración de las prostitutas en contraste con la aparición de la amada. Es conocida la intervención de Areúsa en la comida que se celebra en la casa de Celestina, en presencia de Pármeno y Sempronio, cuando hablan de la belleza idealizada de Melibea, pero aquélla les reprocha:

[...] Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hoviese parido, pero parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, por que deja de amar a otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase [...] [2000:207]

Estamos de acuerdo con Maurizi [1995:58], quien lo entiende como «la descripción denigrante y sumamente selectiva de un contrarretrato». Cabe preguntarse por qué Rojas nos ofrece un contrapunto de la belleza de Melibea y cuál de las dos descripciones es más objetiva. Parece que ninguna nos permite conocer los rasgos de la dama en su justa medida, ya que Calisto hiperboliza a Melibea, y Areúsa la degrada muy posiblemente por la envidia. Coincidimos con Francisco José Herrera Jiménez [2001:173], quien opina que «Melibea tiene que aparecer en la doble mirada que la hace más rica y más interesante para los lectores». Creemos que la doble mirada diferente sobre la aparición de Melibea podría ser la intención de Rojas, que quiere interesar y gustar a sus lectores.

#### 4.1.3.1.2. El estamento social

Al principio de la obra, en el argumento, Rojas ha expuesto el sublime estamento social de Melibea, quien es «mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en prospero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Aisa muy amada» [2000:23-24]. Y desde el primer encuentro entre Calisto y Melibea, aquél no para de elogiar la superioridad de estamento social de Melibea, por la que él se siente incapaz para conseguir la repuesta de amor de la amada. Así insiste en demostrar a su criado Sempronio la condición de la alta clase social a que pertenece Melibea:

Pero no de Melibea, y en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se aventaja Melibea. ¿Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura [...]? [2000:43]

Calisto responde al tópico del amor cortés cuando alaba las maravillosas cualidades que tiene la amada, sobre todo su alto estamento social, y que a la vez le hace sufrir cuando comprueba la incapacidad de conseguir su propio amor. Coincidimos con Herrera Jiménez [2001:180], quien opina que «los dos primeros signos -nobleza y antigüedad - y de alguna forma también el tercero -patrimonio- hacen referencia clara a la posición estamental de Melibea, condición indispensable para convertirse en el objeto de su devoción apasionada y destructiva». También nos recuerda aquí el parecido sentimiento que siente Tirante hacia Carmesina: «¿Con qué ánimo, con qué lengua podré hablar

para poderla inducir y mover a piedad, pues su alteza me tiene mucha ventaja en todas las cosas: en riqueza, en linaje, en nobleza y en señorío?» [2006:311]. Estamos de acuerdo con Beltrán [1988:45]: «Nobleza, patrimonio, riqueza, y soberanía o señoría, los mismos valores que pondera Calisto en Melibea, ensalza Tirant en Carmesina. En ellos ven los dos, a la vez que deleite, impedimento para sus deseos últimos». Calisto repite en los sucesivos actos de la obra los rasgos majestuosos de Melibea y su superioridad a los del resto de los mortales, por los cuales podemos ver un alto estamento social en la figura de Melibea:

¿Hay nacida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puedense pintar tales faciones, dechado de hermosura? Si hoy fuera viva Elena, por quien tanta muerte hobo de griegos y troyanos, o la hermosa Policena, todas obedecerían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hallara presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque sin contrariar ninguna todas concedieran y vinieran conformes en que la llevara Melibea. Así que se llamara manzana de concordia. Pues cuantas hoy son nacidas que della tengan noticia, se maldicen, querellan a Dios porque no se acordó dellas cuando a esta mi señora hizo. Consumen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio igualar con la perfección que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas pelan sus cejas con tenacicas y pegones y a cordelejos. Dellas buscan las doradas yerbas, raíces, ramas y flores para hacer lejías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envisténdolas en diversos matices, con unguentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolijidad no las cuento. Pues la que todo esto halló hecho, mira si merece de un triste hombre como yo ser servida...

[...] en la que toda la natura se remiró por la hacer perfecta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella. Allí hicieron alarde cuanto más acabadas pudieron allegarse, por que conociesen los que la vieses cuánta era la grandeza de su pintor. Sólo un poco de agua clara con un ebúrneo peine basta para exceder a las nacidas en gentileza. Éstas son sus armas; con éstas mata y vence, con éstas me cativó; con éstas me tiene ligado y puesto en dura cadena. [2000:159-161]

De hecho, esta figura de Melibea presentada por Calisto no nos remite en cierto grado a una figura de Melibea de carne y hueso, sino a una dimensión idealizada y poco verdadera desde la perspectiva de un caballero más o menos cortés. Creemos que, por un lado, Rojas utiliza los elogios de Calisto hacia Melibea para ponderar una condición

sublime de la amada, así como éste muestra la imagen angélica de Melibea: «[...] que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» (Serés 2000:27), y en el acto VI contesta sobre el cordón que le muestra la alcahueta, «[...] aquel gesto angélico y matador» [2000:146], y algo más adelante en su soliloquio: «Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente» [2000:282]. Por otro lado, Rojas obra una desmitificación de Melibea y devuelve a la doncella su imagen original, así que el padre, a través de «los llantos de Pleberio», describe realmente a una hija dentro del marco familiar de un alto estamento social en aquel entonces:

Ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos: demos nuestra hacienda a dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido cual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo. Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde agora por obra, y lo que otras veces habemos principiado en este caso, agora haya ejecución. No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues parecerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra...

[...]

¿Quién rehuiría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallara gozoso de tomar tal joya en su compañía? En quien caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto lo dotó natura; cualquiera que nos pidan hallarán bien cumplido. [2000:294-295]

Entonces, Rojas nos expone dos dimensiones de la figura de Melibea, si Calisto ve en ella una diosa, ella misma y los otros a su alrededor tienen una visión más práctica y real de la doncella misma. A continuación, veremos un carácter de la protagonista a través de cómo trata su honra propia y el honor familiar como una responsabilidad social en aquella época.

#### 4.1.3.1.3. La rebeldía

Melibea está encerrada en su habitación porque sus padres no le permiten que salga fuera. Así que Calisto no puede hacer otra cosa que pedir ayuda a una alcahueta, quien



favorece al pasional amado para cumplir todo su deseo al final. En el primer encuentro entre Celestina y Melibea, cuando aquélla habla por primera vez de Calisto, ésta se muestra muy enojada, contestando: «Querría condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dejar a mi triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro. Perder y destruir la casa y honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú» [2000:127]. Desde allí vemos que Melibea aún guarda su propia honra y honor familiar en su interior en todo el momento. Coincidimos con Beysterveldt [1982:203], quien opina que «Melibea es un modelo que refleja los rasgos morales de la sociedad que le pide y permite actuar como tal por su honestidad y el recelo de la honra». En el medievo, se considera un bien mayor que las mujeres nobles deben acomodar su vida a la defensa del honor familiar, alejándose del valor del amor. Estamos de acuerdo con Li Hani John [1987:22]:

The role of the upstanding medieval woman in general was rather unique, in that the honor of the family rested on her good reputation. The opinion of women held by transitional nature of the period as it edged from the medieval to the Renaissance forms of thinking.

Más tarde, cuando Melibea ve que Celestina acude a pedirle ayuda para curar las muelas de Calisto, la doncella confía en ella pero repite que la osadía de Calisto en el primer encuentro provocaría «daño para mi honra» [2000:132]. En efecto, en la sociedad de los siglos XV y XVI, las mujeres tienen muchas restricciones, considerándolas inferiores a los hombres. Coincidimos con Herrera Jiménez [2001:62], quien opina que «la mujer era tildada de inconsciente, frágil, inestable, ociosa, incapaz de poner dique a su propia pasión y, por lo tanto, amenazada a cada momento por la destrucción de la honra, el bien mayor». Así que cuando Melibea confiesa su amor-pasión hacia Calisto, lamenta la inferioridad del género de la mujer de este modo:

¡Oh lastimada de mí, oh mal proveída doncella! [...] ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vuergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbré tener! [...] ¡Oh género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada. [2000:219-220]

A partir de ese momento, Melibea rinde su honra propia y honor familiar a un amor-pasión, y se deja llevar por este instinto del ser humano. La mujer presenta una serie de virtudes que, en realidad, ella no puede cumplir totalmente. Coincidimos con Claramunt [1982:312], quien opina que «en la teoría, y dentro de la simbología del mundo medieval, la mujer se encontraba elevada como representación de una serie de virtudes, que pocos cumplían, pero que hacían cumplir a ella». Así pues, la pasión de amor ocupa todo el corazón de la doncella y el honor familiar ahora es muy frágil como materia encerrada en su condición femenina. Más adelante en la obra, cuando Celestina despierta el secreto<sup>161</sup> amor-pasión de Melibea, ésta se expresa sin vergüenza así: «Quebrose mi honestidad, quebrose mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza [...]».

Más tarde, Melibea se prepara para encontrarse con Calisto durante las siguientes noches, en su jardín. Si al principio ella se manifiesta un poco preocupada por la reputación familiar, expresando «¿qué harían si mi cierta salida supiesen?» [2000:252], a la hora de reunirse con su amado, decide entregar a éste su virginidad lujuriosamente, destruyendo la honra y el honor familiar que la sociedad considera más importante para la doncella. Estamos de acuerdo con Christine Cloud [2009:31], quien «see in Melibea's impassioned narration of her latent sexual longings, the «serpents» gnawing on her heart and on her chastity, forced virginity never really stood a chance against burgeoning female sexuality».

Después de la consumación sexual, ella vuelve a exclamar la pérdida de virginidad propia y del honor familiar. Aquí Rojas utiliza la imagen de la «casa»<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> El «secreto» ha de encubrir en todo momento una relación amorosa situada al margen de toda vía o proceso normal: En secreto habla Melibea con Celestina (X, 187): «¡Ya, ya perdida es mi ama! ¡Secretamente quiere que venga Celestina! Fraude ay» (IV, 99). La propia Melibea pide a Celestina que cubra su amor «con secreto sello» (X, 192). Para más información sobre esta idea, también véase Kristen Brooks [2000:1-2].

<sup>162</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Pastor Reyna [1986:207], «La mujer en esta sociedad, como en muchas otras, está encuadrada en un espacio estricto, la casa, y a un espacio más amplio, aunque acotado, el poblado, la aldea, la villa, la rivera del río, el mercado, etc., fuera del cual queda desprotegida. La mujer pertenece al ámbito privado y muy raramente al ámbito público, por lo que se deja sobreentendido que lo que no está especificada, queda en los límites de lo privado. El ámbito privado la protege de la agresión externa, de la agresión hacia su persona o hacia el grupo al que pertenece, el más pequeño de la familia y el más amplio, la comunidad. Pero también la aprisiona, la guarda, la limita, la acota ecológica, social y funcionalmente. Y en la Edad Media europea, el cuerpo de una mujer noble lo entienden como afirma Peter Stallybrass [1989:127], «[e]conomically [...] the fenced-in enclosure of the landlord, her father or husband [...] Although less powerful than a wife, an unruly daughter could also disrupt the economy and destroy the honor of her father's household; like an adulterous wife, she could accomplish this primarily by refusing to submit to patriarchal control of her body, which sought to enforce demands that she maintain her virginity (and the appearance thereof) until marriage and that she marry according to her father's will [...] Silence, the closes mouth, is made a sign of chastity. And silence and chastity are, in turn, homologous to woman's enclosure within the house».

cuando se refiere a éste último. Por tanto, el llanto de Melibea –nos parece- critica y parodia el significado de la virginidad o la salvaguarda de la honra y del orden social:

¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba? [2000:275]

Melibea destruye la «casa» de Pleberio viéndose con Calisto en un lugar considerablemente libre, justo en su jardín. Estamos de acuerdo con Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:138]: Melibea ya no es una doncella inocente, sino que se transforma en una tentación para el hombre, según los mismos postulados de la doctrina judeocristiana. Tampoco es una mujer pecadora que ha sido tentada por una serpiente ni un demonio, sino que ha actuado de esa forma por decisión propia. La vida anterior de la hija de Pleberio y Alisa es estricta y recogida, bajo el mandato de sus padres, sin contacto con ningún hombre, así que cuando Melibea oye la conversación entre el padre: «[...] demos nuestra hacienda a dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido cual nuestro estado requiere» (Serés 2000:294); y la madre «[...] faltará igual a nuestra hija, según tu virtud y tu noble sangre,... como tú lo ordenares seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humildad» [2000:295], ella se dice a sí misma:

Déjenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que malcasada [...] No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros leí [...] [2000:296]

Melibea no está de acuerdo con las normas sociales ni con la voluntad de sus padres; el significado del matrimonio es noble para ella, porque en el cristianismo el matrimonio es elevado a sacramento, cuyo contenido consiste en las lealtades mutuas, la unión matrimonial de por vida. Por eso Melibea no quiere «ensuciar los nudos del

matrimonio», consciente de que no puede ser leal a su posible marido a causa de Calisto. Frente a la pasión amorosa de su amante, sólo puede mentir a sus padres, y cada noche se reúne con su amado secretamente. La actitud de Melibea frente al amor y el matrimonio es muy típica en su época. En la Edad Media, el matrimonio era un instrumento, cuya función es maximizar los intereses políticos y económicos de las dos familias. Los padres seleccionan un marido para su hija y le ordenan aceptarlo, y el criterio principal es el nivel similar de la condición social de ambas familias. Después de la unión matrimonial, la esposa tenía que obedecer a su marido —algo igual que los estándares éticos feudales de la China antigua.

En este sentido, el matrimonio es un medio para fortalecer la posición social, y el amor no es la razón para casarse. Consciente de esta realidad, Melibea prefiere tener un amante que un marido. Para Menéndez Pelayo [1947:150], Melibea es un buen ejemplo de las jóvenes, cuando éste se refiere a las doncellas enamoradas de aquella época dice así: «la tempestuosa enamorada castellana [en contraste con Julieta, que actúa conforme a la ley moral y canónica] procede *como si* ignorase tales leyes o se hubiese olvidado de su existencia». Así pues, Melibea parece asumir una nueva responsabilidad social. Se considera como un modelo nuevo de la mujer en la épica contemporánea, y sobre todo para la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Coincidimos con Richardson [2006:552], quien opina que «[...] the gaps and friction endemic to cognitive processing help ensure that no cultural or ideological system can seize full and permanent control of human subjects [...]».

Durante la vida que está controlada y vigilada por la religión y el código feudal, en Melibea se produce una psicología de rebeldía. Diferente al género femenino encogido y frágil de su época<sup>163</sup>, expresa su voluntad libre y su conducta es instintiva.

---

<sup>163</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Fernández Sebastián [1910:46]: «THEOPHILÓN.- Ay en las mugeres tanta fragilidad, que con muchas guardas apenas se guarda una, e con un pequeño descuido pueden venir todas en prendimiento. Nuestra hija es noble, pero es mujer»; Claramunt Salvador [1982:305], «Si consideramos los riesgos que asediaban constantemente a la mujer, de los cuales permite formar alguna idea la mención frecuentísima del rapto en los fueros municipales, se comprenderá que la tutela del sexo era una necesidad de los tiempos, que se sobreponía al concepto romano legalmente empleado de “imbecillitas sexus” para justificar la misma situación de protección hacia la mujer»; Y Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:139-140], «[...] Entre los muchos ejemplos existentes de estos, cabe señalarse aquel que promulgaba la igualdad de hombres y mujeres ante los ojos de Dios, para negarla posteriormente en las esferas públicas y privadas, y en los terrenos legal y religioso, afirmando que la mujer, por el hecho de ser mujer, debía de estar sujeta y sometida al varón, aunque a los ojos de Dios fuera igual [...] Es importante resaltar que San Pablo al hablar de materia de fe expuso: ‘ya no hay judío, ni griego, no hay esclavo, ni libre, no hay varón, ni mujer, porque todos vosotros sois uno en Cristo’ (Gálatas III, 28). Sin embargo, tanto los textos medievales emanados de la Iglesia como los legales sustentan la inferioridad de la mujer y la necesidad de que ésta sea asistida por un hombre»; Y Beysterveldt Antony Van [1972:3], «[...]Lo que les diferencia de estos últimos es una actitud más

Se ha convertido en una mujer distinta a la definición de su madre, una dama honesta y humilde. Melibea sabe muy bien lo que significa la falta de la virginidad - hará daño a la fama de su familia, pero se entrega a Calisto, porque él es la esperanza de la vida. Entonces, estamos de acuerdo con los grandes estudiosos sobre el carácter de Melibea, como indica Severin [1984:279]: «es buen ejemplo de las heroínas rebeldes de la lírica popular sino las bellas damas sin merced de la novela sentimental». Lida de Malkiel [1962:415] la describe así: «hábil para la acción, es también hábil en el disimulo, en decir lo que no piensa para provocar la respuesta que busca, en salir de un aprieto gracias a una rápida mentira». Y Russell [1993:80] opina que es «ya mujer madura de veinte años de edad, lista, inteligente y leída, de personalidad resuelta, muy consciente de sí misma y de su valor».

#### 4.1.3.2. Aspecto físico y legado familiar de Cui Yingying

##### 4.1.3.2.1. «Chica hermosa»

En el anterior apartado hemos explicado que en la Dinastía Tang, época en que ocurre *Historia del ala oeste*, la corriente de la concepción del amor entre la gente abarca dos aspectos: el chico talentoso y la chica guapa. Entenderemos la expresión «chica hermosa» de forma literal, que las chicas tengan belleza. En los poemas de Du Fu<sup>164</sup>, aparecen muchas veces las chicas guapas, entre ellas, encontramos las chicas de familias decentes, quienes viven aisladas en los valles después de ser abandonadas por sus maridos frívolos, los cuales aman lo nuevo y rechazan lo viejo; también hay músicas, actrices y prostitutas, quienes acompañan a los clientes en sus brindis. Realmente, a partir de la Dinastía de Han, en *Las Odas Selectas del Romancero Chino*, vemos que el autor trabaja esforzadamente en las descripciones de los bellos aspectos y posturas femeninas. Hasta los dramas de Yuan, los autores plasman a sus protagonistas enamoradas según el ideal de la mujer maravillosa, por tanto, Cui Yingying, de Wang Shifu, no es una excepción entre ellas.

En efecto, en *Historia del ala oeste*, el autor Wang Shifu no adopta el papel del narrador al describir las bellezas extrínsecas de Cui Yingying: cómo se viste y cómo es su hermosura y su decencia, sino que estas cualidades se muestran a través de las

---

compasiva, más caritativa, ante las manifiestas injusticias sociales que estaban implicadas en la radical desigualdad entre los sexos, la cual como expresión de las creencias socio-religiosas vigentes se hallaba firmemente afianzada en la estructura misma de la sociedad española de aquel tiempo».

<sup>164</sup> Du Fu (712-770) fue un destacado poeta chino durante la época de la dinastía Tang.

observaciones de Zhang Junrui. En el acto primero del libro primero, cuando el estudiante Zhang termina con los *arhats*<sup>165</sup>, presenta sus respetos a los *bodhisattvas*<sup>166</sup>, y se inclina ante el Santo<sup>167</sup>, se encuentra accidentalmente con Cui Yingying, exclamando «oh muero». Enseguida dice:

Oh, acabo de encontrarme con mi Karma fijado hace quinientos años.  
Cosas extraordinarias he visto un millón,  
Pero qué difícil encontrar un rostro tan hermoso:  
Deslumbra los ojos de los hombres, aturde sus lenguas, los deja sin habla,  
Su alma vuelva hasta la mitad del cielo.  
Ella, sola allí, coqueteando con sus fragantes hombros desnudos sonriéndole a las flores.  
[2002:187-188]

De repente, la belleza de Cui Yingyin toca el corazón de Zhang Junrui, y éste no puede resistir sus elogios hacia la chica. Su belleza le deja a él una magnífica impresión. Destaca su bella forma, diciendo: «Deslumbra los ojos de los hombres», y su aspecto relajado «aturde sus lenguas, los deja sin habla». Desde las pocas palabras de Zhang Junrui ya percibimos el estado de ánimo de Cui Yingying. Y seguidamente, el estudiante Zhang describe más detalles de la belleza de la doncella:

Ya era la más hermosa antes de hablar,  
Roja cereza se entreabre,  
Granos de jade, blanco rocío,  
El tiempo se detiene al oírla hablar.  
Como armónica melodía de la oropéndola revoloteando entre las flores,  
Cada uno de sus pasos enamora.  
Cintura cimbreante, encantadora y ligera,  
Diez mil encantos y gracias,

---

<sup>165</sup> La expresión original es «Luo Han». Relinque [2002:187] anota en su libro el significado de *arhats* así: «Son aquellos que en el budismo consiguen alcanzar el estado de ausencia de todo deseo. Después de su vida, alcanzan el nirvana, la extinción y la liberación del ciclo de reencarnaciones (samsara)».

<sup>166</sup> Relinque [2002:187] anota en su libro el significado de *bodhisattvas*: «aquellos que, estando a las puertas del nirvana, renuncian a él para quedaese en este polvoriento mundo y enseñar a los demás a liberarse del samsara».

<sup>167</sup> Relinque [2002:187] anota en su libro así: «El término *Sheng Xian* (santo) no es específicamente budista. La tradición china lo utilizaba para referirse a los grandes hombres del pasado. Aquí se refiere a Sakyamuni, el fundador del budismo».

Es un sauce meciéndose en la brisa vespertina.

[2002:189]

Aquí Zhang Junrui observa a Cui Yingying durante el proceso en que ésta y su criada Hong Niang entran en el salón de Buda. Sin embargo, éstas no se dan cuenta de que el estudiante Zhang está observando a la doncella. Sabemos que la ve desde lejos. Siendo así, todavía se ven las partes altas de la cara de Cui Yingying: los ojos y las cejas. Poco a poco, el estudiante Zhang puede ver los labios y los dientes mediante la conversación entre Cui Yingying y Hong Niang y dice: «El tiempo se detiene al oír la hablar», que quiere aludir a una reservada y mesurada manera de hablar de una hija de familia rica e influyente. Luego observa que sus sonidos son tan suaves y agradables como si la oropéndola revoloteara entre las flores, y más adelante dice: «cada uno de sus pasos enamora», lo que muestra las bellezas de la figura y el gesto de la doncella. Así que el estudiante observa a Cui Yingying de arriba a abajo todo su cuerpo, y éste le deja una profunda impresión de la belleza de la doncella. Aquí Wang Shifu utiliza muchas metáforas cuando habla del aspecto, la manera de hablar, la apariencia, los pasos y el porte de Cui Yingying, y creemos que las metáforas matizan justa y adecuadamente la belleza de la doncella.

Después de encontrarse con Cui Yingying, Zhang Junrui no se preocupa por conseguir un puesto a través de presentarse al examen imperial, sino que decide quedarse en el Monasterio de la Salvación Universal para poder observar otra vez la belleza de la doncella. Así que el estudiante Zhang espera en la esquina del jardín secretamente, y en este momento aparecen Cui Yingying y Hong Niang. La criada abre la puerta del jardín, pone la tablilla del incienso cerca de las rocas del Lago Tai, y saca los inciensos. Zhang Junrui abre los ojos grandes para mirar allí, bajo la luz de la luna, Cui Yingying camina atravesando el sendero del jardín con porte gallardo, «su túnica descubre a medias su cuerpo, sus magas perfumadas flotan mudas, su falda de seda se arrastra sin voz» [2002:211]. El estudiante no se puede resistir a los elogios:

Desde aquí ya puedo ver su belleza,

La comparo con Chang'e en el palacio de la luna y no alcanza su hermosura.

Se esconde, se oculta, atraviesa el sendero perfumado,

Rostro adorable del que nacen cien encantos,

¡Cómo no vas a seducir el alma de los hombres!

[2002:212]

Es la segunda vez que Zhang Junrui observa a Cui Yingying. La primera vez era en el salón de Buda, donde el estudiante Zhang la ve desde lejos y solamente puede apreciar la cara y la postura de la doncella. Esta vez la ve bajo la luna, a escondidas. Aunque la luz de la luna es luminosa, no puede verla clara y verdadera con un muro de por medio. Así que la elogia comparándola con Chang'e<sup>168</sup> de manera general. Como la doncella está en el periodo de luto de su padre, se viste con traje de luto. El porte que muestra cuando atraviesa el sendero es como si fuera inmortal, así que el estudiante Zhang la compara con Chang'e, y se convierte en un conjunto íntegro con la luna.

La tercera vez que Zhang Junrui se encuentra con Cui Yingying ocurre en el salón de Buda, en el día del funeral del padre de ésta. De hecho, es la primera vez que los dos jóvenes se ven cara a cara. Así que el estudiante observa a la doncella muy clara y verdadera, elogiándola así:

ZHANG JUNRUI:

Gracias a tu intercesión, una diosa celestial ha descendido a este mundo.

SABIO DHARMA:

El segundo encuentro.

ZHANG JUNRUI:

Sólo he dicho que una inmortal de jade ha dejado la bóveda azul,

No es más que una semilla de felicidad que purifica.

Este pobre cuerpo, lleno de melancolía, lleno de dolor

Mira un rostro que acaba con reinos y con ciudades.

Es como si una boca de sándalo dibujara una cereza,

Como si su nariz empolvada fuera un trozo de precioso jade,

Su rostro, la flor blanca del peral,

Su talle, pequeño y dócil sauce.

Encantadora, delicada,

Su rostro rebosa belleza,

Graciosa, frágil,

El conjunto es de la mayor perfección.

[2002:218-219]

---

<sup>168</sup> Relinque [2002:211] anota en su libro una referencia a Chang'e: «la diosa de la luna que vive en ella, sólo acompañada por una liebre, después de beber un elixir mágico entregado a su esposo para convertirse en inmortal».



Esta vez, Zhang Junrui ha podido observar a Cui Yingying cara a cara y la escruta delicadamente. En la primera canción, «una inmortal de jade» quiere decir que Zhang Junrui siente afecto hacia Cui Yingying, creyendo que Cui Yingying también le profesa afecto, ya que en el pasado encuentro en el jardín, ella le contesta a su verso, y esta acción muestra su buena intención. Así que él se siente satisfecho y confiado de un amor mutuo, aunque en el interior de su corazón cree que la doncella es su amada a quien nadie podrá raptar. Dice humildemente que no es digno de relacionarse con la chica que tiene un rostro que acaba con reinos y con ciudades<sup>169</sup>. En la segunda canción, Zhang Junrui describe al detalle la boca, la nariz, la cara, la cintura, la buena apariencia de Cui Yingying, en fin, tiene en cuenta todos sus aspectos, construyendo una pintura de una chica guapa en vivo. Aquí el autor Wang Shifu utiliza muchas metáforas naturales, y nos proporciona una sensación muy brillante y hermosa.

Es conocido un refrán en China: «A los ojos del novio su novia siempre es bella<sup>170</sup>». Entonces cabe preguntarse ¿Cui Yingying es una chica guapa real, o su belleza es sólo una perspectiva subjetiva del estudiante Zhang? Quizá el autor también se da cuenta de esta cuestión, y en el acto cuarto del primer libro, Wang Shifu escribe vívidamente las reacciones de los monjes en el salón de Buda cuando se dejan llevar por la gran belleza de Cui Yingying:

El gran abad es mayor  
Pero desde su asiento de Dharma observa.  
Todos los maestros quedan absortos, con la mirada fija,  
Tocan la cabeza de Sabio Dharma en lugar de sus címbalos de metal.  
Los viejos y los jóvenes,  
Los torpes y los listos,  
No saben dónde están la cabeza ni los pies,  
Y aún hay más desavíos que en la noche de fin de año.  
[2002:219-220]

En el funeral, el ambiente debe ser muy solemne, sin embargo, cuando los monjes ven a Cui Yingying, se sienten ofuscados, incluso «tocan la cabeza del sabio en lugar de los

---

<sup>169</sup> Relinque [2002:219] anota en su libro: «ésta es la primera alusión, que será central en el libro segundo, a Xishi y la concubina Yang, dos bellezas que hicieron caer imperios».

<sup>170</sup> La expresión original es «Qing Ren Yan Li Chu Xi Shi», quiere decir la belleza es subjetiva.

címbalos de metal». De esta manera se destaca la gran belleza de la doncella, que llama mucho la atención de todos los presentes en el salón de Buda, incluidas las miradas de los monjes. Por otro lado, creemos que esta escena tiene mucho sentido cómico. Es sabido que los monjes son ascetas, no obstante, al notar la aparición de Cui Yingying, se dejan llevar por su belleza y olvidan el ascetismo que deben cumplir. Con esta escena cómica y exagerada, se nos muestra vívidamente una mujer bella real, que ciertamente tiene un rostro que acaba con reinos y ciudades.

#### 4.1.3.2.2. El estamento social

Tras haber expuesto la hermosura de Cui Yingying, coincidimos con Xia Hong [1979:42], quien opina que la belleza de Cui Yingying pertenece al tipo de belleza de las doncellas de familia rica e influyente, quienes son delicadas y hermosas. Esta belleza refleja la buena educación y la condición de la vida: seguramente se aleja de los duros trabajos. En realidad, desde el prefacio del primer libro, conocemos que Cui Yingying tiene todas las cualidades femeninas que deben cumplir las doncellas de la clase social alta. Su madre, la señora Zheng se presenta a ella misma y a su hija así:

Mi nombre es Zheng, el de mi esposo Cui. Fue nombrado Ministro de Estado con el anterior emperador... Sólo tuvimos una hija, de nombre Yingying, que tiene ahora diecinueve años. En bordado muestra sus cualidades femeninas: poesía, canto, caligrafía y cuentas, todo lo sabe hacer. Cuando Su Excelencia vivía todavía, la prometió en matrimonio a mi sobrino Zheng Heng, el primogénito del Ministro Zheng [...] [2000:179]

Desde el soliloquio de la señora Zheng, sabemos que Cui Yingying domina todos los tipos de artes: poesía, canto, caligrafía y cuentas, ya que es la hija del ministro de estado. Ella tiene 19 años, y fue prometida a su primo Zheng Heng por sus padres. Hasta aquí, no se conoce si Cui Yingying siente afecto por Zheng Heng o no, porque solamente es un compromiso de sus padres, pero sabemos que en aquella época, las hijas, sobre todo las de familia rica e influyente, tienen que respetar todo lo que asignan sus padres, incluso su matrimonio. Y no tienen derecho de elegir a su novio. Si en ese momento, Cui Yingying siente afecto por otro hombre, no sólo transgrede las disciplinas domésticas de una familia feudal, sino también la ética femenina de nuera del Ministro

Zheng. Se considera un gran pecado en la sociedad. Ahora bien, para entender mejor el estamento social de Cui Yingying, primero veremos las condiciones de las doncellas de las familias ricas e influyentes en aquella época.

En efecto, a partir de la época de Zhou Este, *Las advertencias de mujeres*<sup>171</sup>, de Ban Shao, rige que las mujeres deben resignarse e acatar las decisiones de los hombres. Este libro hace un análisis sistemático y profundo sobre la concepción de que «el hombre es superior a la mujer como género»<sup>172</sup> sobre la ética del código ritual y el razonamiento de «las mujeres obedecen a sus maridos completamente»<sup>173</sup> y la acción de «las tres obediencias y las cuatro virtudes»<sup>174</sup>. Es decir, las doncellas no pueden organizar la vida diaria y el matrimonio como quieran, sino que ellas están encerradas en un espacio limitado, tanto en un espacio de actividades como en un espacio de pensamiento. Además, el Confucianismo y la ideología de Meng Zi son filosofías corrientes en esas épocas, piden a todo el mundo que respete las tres guías cardinales (el soberano guía a los súbitos; el padre, al hijo; el marido, a la mujer) y las cinco virtudes constantes (benevolencia, justicia, decoro, sabiduría y fidelidad), tal como en las relaciones entre dos sexos, que respetan a los hombres y humillan a las mujeres. Y hasta la dinastía Yuan, El estudio de Li se basa en el Confucianismo y absorbe los pensamientos del Budismo y el Daoísmo. Su pensamiento nuclear es: «guardar la ley natural y extinguir el deseo humano»<sup>175</sup>. Las doncellas como Cui Yingying, seguramente reciben tales educaciones desde pequeñas, y poco a poco se resignan a los dogmas, y en cuanto al matrimonio, no tienen otro remedio que respetar la «orden de sus padres y las introducciones de casamenteras»<sup>176</sup>. También vemos que en la sociedad feudal, las mujeres no pueden trabajar en la Corte y asimismo no consiguen la misma autoridad que los hombres y el reconocimiento de la sociedad. Para las mujeres de la época antigua, lo más importante es un buen matrimonio, y la condición de un buen matrimonio depende de su posición social, su belleza y buenas virtudes. En realidad, son los padres quienes controlan todas las actividades de sus hijas, e incluso sus

---

<sup>171</sup> El título original es 女戒 [Nv Jie, Las advertencias de mujeres].

<sup>172</sup> La expresión original es «Nan Zun Nv Bei».

<sup>173</sup> La expresión original es «Fu Wei Qi Gang».

<sup>174</sup> La expresión original es «San Cong Si De».

<sup>175</sup> La expresión original es «Cun Tian Li, Mie Ren Yu», La naturaleza humana puede discernir lo justo de lo erróneo. Pero el deseo humano tapa esta naturaleza. Por eso, cuando desaparece el deseo humano, se puede entender la ley natural.

<sup>176</sup> La expresión original es «Fu Mu Zhi Ming, Mei Shuo Zhi Yan».

matrimonios<sup>177</sup>. Como en *Historia del ala oeste*, cuando el padre de Cui Yingyin fallece, la madre toma toda la autoridad de dominar la familia, Hong Niang la describe así :

La anciana señora gobierna su casa de una forma estricta. Tiene la severidad del hielo y la escarcha. En su casa no hay un muchacho de más de cinco *chi* que abra la puerta. En cuanto alcanzan los doce o trece años, no se atreven a penetrar en las estancias interiores sin haber sido llamados. Hace unos días, Yingying salió de las habitaciones interiores y cuando la señora la descubrió, le ordenó permanecer en el patio y la reconvino diciéndole: «sólo eres una niña, pero has abandonado las habitaciones interiores sin permiso. Si hubieras encontrado a un caminante o a un novicio que te hubiera observado, ¿no te hubieras sentido avergonzada?». Yingying reconoció inmediatamente su falta y dijo: «A partir de hoy me corregiré. No volveré a cometer esa falta». [2002:204]

Las palabras de Hong Niang muestran exactamente la situación en la que vive Cui Yingying. Vemos que aunque ella tiene un estamento social alto, no puede controlar su propia vida ni puede expresar sus pensamientos. Respeta todo lo que pide su madre y todas las reglas morales de la sociedad feudal. Entonces, todos sus deseos están escondidos en su corazón. Sin embargo, en el interior del corazón, Cui Yingying siente mucho dolor por estas limitaciones. Podemos ver esto desde la conversación entre Cui Yingying y Hong Niang, después de que aquélla coloque la varilla de incienso y haga tres reverencias para rogar sus deseos a los santos:

CUI YINGYING:

Esta primera varilla de incienso, por la reencarnación de mi padre en el reino de los cielos. Esta segunda, por mi anciana madre, para que conserve su salud. Esta tercera...  
(calla)

HONG NIANG:

---

<sup>177</sup> El ritualismo que acompaña al matrimonio es muy complejo. Sólo mencionaremos algunos aspectos que se relacionan con las implicaciones sociales: para empezar, el matrimonio es siempre concertado, respondiendo al orden social y político confuciano. Los padres se encargan de realizar todas las preparaciones de esta celebración. Para ellos, los intereses se basan en, según lo que afirma Fisac [1197:128-129], la necesidad familiar, además de los estratégicos, económicos y políticos; todo esto supone una búsqueda del mantenimiento del estatus social familiar. Así se despreciaba el amor antes del matrimonio. Este tipo de matrimonio es un respaldo del sistema social en el mundo chino clásico y la compatibilidad de las necesidades interesadas confirman las bases morales y prácticas, que a su vez permitían la continuación del matrimonio concertado.

Hermana, ¿no haces una oración por la tercera varilla? Lo haré yo por ti. Ruego que mi hermana encuentre pronto un esposo que también se lleve a Hongniang. (Yingying coloca la varilla de incienso y hace tres reverencias)

CUI YINGYING:

Una herida de dolor infinito en mi corazón,  
Se agota en estas tres profundas reverencias. (Suspira)  
[2002:212-213]

La señora Zheng controla mucho los pensamientos, las acciones, la vida diaria e incluso las actividades subconscientes de Cui Yingying, con el fin de formar a su hija como una persona que sea fiel a la educación moral y a los bienes de la clase social a la que pertenece. Además de que ella misma vigila a su hija, asigna a la criada Hong Niang que «la siguieras y vigilaras donde iba o donde paraba» [2002:337]. Cuando la criada se da cuenta de que hay alguien que observa a su ama, dice enseguida «Hermana, hay alguien ahí. Vamos a casa. Si no, la señora nos regañará» [2002:214]. Más tarde, en el acto primero del libro segundo, Cui Yingying se queja de la forma de control de su madre, al mismo tiempo muestra su sin remedio:

¡Cómo es mi madre!  
En estos momentos sólo sabe ponerme obstáculos.  
Mi joven doncella me acompaña, conmovida,  
Y mi madre me aprisiona cada vez más.  
Sólo teme que a su hija le corten el aliento.  
[2002:229]

Por otro lado, siendo una hija de ministro de estado y criada por la señora Zheng, de la cual recibe muchas normas morales feudales, se constituye un conflicto entre sus pensamientos y acciones. Así, le dice a su criada: «Hongniang, no se lo cuentes a mi madre. Es tarde, prepara el altar para el incienso y vayamos al jardín a encenderlo» [2002:210]. Y más tarde, en su jardín, cuando el estudiante Zhang recita un verso que muestra su afecto hacia la doncella, ella le responde, rompiendo los rituales feudales que piden a las mujeres: «No mires aquello que contraviene el decoro, no escuches

aquello que contraviene el decoro; no hables aquello que contraviene el decoro; no actúes aquello que contraviene el decoro»<sup>178</sup>, cantando así:

[...]

Estas nubes son las capas del dosel de mi lecho,

Sólo temo que el corazón de Chang'e se conmueva

Y me eleve así hasta el palacio de la inmensa frigidez.

[2002:273]

Ella se compara a sí misma con Chang'e, a las morales feudales con las nubes del palacio de la inmensa frigidez, muestra su dolor irremediable en el corazón. Así que siendo una hija de ministro de estado, la nobleza y la educación familiar le imponen que se comporte reservada durante el enamoramiento, le produce muchas sospechas y dudas, le proporciona conflictos de corazón y tristezas psicológicas. Al mismo tiempo, ella teme los riesgos que pueda correr si muestra sus sentimientos amorosos fácilmente. Todo el conjunto le hace a ella que tome una actitud llena de reticencias para conseguir su deseo amoroso.

#### 4.1.3.2.3. La rebeldía

Para un mejor entendimiento del carácter personal de Cui Yingying, no podemos olvidar la promesa matrimonial entre Zhang Junrui y Cui Yingying. Cuando los bandidos atacaron el monasterio, en donde se hospedaban la familia de Cui Yingying y Zhang Junrui, la señora Zheng promete casar a su hija con quien pueda salvarlos de los bandidos. Zhang Junrui escribe una carta pidiendo socorro a su amigo, un general que tiene guarnición cerca de allí, y por fin rescata a la familia de Cui Yingying con la ayuda de su amigo. Por eso, el estudiante Zhang tiene el derecho de casarse con la doncella. Pero inesperadamente, durante el banquete, la señora Zheng niega la promesa hecha antes y obliga a que Zhang Junrui y Cui Yingying se traten como hermanos. Y Cui Yingying murmura con pena: «este aparente banquete es un realidad una lúgubre unión» [2002:264-265], «hasta aquí me has traído, ¿qué tipo de trampa es esta?» [2002:265], «en rincones oscuros seduce a los hombres con palabras dulces y los invita para amargar su existencia» (2002:266). Incluso critica a su madre: «la mentira de la

---

<sup>178</sup> La expresión original es «Fei Li Wu Yan, Fei Li Wu Shi, Fei Li Wu Ting».

señora es mayor incluso que el cielo, y aquella victoria fue también tuya, madre, y la destrucción de hoy es también por ti, Xiao He»<sup>179</sup> [2002:267].

Como antes hemos explicado, en la sociedad feudal de la China antigua, los hijos tienen que obedecer la voluntad de sus padres con respecto al matrimonio. Sin embargo, es evidente que Cui Yingying desea un amor libre y no quiere que su madre intervenga en esto. En el acto cuarto del libro segundo, cuando escucha la cítara del estudiante Zhang, exclama que la causa del cambio de matrimonio no es su verdadera intención, sino que es por causa de la mala intención de su madre:

Pero fue sólo la estrategia de mi madre,  
En absoluto fue tramado por este cuerpo.  
Si fuera por mí, rogaría para imitar al luan y al fénix.  
Pero no hay día ni noche que no me obligue a la tareas de mujer.  
Si tuviera un lugar de refugio, donde no hubiera nadie,  
Oh, estudiante Zhang, cómo te enseñaría a no guardarme rencor.  
[...]  
Ve.  
Dile sólo «otros han hablado con la señora,  
No te dejes caer en el vacío.  
No escuches a mi madre cuyas palabras no responden a su corazón veneoso.  
¿Cómo te alejas voluntario de alguien con el corazón sincero?»  
[2002:276-277]

A través de esta declaración, Cui Yingying expresa audazmente su voluntad de amor. Ciertamente, el hecho de que Cui Yingying se atreva a citarse con Zhang Junrui a escondidas y se enamore de él, es una acción valiente y antifeudal. El carácter y la ideología rebeldes de Cui Yingying no son un instinto natural, ni tampoco cambian de la noche al día. Sino que se va formando durante el proceso de luchar contra la moral, superando incesantemente las debilidades ideológicas propias. Así que en este camino la doncella actúa paulatinamente y con indecisión. Si no hubieran existido los obstáculos del control de la señora Zheng, tampoco habría faltado este procedimiento de

---

<sup>179</sup> Relinque [2002:267] anota en su libro: «A partir de un episodio durante el periodo de los Reinos Combatientes: Xiao He recomienda al rey que nombre a Han Xin como general. Más tarde, tras una conspiración, el propio Xiao He le cortará la cabeza a Han Xin».

lucha, ya que la moral feudal influye gradualmente a lo largo de la educación de la hija del ministro de estado. Estamos de acuerdo con el crítico literario chino Keng Hsiang-yüan [1980:93]:

La imagen de las mujeres trazada obviamente en el teatro de Yuan es audaz. Como Cui Yingying de *Historia del ala oeste*, es hija de gran precio de la residencia de un ministro, la doncella encerrada en su cuarto, se atreve a romper las restricciones del rango social del feudalismo y de la formación ética del confucianismo con el fin de unirse con su amado Zhang Junrui. Esta obra describe la vida de amor normal de la humanidad y la unión perfecta producida por el amor.

El amor de Cui Yingying manifiesta justamente estas características.

#### 4.1.3.3. Conclusiones

Después de analizar y comparar el aspecto físico, el carácter, el fondo familiar y el fondo cultural de las heroínas de Fernando de Rojas y de Wang Shifu, podremos sacar algunas conclusiones de las similitudes y las diferencias entre ellas.

En cuanto a las similitudes, en primer lugar, ambas son chicas jóvenes y guapas, nacen en el seno de familias ricas, están bien educadas y dotadas de talento, y sus aspectos externos e internos atraen mucho a los héroes. En segundo lugar, ambas muestran en cierto grado el espíritu de la rebeldía a través de su deseo de amor libre. Durante el proceso de lucha por la libertad del amor, Melibea y Yinying son más fuertes que sus amados, debido a que siendo las doncellas de familia rica e influyente, ellas tienen más restricciones de la familia y de la sociedad feudal, y tienen que esforzarse más para consumir el amor con sus amados, respectivamente.

Aunque superficialmente, Melibea y Cui Yingying cuentan con muchas similitudes en sus caracteres personales, existen algunas diferencias en la manera en la que sus autores plasman estos personajes. En *La Celestina*, Fernando de Rojas utiliza el esquema de la *descriptio puellae* al describir a Melibea, siguiendo la retórica de los preceptos de las artes poéticas de cancioneros y la tradición de conformar el retrato hermoso de la mujer en la ficción sentimental; en *Historia del ala oeste*, Wang Shifu sigue el modelo de «chico talentoso y chica hermosa» de la concepción de amor de la Dinastía Tang al describir a Cui Yingying. Además, la rebeldía por la libertad del amor



en cada personaje comporta un matiz de una sociedad y de una época distinta. Debido a las condiciones históricas y culturales diferentes en España y China, Melibea actúa con una forma de ser muy influida por la religión católica, y Cui Yingying, por la moral confuciana.

#### 4.1.4. EL AMOR Y LA PASIÓN DE MELIBEA

En el siguiente apartado, abordaremos primero el análisis del amor y la pasión de las dos heroínas de Fernando de Rojas y de Wang Shifu, y después las compararemos con el fin de demostrar las similitudes y diferencias entre las dos protagonistas, española y china, con respecto a la concepción del amor. Primero, veremos el amor pasión que experimenta Melibea.

##### 4.1.4.1. Curiosidad y disimulo

Melibea es una doncella encerrada y muy protegida por sus padres. Así que no sabe mucho sobre la relación amorosa entre un hombre y una mujer. En el primer encuentro con Calisto, Melibea ya muestra curiosidad, aunque rechaza los requerimientos amorosos de Calisto, imitando las reglas del amor cortés. Pero creemos que es un fracaso total, pues ella alienta la conversación así:

Calisto. En este veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En qué, Calisto?

Calisto. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, innérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese [...]

[...]

Calisto. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA. Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras.

[...]

MELIBEA. Mas desaventuras de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seído. ¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer

como yo? ¡Vete, vete de ahí, torpe!, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite.

[2000:28]

De hecho, algunos estudiosos creen que Melibea, desde el principio, rechaza el lenguaje del amor cortés, al contestar la pregunta de Calisto. Ella debería responder con prudencia y discreción en contra de lo aducido por Calisto, sin embargo, permite la continuación del diálogo, e incluso interviene rápidamente con una pregunta «¿en qué Calisto?», le interroga a Calisto, y luego éste pone en evidencia su pasión amorosa hacia ella, ella reacciona con una respuesta airada, pero tampoco aclara sus verdaderos sentimientos, lo que contradice el elegante desdén que cabe esperar de una dama cortés. Estamos de acuerdo con Berndt [1963:21]:

Se ha querido explicar también el comportamiento de Melibea como adhesión a las reglas del amor cortés, pero ella poco tiene que ver con esas amantes estilizadas. Su manera de ser y de obrar responde a la etiqueta cortesana solamente en sus aspectos exteriores. Queda el lenguaje, las palabras e imágenes, pero éstas sirven de medio expresivo para presentar, describir y aludir a un estado psicológico real y diferente del que implica el amor cortés.

Percibimos en ese momento que Melibea ya tiene cierta curiosidad ante «ese loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado» [2000:127-128], aunque le reprocha de tal manera, que en el corazón de Melibea se agita su miedo, su inseguridad y su deseo de querer saber y conocer un mundo externo, más concreto: un hombre. Más adelante, en el acto IV, que es la clave para la formación del amor de Melibea hacia el caballero Calisto, en la primera entrevista con Celestina, cuando ésta menciona el nombre de Calisto, Melibea nuevamente reacciona con destemplanza, e iracunda, lanza amenazas de castigo para Celestina:

MELIBEA. Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es doliente, que de mal tan perplejo se siente que su pasión y remedio salen de una misma fuente.

CELESTINA. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA. ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. ¿Ése es el

doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos? Desvergonzada barbuda, ¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? Si me hallaras sospecha desde loco, ¿con qué palabras me entrabas? No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua. Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros [...]

[2000:126]

Al escuchar esto, Celestina cambia de táctica e inventa una nueva disculpa, diciendo que el motivo de su venida es buscar una oración para el dolor de las muelas y pedir el cordón de Melibea, que tiene fama de haber tocado todas las reliquias de Roma y Jerusalén. Tras momentos de titubeos y vacilaciones, la doncella cambia de actitud. Cree que ayudar a sanar a los enfermos es obra pía, nada reprochable. A continuación, Melibea entrega el cordón a Celestina, ésta revela sus auténticas intenciones y convence a Melibea diciendo que «cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala» [2000:136]. Así que Melibea pierde su voluntad de ser honrada y se rinde ante la naturaleza humana.

Estamos de acuerdo con Ramiro de Maeztu [1968:108-109], quien afirma que Melibea ha sido víctima de una de las tretas más ingeniosas y profundas de Celestina, que sabe pedir compasión en lugar de amores, diciendo así:

Las gentes de buenos sentimientos no toleran la idea de ceder a una pasión amorosa por la codicia del deleite o por debilidad. Han de darse a sí mismas otro pretexto: los hombres se dirán que aman porque necesitan una musa que inspire sus hazañas; las mujeres, porque su piedad las orden salvar un alma que estaba a punto de perderse. El juego de nuestros deseos y temores no se contenta con proyectar imágenes en nuestra fantasía, sino que también finge razones en el entendimiento.

Quizás, la treta de Celestina favorezca a Melibea para encontrar un pretexto y expresar su piedad para salvar el alma de Calisto. Como señala Maeztu [1968:109], «Melibea ha encontrado la llave que le permite penetrar en el cuarto cerrado donde guardaba sus pensamientos amorosos. Ya no necesita avergonzarse de pensar en Calisto». Desde allí, entonces, la evolución de Melibea hacia la aceptación de Calisto se muestra claramente,

y admite la disimulada pasión que desde el principio sentía hacia el amado:

¡Oh soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, que los cielos, mar y tierra, con los infernales centros obedecen; a ti, el cual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia con que mi terrible pasión pueda disimular [...] [2000:219-220]

El acto X, donde se realiza el segundo encuentro entre Celestina y Melibea al día siguiente al primero, es decisivo para la consolidación del amor que Melibea tiene hacia Calisto. En el diálogo, Melibea confiesa que la primera vez que vio a Calisto quedó cautivada, pero reconoce que es la visita de Celestina la que le ha hecho descubrir su amor:

Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa cuanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste envuelta la posesión pena era la mayor mía. Alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad [...] [2000:228]

Desde este momento, el proceso de la formación del amor y la pasión de Melibea se precipita. En el acto XII, informado por Celestina de que Melibea no sólo está enamorada, sino que le ha concertado una cita con ella en esa misma noche, Calisto acude humildemente a la cita. Sin embargo, Melibea lo rechaza otra vez y le ruega que se ausente para no dañar su honra, diciendo así:

[...] no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honra y persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo [...] [2000:244]

Como antes hemos explicado, Melibea es una doncella encerrada en su habitación, por lo tanto se ve obligada respetar las convenciones y normas sociales. Ella, al considerar la importancia de la honra que debe cumplir, naturalmente siente vergüenza en una

relación con el caballero, como indica Beysterveldt [1982:9]:

La vergüenza femenina, según el concepto que se hace operatorio en esta nueva visión de la mujer y del amor, se identifica con las manifestaciones de una autodisciplina condicionada esencialmente por los temores de la mujer a transgredir las convenciones y normas sociales que rigen el trato amoroso entre ambos sexos.

Entonces Melibea disimula su amor y pasión hacia Calisto todo el rato hasta que está dispuesta a perder su honestidad. Estamos de acuerdo con Lida de Malkiel [1962:415], quien opina que «Melibea es hábil tanto en la acción como en el disimulo». Más adelante en el mismo acto, Melibea admite su disimulado amor hacia Calisto:

Y aunque muchos días he pugnado por lo disimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi deseo y viniese a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás [...] [2000:246]

Con el fin de calmar el ardor que le produce el amor de Calisto, Melibea concierta otra nueva cita para la noche siguiente, en la que ésta se entrega completamente a Calisto, y desde aquí en adelante, Melibea se ha convertido totalmente en esclava del amor: «es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima» [2000:272].

#### 4.1.4.2. La enfermedad de amor

Después de entregar el cordón a Celestina, en el acto X, donde se realiza el segundo encuentro entre Celestina y Melibea, ésta empieza a sentir mal de amor. Como Calisto, Melibea también sufre mucho al amar. Estamos de acuerdo con Herrera Jiménez [2001:335], quien opina que «se desprende de este razonamiento que la afección no sólo se produce en el género masculino. Las damas también pueden notar los síntomas de la enfermedad que se les ha instalado en el corazón». Los síntomas son muy parecidos a los que sienten las amantes. Nos recuerda que Laureola, al igual que Melibea, recibe la visita de un intermediario de sus respectivos pretendientes. Durante esas visitas la reacción de las dos heroínas es bastante similar. En la segunda visita, Laureola muestra indulgencia y actúa de manera que hace pensar al autor que también está enamorada:

«cuando la dexavan, dava grandes sospiros; si Leriano se nonbrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, bolvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca» [1995:17]. Los mismos síntomas padece Melibea antes y durante la segunda visita de Celestina: «Qué es, señora, tu mal, que assí muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?» [2000:220]. Y más tarde, la enfermedad de amor aboca a Melibea a un proceso más grave. La misma doncella se expresa así:

    Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste hace; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por tí preguntaba de mi mal, ésta no sabré decirte, porque ni muerte de deudo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni suelo desvariado ni otra cosa puedo sentir que fuese, salvo alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel caballero Calisto cuando me pediste la oración. [2000:223]

Vemos que el mal se sitúa en el corazón de Melibea, y se lamenta de que todos sus órganos no funcionen correctamente. Como señala Aristóteles, el cual, a partir de su filosofía naturalista, mantiene que la pasión amorosa puede alterar los sentidos y la temperatura del cuerpo a través del corazón y produce un desequilibrio fisiológico y psicológico. Coincidimos con Lacarra Lanz [2001:203], quien a partir de la teoría peripatética, opina que las causas del amor se encuentran dentro del cuerpo del individuo, y asigna al corazón y a los órganos reproductores un papel central. Por consiguiente, veremos concretamente algunos síntomas de la enfermedad de amor de Melibea.

#### 4.1.4.2.1. Embelesamiento

El embelesamiento es el primer síntoma de la enfermedad de amor de Melibea. Es un estado del que no se sabe su origen. Melibea confiesa metafóricamente su dolor a Celestina así: «comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» [2000:221]. Y la alcahueta dice a la doncella que el amor «es un huego escondido, una agradable llaga,

un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» [2000:226]. Más tarde, cuando Celestina dice a Melibea que el nombre de su mal es amor dulce, la doncella se alegra al oír eso:

MELIBEA. ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

CELESTINA. Amor dulce.

MELIBEA. Eso me declara qué es, que en sólo oírlo me alegro.

[2000:226]

#### 4.1.4.2.2. Convulsiones

Las convulsiones son el segundo síntoma de la enfermedad de amor de Melibea. Como señala M. F. Wack [1986:194], «los médicos del renacimiento escribieron sobre casos dramáticos de mujeres afectadas por la enfermedad de amor cuyos síntomas podían llegar a las convulsiones», así que Melibea compara la enfermedad con el dolor de la muerte:

¡Oh cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. ¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada! [2000:224]

#### 4.1.4.2.3. Desmayo

El desmayo es el tercer síntoma de la enfermedad de amor de Melibea. Cuando la alcahueta insinúa que el remedio para la enfermedad de amor está en Calisto, Melibea se desmaya en el suelo, como si actuara con melindre ante la presencia concreta y exacta de su amado:

CELESTINA. No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud; que cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor que de todo esto te delibre.

[...]

CELESTINA. Calisto. ¡Oh por Dios, señora Melibea!, ¿qué poco esfuerzo es éste?  
¿Qué descaecimiento?...  
[2000:27]

Aquí nos recuerda una parecida escena en *Tirante el blanco*. Cuando Plazer de mi vida pone tanta pasión en sus palabras al hablarle al caballero de su amada Carmesina, éste se cae al suelo desmayado también:

Como Tirante lo vio assí hablar a la doncella, movido con zelo de amor, lançó un desmesurado suspiro, el qual salió del retraymiento de su corazón con grandísima pasión, recordándose de su señora, que era la cosa que en este mundo él más amava. Tomóle tan gran alteración que cayó en tierra sin ningún sentido. Como todos los que allí estaban vienron su capitán tan mal adobado, su pensamiento fue que oviesse dado el spítiru a Dios y el cuerpo a la tierra, teniendo los ojos bueltos y entelados. [2006: 891]

Entonces no importa el sexo. El desmayo es un motivo que se repite mucho en la literatura amorosa clásica, aunque es más común entre las doncellas. Estamos de acuerdo con Bienvenido Morros [2005:195]:

El desmayo es un motivo que se repite bastante dentro del *romain cuotois*, y esa reiteración se ha interpretado como un «melindre trivial» por parte de las doncellas que lo sufren. En esos casos el desmayo no parece más que una exteriorización del amor que la heroína siente hacia el caballero que acaba de conocer [...]

#### 4.1.4.3. La lujuria

Antes hemos explicado que la reticencia de amor de Melibea en otorgar «galardón» a Calisto, no se debe a su virtud sino a la vergüenza que frena su deseo. Una vez despreocupada por ésta, se comporta de manera muy lujuriosa, así que Melibea es un buen ejemplo de los disimulos de las doncellas en el amor, que Celestina muestra:

Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten [...] [2000:147]



Merece ver en la segunda cita algunas declaraciones expresadas por Melibea para lograr un mejor entendimiento del cambio violento de su actitud hacia Calisto:

Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona;

[...]

Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es mi propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo.

[2000:272-273]

Parece que la doncella reafirma la lujuria e insaciabilidad del amor de las mujeres, un tópico recurrente desde Isidoro de Sevilla a Jacques Ferrant. Estamos de acuerdo con Herrera Jiménez [2001:49], quien se apoya en la autoridad de Aristóteles, Hipócrates y Galeno, porque todos concuerdan en que la mujer tiene menos capacidad de raciocinio y por tanto, su razón es menos poderosa para resistir los apetitos y las pasiones.

Una vez consumado el acto sexual con Calisto, Melibea se siente dichosa y pide a su amante que la visite en secreto todas las noches:

¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite?...

[...]

Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista, mas, las noches que ordenares, sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches [...] [2000:275]

En la primera noche, Melibea ya muestra su impaciencia cuando espera la venida de Calisto, diciendo: «Mucho se tarda aquel caballero que esperamos [...]» [2000:271]. Ahora en la segunda noche, cuando «la media noche es pasada y aún no viene su amado», Melibea se siente un poco frustrada y hace a su criada Lucrecia que cante la belleza y esplendor poéticos del huerto mientras espera la venida de Calisto:

LUCRECIA.

¡Oh quién fuese la hortelana

De aquestas viciosas flores

Por prender cada mañana,  
Al partir, a tus amores!  
Vístanse nuevas colores  
Los lirios y el azucena:  
Derramen frescos colores  
Cuando entre, por estrena.

[...]

LUCRECIA.

Alegre es la fuente clara  
A quien con gran sed la vea,  
Mas muy más dulce es la cara  
De Calisto y Melibea.  
Pues aunque más noche sea,  
Con su vista gozará.  
¡Oh cuando saltar le vea,  
qué de abrazos le dará!  
Saltos de gozo infinitos  
Da el lobo viendo ganado,  
Con las tetas los cabritos,  
Melibea con su amado.  
Nunca fue más deseado  
Amador de su amiga,  
Ni huerto más visitado  
Ni noche sin fatiga.

[...]

LUCRECIA, MELIBEA. Dulces árboles sombreros,

Humillaos cuando veáis  
aquellos ojos graciosos  
del que tanto deseáis.  
Estrellas que relumbráis,  
Norte y Lucero del día,  
¿Por qué no le despertáis  
Si duerme mi alegría?

MELIBEA.

Oyéme tú por mi vida, que yo quiero cantar sola.  
Papagayos, ruiseñores  
Que cantáis al alborada,  
Llevad nueva a mis amores  
Como espero aquí asentada.

La media noche es pasada y no viene;  
Sabedme si hay otra amada  
Que'l detiene.  
[2000:318-320]

Se observa una gran parte de referencias a la naturaleza del mundo donde los árboles, las estrellas, los papagayos y los ruiseñores, los lirios, las azucenas, la fuente, el agua, las estrellas, el lucero, se asociaron con la imagen de la Inmaculada Concepción y con el mensaje mariano que traía consigo<sup>180</sup>. No obstante, creemos que se esconde una gran carga erótico-sexual tras la misma poetización del huerto. Estamos de acuerdo con Stamm [1977:84]:

Ahora, en la reunión del acto decimonono cantan holgadamente Melibea y su criada, y sus versos evocan un ambiente bucólico de lirios y azucenas, fuentes y pájaros y animales. Así abre el autor el sentimiento de Melibea hacia una naturaleza benévola y de acuerdo con un amor reciprocado, expresado como felicidad y hartura del sublime gozo romántico. Esta poesía es una composición lírica completa, de diez cuartetas octosílabas que termina en una copla de pie quebrado. El tema es erótico-bucólico y el propósito es el de representar la alegría de una naturaleza que armoniza perfectamente con la alegre esperanza de Melibea.

Así que los poemas que cantan Melibea y Lucrecia son un adorno de un mundo transfigurado por el amor, es embellecimiento, sobre todo por la venida de Calisto, y Melibea exclama:

Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra. Mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas yerbas. Escucha los altos cipreses cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras cuán oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleite [...]. [2000:320-321]

La pasión de Melibea no es meramente contemplación, es pasión de mujer. Ella vive por amar. Quiere un infinito de noches en que gozar del amor: «señor, yo soy la que

---

<sup>180</sup> Para más información sobre esta idea, véase también George Ferguson [1959].

gozo, yo la que gano; tú señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced» [2000:332]. Quiere la eternidad en la carne sexual, muy lujuriosa en el amor, como indica antes Celestina, cuando ésta habla de la lujuria de las mujeres:

Que aunque esté brava Melibea, no es ésta, si a Dios ha placido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. Coxquillosicas son todas, más después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar: por ellas queda el campo: muertas sí, cansadas no. Si de noche caminan nunca querrían que amaneciese... Catívanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácense siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas, ... No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas todas del medio, contino están posadas en los extremos. [...] Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea que si en la mano la toviere. Porque sé que aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar. [2000:102-104]

Lo que dice Celestina es un eufemismo para expresar que las doncellas, una vez descubren el amor en su corazón, nunca dejan de sentir amor sexual hacia sus amados hasta la muerte. Ellas son dueñas del lecho y de la batalla. Justamente vemos que no es Calisto, al menos en la fase final, marcado por el segundo encuentro en el huerto, quien lleva la iniciativa ni señala la intensidad máxima del deseo amoroso, sino Melibea, entregada totalmente al gozo sensual. Y todavía es más expresiva Melibea, hasta el momento en que muere Calisto, ella es consciente de que el amor no es una pasión ciega, sino un gozoso rato:

¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir. ¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tove en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis! [2000:325]

#### 4.1.4.4. El libre albedrío

Como Andreas Capellanus alecciona así a su amigo Gualterio: «Debes saber que toda persona dueña de sí misma, que sea apta para realizar los trabajos de Venus, puede ser

alcanzada por sus flechas, a menos que se impidan la edad, la ceguera o la obsesión por el placer» [1985:67]; observamos que a través de las noches de placer con Calisto, Melibea se siente mujer y anhela ser dueña de su destino. Como explica Andrés Ferrer [2005:351]: «Melibea quiere sumergirse en las savias de vida, apurar el deseo de varón, resistir cualquier prohibición castradora de la libertad recién conquistada». Empieza a rechazar el amor matrimonial. Melibea afirma que «mi amor fue con justa causa: requerida y rogada, cativada de su merecimiento» [2000:297]. Por consiguiente, se atreve a decir que prefiere ser buena amiga a mala casada. Coincidimos con Lida de Malkiel [1962:406-418]: «se torna por su propio albedrío esclava de su libre amor». Melibea dice: «No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio» [2000:295]. Y más adelante, de lo que se lamenta ya no es de la pérdida de su honra, sino de la del tiempo de no poder comunicar el deleite por el amor ilícito: «[...] Faltándome Calisto, me falte la vida, la cual, porque él de mí goce, me aplace». [2000:298]. Así se ve que Melibea se entrega al amor y la pasión con toda su voluntad. Estamos de acuerdo con Andrés Ferrer [2005:352], quien opina que «Melibea, mujer sensual como pocas en la literatura española, resuelve conscientemente que el amor es también un destino de vida y que éste, deleitable o amargo, ha de ser asumido con voluntad extrema».

En el acto XIX, cuando Calisto, al saltar la tapia del huerto de Melibea, tropieza, cae de lo alto de la escala y muere despeñado, ella siente el indicio trágico prediciendo: «¡Mi bien y mi placer, todo es ido en humo, mi alegría es perdida, consumiose mi gloria!» [2000:324-325]. Y una vez enterada de la muerte de su amado, irrumpe en lamentaciones y quejas:

¡Oh la más de las tristes triste; tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor!

[...]

¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir. ¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tove en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis! [2000:325]

Si la lamentación de Melibea presenta el gozo que trae el amor y el deseo, nos recuerda a una lamentación parecida de Carmesina sobre Tirante. Ésta acude cerca del cuerpo de Tirante, y se lamenta dolorosamente, llorando sobre el cadáver y besándolo. Tan fuerte la hiere la pena, que comprende que su muerte se acerca. Ella se confiesa sinceramente a Dios y a sus padres expresando su lealtad y exclusividad hacia el amor:

¡O el mi Tirante, por dolor de tu muerte nuestras manos derechas hieran en nuestros pechos, y rompamos nuestras tristes caras porque mayor sea nuestra miseria! ¡O espada de virtud, grande era el mal que nos estava aparejado! No pienses, señor, que seas apartado de mi memoria, que tanto como la vida me acompañará lloraré tu muerte. ¡O mis amadas doncellas! Ayudadme a llorar aqueste poco de tiempo que mi vida debe durar, que cierto, no puede estar mucho con vosotras. [2006:1076]

A continuación, Melibea ejerce su propia voluntad, anunciando su decisión de abandonar el mundo. No escucha consejos de otros: «porque cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo» [2000:332]. Estamos de acuerdo con Lacarra [1990:75], quien subraya «el triunfo de su voluntad sobre su razón, triunfo que admite al firmar la alienación de su voluntad, pues su libre albedrío está cautivo por la turbación de los sentidos»<sup>181</sup>. Por la fuerza misma de la pasión se va a convertir en irracional y obedece a su libre albedrío.

Por fin, Melibea sube sola a la azotea de la torre, y se arroja al vacío para sufrir la misma muerte que Calisto, como Hero se lanza desde la torre al cadáver de Leandro para sufrir la misma muerte que su amado: «[...] Su muerte convida la mía. Convídamme y fuerza que sea presto, [...] Ruégote, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas, juntas nos hagan nuestras obsequias [...]» [2000:334]. Las últimas palabras de Melibea nos ofrecen las razones de su irracionalidad instintiva que la arrastra en pos de Calisto muerto, resonando grandiosas en una confesión de amor inmenso a la vida desde la frontera de la muerte. Nos parece que la muerte de Melibea trata de un nuevo concepto de amor, que ama muriéndose,

---

<sup>181</sup> Nos recuerda aquí un soliloquio de Melibea, que muestra que el amor penetra en los sentidos: «Cesen, señor mío, tus verdaderas querellas, que ni mi corazón basta para las sufrir ni mis ojos para lo disimular. Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de placer, viéndote tan fiel. ¡Oh mi señor y mi bien todo, cuánto más alegre me fuera poder ver tu haz que oír tu voz! Pero pues no se puede al presente más hacer, toma la firma y sello de las razones que te envié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dijo confirmo, todo lo he por bueno [...]». [2000:245]

como los héroes de amor en la literatura clásica. Estamos de acuerdo con Berndt [1963:68]:

Esta arrogante y premeditada resolución de Melibea ennobleció y justificó su amor, emparentado con el que soñaba Fiammetta y con la pasión de Hero y Leandro. El amor por Calisto animó su existencia y ésta carecía de sentido desde que él había muerto. Por eso también Melibea decidió morir, afirmando así su voluntad individual hasta la muerte.

Mientras Calisto muere al caer accidentalmente de la escalera, Melibea se suicida tirándose desde la torre al jardín. Si uno muere por accidente, la otra lo hace por su propia decisión. Si una caída accidental basta para ser ridículo, el otro suicidio se convierte en un bonito momento de libertad definitiva. Así vemos que Melibea tiene un carácter fuerte y decidido y el suicidio muestra su libre albedrío: sólo ama a la persona que le gusta, e incluso lo ama más allá de la muerte. Aquí parece que Rojas presente un ejemplo extremo de la corriente del amor subjetivo, violento y libre, un amor tan apasionado que no tiene más salida que la muerte, coincidimos con Tenorio [2004:31], quien opina que «ese será el mensaje de *La Celestina* como *exemplum*, como ‘moralidad’: tratar de poner patéticamente de manifiesto la raíz del mal en la vivencia de un amor como fuerza libre, violenta e individual y en los males que acarrea a la sociedad».

Después de echar un vistazo al amor y la pasión que interpreta Melibea, vemos que la doncella muestra cada vez más intenso el sentimiento liberador de ella misma, hasta que se entrega totalmente a la pasión, al mismo tiempo que la lleva a la tragedia. En Melibea admiramos su decisión propia y responsable, asunción de sus deseos y consecuencias. Como bien opina Ferrer [2005:352]: «La pasión no la ciega ni aísla, como a Calisto, sino que la hace más lúcida y consciente, más voluntariosa, más activa». Así vemos que Melibea tiene primero un sentimiento que va creciendo lentamente y acaba en una inmensa pasión. Gilman [1974:224] opina así: «La culminación del amor de Melibea, el heroísmo de su suicidio, es resultado de muchos meses de evolución sentimental y va acompañada de una exaltación oratoria que contrasta adecuadamente con su reticencia previa». Para concluir con este personaje, recurrimos a las palabras de Ferrer [2005:359], quien lanza una visión diferente sobre Melibea:

Melibea, así lo creo, es un gran personaje, sensual y enérgico, firme en el placer y firme en el dolor. Cuando se anuncian los heraldos de la muerte, ese azar irreflexivo, la intolerable adversidad [...], Melibea muere porque no puede aceptar que todo sea necesariamente así, todo tan triste entre las bellezas de la vida. Su pecado es el de la pureza, querer abolir el tiempo, amar al extremo, pugnar contra la eterna mengua de todo, sacrificar un mundo por no perder el absoluto [...].

#### 4.1.5. EL AMOR Y LA PASIÓN DE CUI YINGYING

Comparados con el amor y la pasión de Melibea, el amor y la pasión de Cui Yingying también manifiestan un cambio evidente de actitudes hacia su amado a lo largo de la obra. Quizá esta semejante manifestación de Melibea y Cui Yingying es la naturaleza general de las mujeres. Como señala Perez-Rioja [1983:42], en la gama de contrastes del eterno femenino hay tres elementos dispares y esenciales: la fidelidad, la frivolidad y la curiosidad:

El primero de ellos – base fundamental del alma femenina – encuentra su expresión teórica en el hecho de que la mujer haya permanecido por mucho tiempo ajena a las actividades de una sociedad manipulada por el varón; como contraste, la mujer es frívola por naturaleza, es decir, inconstante o superficial; y también, curiosa, con un afán de ver y conocer, a veces indiscreto pero siempre anhelante y trémulo en sus miedos y en sus asombros, en sus afectos y en sus éxtasis, porque el amor es la fórmula más elevada de la femenina curiosidad, mientras que en el hombre pueden serlo la ciencia, el arte, la poesía, los inventos, los negocios, etc.

Sabemos que Cui Yingying es una doncella joven encerrada en la habitación y controlada por su madre para los contactos con los demás. A Cui Yingying no le gustan las normas feudales. Desde el principio de la obra, la doncella muestra su sentimiento amoroso instintivo, pero también tiene un sentimiento melancólico. Al salir por primera vez al escenario, ella empieza a lamentar la primavera mermada, expresando sus tristes sentimientos:

Aquí estamos, con la primavera mermada  
Al este de la comandancia de Pu.  
Gruesas puertas cierran el templo de Xiao,



Caen las flores, el agua fluye encarnada.  
Mi melancolía adopta diez mil formas,  
Que me deja sin palabras para quejarme al viento del este.  
[2002:181]

El llanto de la primavera mermada es un motivo en la literatura amorosa china, que aquí quiere metaforizar el deseo de amar de Cui Yingying en su fugaz juventud. Porque ahora ella está en una edad vigorosa, así que anhela mucho una vida lujosa y brillante. Más tarde, en *Sueño del pabellón rojo*, cuando Lin Daiyu lee este poema de Cui Yingying, y otro poema parecido de Du Linniáng en el *Pabellón de la Peonía*, se siente muy melancólica y triste, y rompe a llorar. Es una resonancia fuerte de los pensamientos tristes por la fugaz juventud, diciendo «Caen las flores, el agua fluye encarnada».

#### 4.1.5.1. Curiosidad

A lo largo de la obra, Cui Yingying expresa constantemente su curiosidad por Zhang Junrui. El primer encuentro de Zhang Junrui y Cui Yingying sucede cuando ésta en compañía de su criada Hong Niang se divierte en el salón del templo y de repente aparecen Zhang Junrui y un monje. Entonces, la criada inmediatamente pide a su ama que se retiren. Según convenciones morales de la China antigua, la actitud es correcta, porque Cui Yingying es de familia aristócrata y tiene una promesa matrimonial. No debe ver o ser vista por cualquier joven desconocido. Pero, al retirarse, Cui Yingying vuelve la cabeza y mira al estudiante Zhang. Este es un gesto inadvertido de la doncella, considerado por Zhang Junrui como una insinuación de amor. Sabemos que los poetas chinos antiguos siempre describen la mirada de la doncella para mostrar sus sentimientos amorosos a sus amados. En muchas obras amorosas, los jóvenes enamorados se miran mutuamente. Podemos recurrir a *Zhou Jin Tang* de Sun Wei Xin<sup>182</sup>. Él cuenta que una chica guapa, en la primavera, vuelve la cabeza para lanzar una mirada y sonrisa a un chico, y se aleja lentamente al compás del viento este. Así que el chico se siente amado por la chica con esta actuación, no puede librarse de pensar en ella, así como Zhang Junrui, después de encontrarse con Cui Yingying, él recuerda la mirada de Cui Yingying y canta así:

---

<sup>182</sup> Es un poeta de la Dinastía Song (960-1279), que vivió de 1179 a 1243.

Ay, muchacha,  
No deberías haberte vuelto a mirar cuando te alejabas.  
Quiero dejarme llevar, pero ¿cómo hacerlo?  
Mis ansiosos sentimientos se refugian en mis pulmones,  
El deseo oprime mis entrañas.  
[2002:205]

Después de encontrarse con Zhang Junrui por causalidad, a su vez, Cui Yingying se vuelve turbada por el sentimiento. Como una hija del ministro de estado, quien no sale mucho fuera por los controles, de repente ve al estudiante Zhang, inevitablemente lo mira con curiosidad, y luego piensa mucho en él recordando el encuentro. Cui Yingying se expresa así: «Desde que vi al estudiante Zhang, mi espíritu está sumido en la turbación, mi ánimo no encuentra la alegría, apenas tengo ganas de arroz ni de té» [2002: 226].

Es sabido que el desarrollo del enamoramiento tiene algunos pasos: desde la curiosidad hasta echar mucho de menos al amado. Así que no es nada difícil entender que una vez que Cui Yingying se enamora de Zhang Junrui a primera vista, no puede librarse de pensar en él. La doncella expresa su sentimiento así:

Antes cuando veía a extraños  
Enseguida desaparecía irritada;  
Con sólo ver a un invitado,  
Me retiraba sin hablar.  
Desde que lo he visto,  
Quiero aproximarme a él.  
[2002:229]

Después de la primera conversación entre Zhang Junrui y la criada Hong Niang, por la cual el estudiante Zhang intenta comunicar su amor secreto hacia la doncella, y pretende la intervención favorable de la criada, esta informa a Cui Yingying de lo que Zhang Junrui pretende. La muchacha se ríe advirtiendo a Hong Niang que no se lo diga a la señora Zheng. Esta reacción manifiesta implícitamente una buena impresión que tiene ella hacia el estudiante Zhang después de sus encuentros en el Salón de Buda.

Después de la charla, Cui Yingying prepara la mesita para el incienso con el fin de rezar en el jardín. Entonces, Zhang Junrui se esconde al otro lado de la puerta y

pretende escuchar lo que reza su amada. Pero, al llegar el tercer deseo, Cui Yingying se queda silenciosa. Acompañándola, Hong Niang dice que va a rezar por su señorita. La escena se desarrolla de esta manera:

CUI YINGYING:

Esta primera varilla de incienso, por la reencarnación de mi padre en el reino de los cielos. Esta segunda, por mi anciana madre, para que conserve su salud. Esta tercera (calla)

HONG NIANG:

Hermana, ¿no haces una oración por la tercera varilla? Lo haré yo por ti. Ruego que mi hermana encuentre pronto un esposo que también se lleve a Hongniang. ( Yingying coloca la varilla de incienso y hace tres reverencias)

CUI YINGYING:

Una herida de dolor infinito en mi corazón,  
Se agota en estas tres profundas reverencias. (Suspira)

ZHANG JUNRUI:

La muchacha se apoya en el reclinatorio y exhala un profundo suspiro, parece que algo conmueve sus sentimientos.

[2002:212-213]

Las dos primeras varillas acompañan a la oración por otras personas. Y lógicamente Cui Yingying reza con la tercera varilla por sí misma. Si no estuviera otra persona a su lado, la doncella podría mostrar directamente que se interesa por una persona del otro sexo y piensa en un buen matrimonio. Sin embargo, como Hong Niang está a su lado, no puede comenzar a expresar su verdadero pensamiento. Así que vemos que en esta escena, Cui Yingying habla con reticencias, muestra la reserva y el pudor de una doncella, y también insinúa la formalidad familiar día a día. Al contrario que ella, Hong Niang reza sobre la verdadera intención de su ama, y ésta no le reprocha nada a la criada.

Aunque el discurso de congratulación de la tercera varilla se hace en la boca de Hong Niang, para el estudiante Zhang no hay diferencia como si lo dijera la doncella misma. Así que Zhang Junrui está convencido de que Cui Yingying es una chica joven a quien mueve el instinto amoroso. Como decía más arriba: «A los ojos del novio su novia siempre es bella»<sup>183</sup>. Así que a los ojos de Cui Yingying, Zhang Junrui también es el más especial. Según el crítico contemporáneo chino Liu Wu-chi [1983:241], el amor

---

<sup>183</sup> La expresión original es «Qing Ren Yan Li Chu Xi Shi», que quiere decir la belleza es subjetiva.

secreto de Cui Yingying hacia Zhang Junrui es por la apariencia elegante, la personalidad sublime y el talento literario de este. Puede ser una de las explicaciones del amor de Cui Yingying. Pero, puede que a la doncella le turbe la inclinación de la naturaleza humana.

#### 4.1.5.2. El libre albedrío

En el acto segundo del libro primero, Zhang Junrui se considera como el gran poeta Si Ma Xiang Ru<sup>184</sup>, y considera a su amada como la hermosa recién viuda Zhuo Wenjun. Por eso, Zhang Junrui también trata de seducir a Cui Yingying recitando un poema:

El color de la luna baña la noche,  
Sombras de flores en la primavera solitaria.  
¿Por qué bajo este blanco resplandor  
No asoma la doncella de la luna?  
[2002:213]

En ese momento, Cui Yingying ya ha oído el poema. Cuando Hong Ninag dice que lo ha recitado el estudiante Zhang, ella empieza a responderle con otro poema:

Larga soledad en el gineceo de orquídeas,  
Nada atraviesa la fragante primavera.  
Me pregunto si quien entona el poema  
Sentirá compasión por quien suspira.  
[2002:214]

El poema de Cui Yingying refleja que ella no quiere resignarse a la soledad, mientras nos deja ver el anhelo que tiene por el otro sexo, partiendo de los suspiros. Estamos de acuerdo con Mu Hui [1996:59], quien opina que quizás este poema muestra que la señora Zheng deprime mucho a su hija con su control. Desde el principio de la obra, el hecho de que Cui Yingying salga secretamente de su habitación ya muestra que ella a menudo no obedece a los controles de su madre. Cuando ella canta: «¿quién desea

---

<sup>184</sup> Sima Xiangru (179 a. C. - 117 a. C.), político y escritor chino. Era un funcionario de bajo rango durante la dinastía Han, aunque es más conocido por su habilidad para la poesía, jiu, y por su controvertido matrimonio con la viuda Zhuo Wenjun con quien se fuga.

tomar la aguja para atraer con el hilo?<sup>185</sup> O decirle al vecino del este la inquietud de sus sentimientos?» [2002:230], muestra sus quejas de que no puede librarse de los controles de su madre, y quiere encontrar un amor de acuerdo con su voluntad libre.

Al oír el poema de Cui Yingying, Zhang Junrui no puede contenerse más y bruscamente sale a encontrarse con ella. Cui Yingying, sonriendo, intenta recibir a Zhang Junrui. Hong Niang enseguida ruega que se retiren para no ser reprochadas por la señora Zheng, pero la muchacha vuelve la mirada antes de alejarse. Es una actividad gravemente indecente. Primero, las palabras que dirige al estudiante Zhang muestran su soledad en una vida controlada por la moral, y la mirada muestra que Cui Yingying tiene afecto hacia el estudiante Zhang. No olvidemos que entonces Cui Yingying está de luto por su padre. Según las doctrinas confucianas, la doncella no puede casarse en tres años. Cui Yingying no siente dolor por la muerte de su padre; en cambio, se preocupa por su soledad. En el funeral de su padre, ella mira al estudiante Zhang una y otra vez. Según el punto de vista de la cultura tradicional china, estas conductas que hemos analizado arriba son frívolas.

Hasta aquí, vemos que Cui Yingying aún es muy pasiva en su enamoramiento. Pero más adelante en la obra, a partir de la escena del banquete, el personaje que plasma el autor Wang Shifu no es una doncella sólo enamorada por Zhang Junrui, sino que ella misma también se atreve a amar al estudiante Zhang. La doncella expresa su sentimiento así:

Si no fuera porque el noble letrado Zhang conoce a tanta gente  
¿quién hubiera podido repeler las lanzas y las alabardas?  
Preparemos vino y fruta,  
Entonces flautas y canciones,  
El humo en sellos vuela  
Y la fragancia de las flores ligera  
Se despierta impregnando cortinas y doseles del este.  
Salvó a toda mi familia de la catástrofe,  
Con la mayor diligencia, como exige el ritual,  
Con gran respeto. Como exige el decoro.  
[2002:261]

---

<sup>185</sup> La expresión quiere decir que utiliza a una casamentera para buscar marido.

A través de los elogios, podemos saber que en lo más profundo del corazón de Cui Yingying, poco a poco, ella ya toma al estudiante Zhang como su amado íntimo, que nadie puede separarlo de ella. Se conforma con este amor. Además, Zhang Junrui tiene servicio meritorio para la familia, su madre prepara una buena comida para invitar a su futuro yerno, y no puede obrar con negligencia. «El humo en sellos vuela y la fragancia de las flores ligera» refleja la alegría de la doncella.

Cui Yingying cree que la invitación a Zhang Junrui al banquete es para hablar de su matrimonio. Piensa que el estudiante Zhang es un *joven talentoso*. Ella es una *chica hermosa* y tiene muchas virtudes. Es digno contraer matrimonio. A partir del día de la boda, empieza su felicidad, como la esposa de Zhang Junrui. La doncella lo expresa así:

En quien pensaba yo era él,  
En quien él pensaba era yo,  
A partir de hoy todos lo sabrán,  
Llegado el momento adecuado de festejarlo lo haremos.  
[2002:262]

Aquí sabemos que en ese momento, en presencia de Hong Niang, Cui Yingying muestra su verdadero sentimiento amoroso sin tener recelos ni escrúpulos. «En quien pensaba yo era él. En quien él pensaba era yo»: desde la forma del tratamiento, se puede percibir que su afecto hacia el estudiante Zhang proviene de la confianza desde su propio corazón.

#### 4.1.5.3. Disimulo

En el proceso de enamoramiento de Cui Yingying, también se ven muchos disimulos. En el acto tercero del libro segundo, cuando la señora Zheng invita a Zhang Sheng al banquete para darle las gracias por retirar los bandidos, pide a Hong Niang que invite a su ama: «la señora está entreteniéndolo a un invitado en las habitaciones traseras y le pide a la señorita que salga» [2002:261]. Al principio Cui Yingying dice: «Estoy algo indispuesta, no puedo ir» [2002:261]. Pero al enterarse de que el invitado es el estudiante Zhang, enseguida cambia las palabras: «Si ha invitado al estudiante Zhang, soportaré mi indisposición e iré» [2002:262]. Seguramente ella disimula fingiendo estar

enferma, pero su cambio después no sólo muestra que ella no quiere asistir a las actividades sociales, sino que también refleja que una chica joven que acaba de descubrir su instinto amoroso, se precipita para ver a su amado.

En el primer acto del libro tercero, después de una noche en la que Zhang Junrui escucha a Cui Yingying tocar la cítara, éste cae enfermo de amor. Ella se preocupa por la enfermedad de Zhang Junrui y pide a Hong Niang que lo visite en su lugar:

HONG NIANG:

Mi hermana me llama. No sé por qué, pero iré cuanto antes.

CUI YINGYING:

Me he sentido muy desgraciada, ¿por qué no has venido a ver cómo estaba?

HONG NIANG:

¿Pensando en ...

CUI YINGYING:

¿Pensando en qué?

HONG NIANG:

Pensando en que tengo que venir a verte.

CUI YINGYING:

Tengo un ruego que haerte.

HONG NIANG:

Dime.

CUI YINGYING:

Ve por mí a visitar al estudiante Zhang, a ver qué dice. Vuelve luego para contármelo.

[2002:281]

La expresión de «¿Pensando en...» muestra el disimulo de Cui Yingying. Aunque la doncella sabe muy bien que Hong Niang insinúa que ella echa mucho de menos al estudiante Zhang, finge que no comprende nada. Esta acción muestra el complicado estado de ánimo de una chica joven que aunque piensa mucho en su amado, no puede expresar su verdadera añoranza. Cuando la criada le trae la carta del estudiante Zhang a su ama, ella está muy enojada por la acción de Hong Niang, diciendo: «Pequeña descarada, ¿de dónde traes esto? Soy la hija del ministro de estado. ¿Quién se atreve a entretenerse enviándome una nota así? ¿Cuándo he leído yo cosas así? Si informo a mi madre, te golpeará hasta quebrarte» [2002:292-293]. En efecto, lo que hace ella es:

«abre el sobre y lo lee con detenimiento, arriba y bajo, una y otra vez, su corazón no se cansa» [2002:292]. En realidad, el estudiante Zhang ha explicado todo el contenido de la carta a Hong Niang antes. Además, la criada conoce muy bien los disimulos de su ama a través de sus gestos minúsculos: «En enojo frunce sus negras cejas. [...] De pronto su cuello mustio y empolvado, se tensa en un denso encarnado» [2002:293]. Estamos de acuerdo con Fu Zhitong [1982:35], quien opina que cuando una persona está enojada realmente, no puede tener esos gestos cuyas gradaciones son bien manifiestas en la cara, así que Hong Niang sabe que su ama se enamora del estudiante Zhang a primera vista. Sin embargo, Cui Yingying no sabe si la criada apoya su amor o no, por tanto, no puede hacer otra cosa que cambiar de idea. Cabe preguntarse por qué Cui Yingying no confía en su criada Hong Niang. Creemos que Cui Yingying es la hija del ministro de estado, y Hong Niang es solamente una criada humilde; además esta se encarga de vigilar a su ama conforme a la orden de la señora Zheng. La moral feudal le deja una influencia indeleble a la hija del ministro de estado. En aquella época, el hecho de enamorarse de un hombre es un escándalo tremendo e inmoral, incluso no se puede tener este pensamiento en la mente. El enamoramiento de Cui Yingying excede a esta ideología de amor, comprometiéndose con Zhang Junrui secretamente. A lo mejor, para evitar este escándalo, entendemos por qué ella actúa disimulando su amor, incluso frente a la criada Hong Niang, dice una cosa y hace otra. Si observamos la relación amorosa entre Lin Daiyu<sup>186</sup> y Jia Baoyu<sup>187</sup>, la doncella también se encuentra en un dilema. Por supuesto, ella quiere mostrar su afecto hacia Jia Baoyu abiertamente, sin embargo, cuando éste muestra su sentimiento amoroso hacia ella claramente, ella está tan enfadada que no puede hablar y las orejas se le ponen rojas, creyendo que las palabras de Jia Baoyu son disparates. También disimula su verdadera intención frente a su criada Zi Juan. Hasta que no aclara la verdadera actitud que toma Hong Niang, Cui Yingying no puede hacer otra cosa que comportarse dándose importancia como una hija de una familia rica e influyente, que acecha a Hong Niang de todas maneras.

Luego, cuando Hong Niang no quiere meterse en su asunto, ella le ruega para que le entregue una carta al estudiante Zhang, mintiéndole que en la carta pone todo tipo de objeciones. De hecho, es una carta que invita a Zhang Junrui a un encuentro secreto en su jardín. Cuando éste acude a la cita secreta, la doncella finge otra vez

---

<sup>186</sup> Es un personaje principal de la novela clásica china *Sueño en el pabellón rojo*, su primo es Jia Bao Yu, hijo de un ministro prominente del emperador. La madre de Lin Daiyu es una hermana de dicho ministro.

<sup>187</sup> Es otro personaje principal de la novela clásica china *Sueño en el pabellón rojo*.



advirtiéndole que no haga tonterías: «Estudiante Zhang, ¿qué clase de persona eres? Estoy quemando incienso y vienes sin motivo alguno. Si mi madre se enterara, ¿qué explicación le darías?» [2002:309]. A lo mejor, no es que ella engañe al estudiante Zhang de tal manera por cambiar de idea súbitamente, esto se puede deber a que ella cree que Hong Niang está a su lado vigilándola.

Más tarde, quizás por la razón de que Cui Yingying piensa probar a Zhang Junrui si él tiene un verdadero amor, ella cambia su idea durante la cita que propone al estudiante Zhang. En el acto primero del libro cuarto, ella confiesa así: «Mi cuerpo valioso como mil piezas de oro, lo he perdido en un día. Este cuerpo lo confío a ti, mi amada, para siempre. Que no llegue un día en que me vea abandonada y llorando por mi cabello cano» [2002:332]. La mentalidad social de esa época y la ética de obstaculizar a la mujer de forma inhumana y caduca le hacen naturalmente ser consciente de protegerse a sí misma. Especialmente en un amor libre, no se compromete con su amado fácilmente. Coincidimos con Li Zhengxue [2007:6], quien opina que «en efecto, la prueba de amor puede incitar una reacción positiva y un desafío de la otra parte. Si no se hacen las pruebas, la otra parte no profundiza cada día más su seducción, ni el enamoramiento de ambos desarrolla cada día mayor tampoco». Así que en el acto cuarto del libro tercero, Zhang Junrui vuelve a caer enfermo de amor debido a que Cui Yingying cambia la idea otra vez, expresándose así: «Este aspecto es por su culpa. ¿Ha perdido ella algo de su frescura y lozanía por mí?» [2002:321]. A lo mejor Cui Yingying ve que Zhang Junrui sufre tanto por amor y esto la conmueve mucho. Una vez pasada la prueba de amor, a partir del primer acto de libro cuarto, Cui Yingying cita a Zhang Junrui de nuevo.

Ahora bien, vemos que ella cambia su idea por segunda vez. Es cierto que el hecho de que Cui Yingying se encuentre secretamente con el estudiante Zhang es diametralmente opuesto a las limitaciones de la moral ideológica de una hija de ministro de estado. Quizá naturalmente ella no puede superar el conflicto de su corazón de la noche al día. Así que aunque ella piensa citarse con el estudiante Zhang, cuando realmente los dos se encuentran frente a frente, se retira otra vez por temor, disimulando así: «si no fuera por Hong Niang, te llevaría a mi madre, veríamos con qué cara te enfrentas a los ancianos del este del río» [2002:311], y más adelante, disimula echando la culpa a la osadía de Zhang Junrui:

Señor, tuviste la bondad de salvarnos la vida y esta bondad se debe pagar. Pero ¿cómo siendo hermano y hermana puedes tener esa voluntad? Si mi madre se enterara, ¿cómo te sentirías? A partir de hoy no vuelvas a actuar así, la próxima vez no escaparás tan fácilmente. (Sale) [2002:312]

Por otro lado, vemos que en ningún momento Cui Yingying alude a su madre cuando reprocha a Zhang Junrui. Aunque en ese momento, la señora Zheng no está presente, su majestuosidad se manifiesta como si abarcara el espacio alrededor de la doncella. Al fin y al cabo, las repetidas vueltas y revueltas y los disimulos de amor efectivamente muestran que en el corazón de Cui Yingying hay muchos sufrimientos por los conflictos entre el amor y la moral.

#### 4.1.5.4. La enfermedad de amor

Sabemos que desde el primer encuentro accidental Cui Yingying ya siente afecto hacia Zhang Junrui. Después de la separación, al igual que el estudiante Zhang, la doncella también cae enferma de amor:

Desde que vi al estudiante Zhang, mi espíritu está sumido en la turbación, mi ánimo no encuentra la alegría, apenas tengo ganas de arroz ni de té. Si tan pronto siento la herida de la separación, ¡cuánto será el sentimiento cuando la primavera camine a su fin! Frases hermosas con sentimientos enamoran la luna nocturna, pétalos caídos sin palabras se duelen por el viento del este. [2002:226-227]

Más tarde, después de su encuentro frente a frente durante el funeral del padre de Cui Yingying en el salón de Buda, se muestra inquieta. No está conforme con la decisión de sus padres de quererla casar con Zheng Heng, hijo holgazán de familia rica; al contrario que Zhang Sheng, que es un joven guapo y talentoso. Cada noche da vueltas y más vueltas pensando en ello. El viento de la primavera que toca su fin sopla entrando en la habitación de la doncella y la hace sentir triste y melancólica: no puede comer ni dormir y suspira hondamente:

Débil, débil, más y más delgada,  
Pronto sentí mi espíritu herido.  
¿Cómo soportaré el quebrar de la primavera?

Cae la túnica, lánguida y holgada,  
 ¿cuántos atardeceres podré soportar?  
 El aire dibuja caracteres en humo; con la cortina sin enrollar,  
 La lluvia repica sobre las flores del peral<sup>188</sup> con la puerta firmemente cerrada.  
 Muda me apoyo en la balaustrada,  
 Mis ojos salen al camino de las nubes viajeras.  
 El rojo caído parece un campo de batalla,  
 Las diez mil motas que el viento levanta me entristecen.  
 Sueño la aurora en el dique del estanque  
 Y desde la balaustrada despido la primavera.  
 El polvo leve de las mariposas revolotea como la nieve,  
 El barro de golondrinas perfuma como polen de flores caídas.  
 Ceñida al corazón de la primavera,  
 Los sentimientos se acortan,  
 La seda de los sauces se alarga.  
 Nos separa la sombra de las flores,  
 Él está lejos, la orilla del cielo próxima.  
 El perfume desapareció del maquillaje dorado de las Seis Dinastías,  
 La pureza mermó en el espíritu de los tres Chu<sup>189</sup>  
 [2002:227]

La doncella sufre mucho por amor. Está delgada y tiene el corazón inquieto. Necesita desahogarse, pero no puede contar su angustia a nadie; se apoya en la balaustrada y mira las nubes que son arrastradas por el viento. El «rojo caído», el dique del estanque, la aurora, las mariposas, las golondrinas, la sombra de las flores, la seda de los sauces, la balaustrada, todo el conjunto constituye un paisaje marchito en la primavera que acaba. Aquí el autor Wang Shifu utiliza este paisaje, casi derruido, para realzar los sentimientos de la doncella, su languidez y soledad. El anhelo de amar durante la juventud, en la primavera que concluye, la asalta y la vuelve melancólica y triste.

El anómalo estado de ánimo de Cui Yingying llama mucho la atención de Hong Niang. La criada sabe que la chica está enferma de amor y no puede hacer otra

---

<sup>188</sup> Relinque declara que «debido a la homofonía, el peral (*li*) con sus flores y frutos es símbolo de la separación (*li*) de los amantes».

<sup>189</sup> Relinque anota que «el periodo histórico de las Seis Dinastías (317-589), con el imperio chino desmembrado, se considera un periodo de exaltación de la belleza y la sensualidad; con “los tres Chu” se alude a la región meridional, específicamente, al periodo en el que escribieron Qu Yuan (siglo IV a.C.) y Song Yu (siglo III a.C.), calificado por la tradición como lleno de energía vital y misterio».

cosa que tratarla con empatía. Le aconseja a la joven que perfume la cama para dormirse. La doncella al oír las palabras de Hong Niang se siente más triste todavía y aprovecha la oportunidad para exteriorizarle todo lo que guarda en su pecho:

La colcha de plumas despierta el frío, oprime el edredón bordado,  
No perfumes con orquídeas y almizcle.  
Aunque todo aromatizaras de orquídeas y almizcle,  
No dará calor más que a un cuerpo.  
Anoche las hermosas composiciones de su bolsa bordada  
Me atraparon en su luz,  
Hoy el hombre del salón de jade está fuera de mi alcance.  
Ahora no puedo descansar,  
No puedo dormir en paz.  
Ascender a las alturas para observar el paisaje no me regocijaría,  
Pasear sin destino, me sofocaría.  
Día tras día mis sentimientos y mi mente se sumen en la turbación.  
[2002: 228]

En estos versos Cui Yingying expresa directamente los síntomas de la enfermedad de amor a través de sus actos, anormales y ofuscados, durante su quehacer cotidiano. Expresa su profundo amor y añoranza hacia el estudiante Zhang, mientras muestra sus quejas y su sin remedio, ya que al ser hija de ministro de estado debe permanecer encerrada en la habitación. Aunque sahúma la cama, no puede dormir bien; da vueltas y más vueltas; la situación le turba cada vez más el corazón.

Cuando la señora Zheng rompe los esponsales de matrimonio entre Cui Yingying y el estudiante Zhang, la joven pierde el control de sí misma, pues en el interior de su corazón no puede olvidar las quejas que tiene hacia su madre, el amor hacia Zhang Junrui y su propia decepción. En el camino de regreso hacia su habitación, se pregunta: ¿cómo pasar los infinitos días y noches con tanta añoranza?, y se expresa así:

Desde hoy mi rostro de jade será la desolada flor del peral,  
Mi carmín, pálido como sombra de cerezas.  
¿Cuándo me recobraré de esta pena de amor?  
Oscura desolación, se acerca profunda como el negro océano,

Blancura infinita, llega densa como la tierra,  
Turquesa lejanía, tan vasta como el cielo azul.  
Mi mirada se pierde en la altura del mote Taihang,  
Mis sedientos pensamientos se ahogan en la profundidad del Mar oriental.  
[2002:267]

Aquí el autor Wang Shifu, a través de las metáforas «profunda como el negro océano», «densa como la tierra», «vasta como el cielo azul», «la altura del monte Taihang », «la profundidad del Mar oriental», muestra la intensidad de su amor. Aunque los síntomas de la enfermedad de amor de Cui Yingying no son tan graves como los de Zhang Junrui, vemos que éstos producen en la doncella una gran turbación en su estado de ánimo, cambian la regularidad de su vida cotidiana. Hong Niang lo expone de esta manera:

Mi hermana con desgana olvida la aguja y el hilo,  
Con desidia, el perfume y el maquillaje desaparecen.  
La melancolía de la primavera oprime sus cejas.  
Si el alama del rinoceronte la tocara,  
Todos sus males se curarían.  
[2002:282]

Según expresa Relinque [2002:282] en su libro: «Alma del rinoceronte» se refiere a dos amantes atravesados por un cuerno y unidos para siempre. El cuerno de rinoceronte en la medicina tradicional china es un potente afrodisiaco. Parece que aquí Hong Niang insinúa que la consumación sexual es el remedio que sirve para curar la enfermedad de amor. Más tarde, en el primer acto del libro tercero, Hong Niang también describe la enfermedad de los dos jóvenes enamorados:

Uno ha rasgado el brocado y la seda de su pecho,  
La otra ha borrado con sus lágrimas el maquillaje y el carmín de su rostro.  
Las sienes del joven Pan, demacrado, lucen seda,  
Du Weiniang no es ya la de antaño.  
Su cinto se ensancha holgado en su cintura.  
Uno, en un sueño quieto, apenas toca clásicos ni historias;  
La otra con la mente suspensa, abandona con desidia la aguja.  
Uno, en seda y paulonia canta la separación;

La otra, sobre papel decorado, compone un poema de entrañas rotas.  
Ella, con pincel, escribe sus más recónditos sentimientos;  
Él, con las cuerdas, transmite las cuitas de su corazón.  
Los dos por dentro sienten el mismo dolor.  
[2002:284]

#### 4.1.5.5. El amor sensual

A continuación veremos el carácter del amor y la pasión de Cui Yingying desde el punto de vista de las relaciones sexuales entre ella y Zhang Junrui. Algunos estudiosos creen que las escenas de amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying van desde el afecto hasta el deseo sexual. A partir de la noche en la que es reprendido por Hong Niang y negado por Cui Yingying, se agrava la enfermedad de amor de Zhang Junrui. Como Melibea, Cui Yingying también ofrece una segunda cita al estudiante Zhang. En una carta, que incluye un poema, ella expresa su amor sensualmente con una cita que insinúa la consumación sexual con el estudiante Zhang. Éste se pone muy contento al leer la carta que le dirige la joven:

No dejes que cuestiones inanes torturen tu pecho  
Y que arruinen un talento otorgado por el cielo.  
Sin querer, pretendía cumplir mis deberes,  
¿es acaso lo que te llevó a la calamidad de hoy?  
Respeto tu gran virtud y me resulta difícil seguir los ritos,  
Humildemente este nuevo poema servirá de casamentera.  
Envío mis palabras a Gaotang y dejo de escribir.  
Esta noche, ciertamente, lluvia y nubes llegarán.  
[2002: 320]

El autor Wang Shifu describe la escena de la consumación sexual de Zhang Junrui y Cui Yingying con cuatro canciones. En las canciones vemos que aunque es la primera vez que los dos jóvenes se encuentran solos, no hablan mucho, sino que hacen el amor dando alegremente rienda suelta a su placer:

ZHANG JUNRUI:  
Te he convertido en aquello que mis entrañas anhelan,

Blanca pureza, muchacha mancillada.  
Olvido comer, dejo de dormir, venteo los males de mi corazón,  
Si no hubiera aguantado un corazón verdadero, esgrimido la sinceridad,  
¿hubiera sido posible que esta amargura de amor supiera tan dulce?  
Hemos consumado esta noche un gozoso amor.  
Mi alma se eleva por encima de las nubes de los nueve cielos,  
Y ahora te veo, mi tierna apasionada,  
Todo seco ahora y extenuado,  
Vacío como bálago de sésamo.  
El rocío gotea como polvo perfumado,  
El viento se aquieta en los ociosos peldaños.  
Un haz de luna ilumina el estudio  
Y las nubes cubren la terraza Yang.  
Pregunto para saber con claridad,  
¿viniste aquí la noche pasada o sólo ha sido un sueño?  
No podría soportar ese dolor.

CUI YINGYING:

Me voy, temo que mi madre vaya a buscarme cuando se despierte.

Zhang Junrui:

Te acompaño.

¡Qué encanto!

¡Qué hermosura!

Sólo con verla un instante duele

Y sin verla, ya la extraño.

Sostengo la mirada y la amo.

Esta noche nos reunimos bajo la verde seda,

¿cuándo volveré a desatar su fragante cinturón?

HONGNIANG:

Inclínate ante tu madre, estudiante Zhang. ¡Felicidades! Hermana, volvamos a casa. *(Salen)*

ZHANG JUNRUI:

Los colores de la primavera cruzan sus cejas azabache,

Delicada, es jade y seda entre los hombros,

Tez de melocotón, mejillas de almendro,

Portadora del rostro de la luna.

Gotea, hermosa, mostrando lo mejor del rojo y el blanco.

Desciende de los escalones perfumados

Y, con pasos perezosos, camina sobre el musgo azul.  
Me conmueven sus zapatos arqueados, el pequeño fénix de su cabeza.  
¡Ay!, aquí un pequeño ser, despreciable y sin talento.  
Gracias a ti, mi hermosa, por rebajarte a amarme.  
Si mi señora no me abandona, los sentimientos se harán un corazón.  
Haz todo lo posible por venir más temprano esta noche.  
[2002:333-334]

Después del acto, el estudiante Zhang no habla de matrimonio, sin embargo la doncella considera esta relación íntima como la base del matrimonio y le dice a él: «Este cuerpo lo confío a ti, mi amado, para siempre. Que no llegue un día en que me vea abandonada y llorando por mi cabello cano» [2002:332]. Zhang Junrui promete que nunca la abandonará, y espera con ansia la siguiente noche, diciéndole: «Haz todo lo posible por venir más temprano esta noche» [2002:334], como Melibea a Calisto.

Desde aquí en adelante, Cui Yingying va en secreto todas las noches al cuarto de Zhang Junrui para gozar del placer sexual con él, desaparecido ya el pudor y el sentido de la decencia que tenía anteriormente por ser doncella de una familia noble. Esta actitud hacia el amor sexual se expresa igual que en el caso de Melibea. Hong Niang la describe así:

Ante tu madre ¿qué te avergüenza?  
«aquella noche la luz de la luna despuntaba sobre la copa de los sauces, pero ya los dos estábamos juntos apenas anochecido.  
Tan avergonzada estaba que me di la vuelta y mordí la manga de mi vestido,  
Y sólo miraba la delicada punta de mis zapatos».  
Tú te dejaste llevar por la pasión sin contenerte,  
Él, jadeante, basculaba.  
¿Cómo es que eso no despertó en ti la vergüenza?  
[2002: 341-342]

En realidad, la relación sexual hace a Cui Yingying cada día más hermosa y atractiva. La señora Zheng se da cuenta del cambio físico de Cui Yingying, diciendo: «sus palabras son más comedidas, pero su ánimo se ha redoblado. Su cintura, sus extremidades, la actitud de su cuerpo es diferente a otros días» [2002:335]. Hong Niang también elogia el cambio:



[...]

Y ahora desde las montañas de primavera se despeña el martín pescador,

Las aguas del otoño congelan las miradas.

Callemos otros aspectos,

Intenta ajustar el cinto de tu falda,

Abróchate los botones.

Comparada con tu figura de antaño

Muestras mucha más energía

Y un aire ensoñador especial.

[2002:336-337]

Como venimos diciendo, se debe tener en cuenta que el amor tiene un componente de deseo sexual, y éste es un instinto humano natural necesario para perpetuar la especie. Esto hace que los sabios antiguos seguidores del confucianismo, que sostenían que el código ritual reprimía el sentimiento amoroso con tendencias ascéticas, se vean obligados a señalar que «el instinto sexual y el de alimentarse son deseos naturales humanos<sup>190</sup>», «el deseo sexual entre el hombre y la mujer es una relación humana necesaria<sup>191</sup>». Por lo tanto, el amor sexual es un instinto natural del ser humano. Éste no sólo promueve el cambio del cuerpo sino que también influye en el mundo espiritual del ser humano. Cada noche Cui Yingying se dirige a la habitación del estudiante Zhang para hacer el amor; vemos que los dos jóvenes quieren continuar gozando de un amor sexual secreto.

#### 4.1.5.6. El amor firme y fiel

En la escena de la separación, Cui Yingying muestra su dolor por separarse de su amado: «mi mente está turbada, mi corazón, embriagado» [2002:347]. Lamenta el fugaz placer que tiene con su amado y el hecho de que no se encuentren más temprano, diciendo así:

Antes de que termine el gozo de nuestra unión

Se enlaza con el dolor de la separación.

Recuerdo nuestra íntima pasión de noches pasadas

---

<sup>190</sup> La expresión original es «Shi Se Xing Ye».

<sup>191</sup> La expresión original es «Nan Nv, Ren Zhi Da Lun».

La consumación de la última  
Y nuestra separación de hoy.  
He conocido bien el sabor de la pena de amor de unos días,  
Pero el dolor de la separación es diez veces mayor.

[2002:348]

La doncella afirma su amor fiel y firme jurando esperar la vuelta del Zhang Junrui. Cuando el estudiante Zhang se pone en camino para presentarse al examen imperial, ella le advierte solemnemente: «estudiante Zhang, obtengas un cargo o no, apresúrate a regresar» [2002:350]. Antes de emprender el camino, pregunta al estudiante Zhang cuándo volverá. Por un lado, ella es muy solícita advirtiéndole minuciosamente sobre la salud y los beneficios de llevar una vida regular:

Cuando llegues a la capital acomódate al agua y la tierra,  
En el camino, como y bebe con regularidad,  
En los momentos oportunos cuídate y ejercita tu cuerpo.  
Acuéstate temprano con lluvia o rocío o en pueblos desolados,  
Retarda el levantarte con viento o escarcha en las posadas del campo.  
Al cabalgar con el viento de otoño,  
Lo más difícil es mantener un buen ritmo,  
Será cuando más necesites apoyo.

[2002:351-352]

Por otro lado, se siente apenada por separarse de su amado, y teme que en un futuro el estudiante Zhang la olvide y abandone:

Deja de preocuparte porque en las letras tengas suerte, pero no en fortuna,  
Lo único que temo es que apartes a tu mujer y tomes otra.  
No dejes que pase una primavera sin que peces y ánsares  
Aquí tendré al *luan azul* para que no te falten mis cartas.  
Deja de decir: «si en la lápida de oro no aparece mi nombre, juro que no regresaré».

[2002:352-353]

Si en los anteriores actos se muestra una imagen real de Cui Yingying, en el acto cuarto del libro cuarto, el autor Wang Shifu a través del sueño de Zhang Junrui nos muestra una imagen idealizada de Cui Yingying. Ella no se resigna a la separación que impone

la señora Zheng –quien pide al estudiante Zhang que se presente al examen imperial y así consiga un puesto oficial–, y desobedece la orden de su madre y la moral social: ella sola atraviesa «mil li por pasos y montañas» para buscar a Zhang Junrui. Comparado con su forma de actuar anterior, este comportamiento hacia el amor de Cui Yingying se desarrolla sin duda muy rápidamente: una doncella extremadamente delicada se aleja de su anciana madre rompiendo completamente la relación familiar. No le importa si sus zapatos de seda están cubiertos de agua y barro y las plantas de sus pies destrozadas de tanto caminar. Para ella el amor es lo importante, incluso lo considera más sublime que el rango oficial y los salarios que pueda conseguir el estudiante Zhang. No le importan la gloria y la deshonra, lo correcto y lo erróneo. Solamente se preocupa por la vuelta de su amado, expresando así su firme amor:

No aprecio el genio ni la eminencia,  
No admiro a orgullosos ni opulentos.  
Vivos, compartiremos el mismo lecho,  
Muertos, yaceremos en la misma sepultura.  
[2002:359]

Es cierto que «querer conseguir el afecto de una persona para siempre y no separarse en la vejez<sup>192</sup>» es el ideal común de las mujeres de la China antigua. Podemos recurrir a *Bai Tou Yi*<sup>193</sup>: el poema muestra que si el amor de Si Ma Xiang Ru es desleal, Zhuo Wenqun prefiere la separación; si el amado tiene otros sentimientos, más vale romper la relación que estar con él, porque no quiere compartir su esposo con otras concubinas.

Ya ha pasado medio año desde que el estudiante Zhang se puso en camino para el examen imperial, pero Cui Yingying aún siente mucho dolor por la separación de su amado, expresándolo así: «Estos días mi ánimo está triste. La desidia me impide mirarme al espejo, mi cintura y mis extremidades se afinan y mi falda de alizarina arrastra holgada. ¡Cuánta angustia!» [2002:367]. En la literatura clásica china aparecen muchas escenas parecidas a ésta donde se describen como una joven piensa mucho en su amado, que se halla lejos. Es una situación típica de las historias amorosas chinas.

---

<sup>192</sup> La expresión original es «Dan De Yi Ren Xin, Bai Shou Bu Xiang Li».

<sup>193</sup> Es un poema de la poeta Zhuo Wenjun en la Dinastía Han Oeste.

Recordemos que en *La queja de muchacha*<sup>194</sup>, de Wang Changling<sup>195</sup>, también se cuenta que una doncella suspira de soledad en plena primavera recordando los placeres que disfrutó junto a su amado, y se arrepiente de haber dejado que él se ponga en camino para conseguir el puesto oficial en la corte. Este sentimiento es igual al de Cui Yingying, que muestra también su fidelidad y firmeza en su amor por Zhang Junrui.

#### 4.1.6. CONCLUSIONES

Después de analizar y comparar el amor-pasión de Melibea y Cui Yingying, descubrimos que entre ellas existen muchas similitudes. Biológicamente, el amor de la mujer es distinto al del hombre. Por naturaleza el hombre es activo, agresivo, violento y conquistador cuando manifiesta su amor; en cambio la mujer se muestra más bien pasiva, sumisa, pacífica y racional. Generalmente las mujeres en la literatura, sobre todo en la literatura clásica, no toman la iniciativa para expresar su deseo de amar; al contrario, esperan amar y ser amadas.

Melibea y Cui Yingying son de clase social alta. Aunque son doncellas encerradas en sus habitaciones sienten la misma curiosidad hacia el otro sexo. También sienten la misma insatisfacción por las restricciones de las familias y la moral feudal y aspiran a la libertad en el amor. Así que en muchos fragmentos ellas actúan de manera hipócrita y disimulada. Una vez superados los conflictos de la moral y la psicología personal, ambas protagonistas expresan la necesidad del amor, el libre albedrío y sufren de la enfermedad de amor, que les hace rendirse ante las conquistas de Calisto y Zhang Junrui, respectivamente. Ellas dos no sólo aceptan el amor de sus amantes, sino que también audazmente salen a proteger a sus amados cuando éstos están en peligro. Y ambas muestran en cierto grado un amor sensual y lujurioso, transformándose de negativas y pasivas en activas, manifestando un amor más profundo que el de los hombres. Una vez perdida la virginidad, ambas protagonistas se entregan completamente, lo cual es manifestación de la fidelidad femenina. Entonces ambas muestran un amor firme y fiel hacia sus amados. Melibea no obedece a su padre y ella misma dice que no quiere marido, pero frente a su amante se enajena y se vuelve loca por él. No puede escaparse de la dependencia del hombre. Igual que Melibea, Yingying está preocupada por su destino, pues se sienta abandonada después de que Zhang Junrui

---

<sup>194</sup> El título original es *Gui Yuan*.

<sup>195</sup> Es un poeta de la Dinastía Tang.

se vaya de su lado para asistir al examen imperial y no saber si volverá.

Por otro lado, también se encuentran algunas diferencias entre ellas. A diferencia de Melibea, que al principio rechaza el cortejo de Calisto, Cui Yingying parece que se enamora de Zhang Junrui a primera vista. Aunque Melibea y Cui Yingying experimentan un mismo sentimiento turbulento, que turba mucho la razón de ambas e incluso les hace perder la paz, los desenlaces de su amor y pasión son muy distintos. Debido a las diferencias históricas y culturales entre España y China, Melibea actúa muy influenciada por la religión católica y Cui Yingying por la moral confuciana. En consecuencia, ambas caminan hacia un destino totalmente diferente. Debido a que ninguna de estas sociedades acepta que las mujeres tengan un amor ilícito, se requiere que las mujeres mantengan su virginidad antes de casarse. Así que Melibea se suicida para estar junto a su amado para siempre. Y Cui Yingying por fin realiza su deseo de casarse con Zhang Junrui, pero obedeciendo la orden de la señora Zheng, quien no casará a su hija con el estudiante Zhang hasta que éste se presente al examen imperial y consiga un puesto oficial en la corte. Esto también se debe al diferente modo de ser de las doncellas. Melibea muestra una mayor decisión de estar junto a su amado. Frente a su cadáver no manifiesta ningún miedo; por el contrario, se siente más apasionada que nunca. Ella elige la muerte y, a la vez, el amor más allá de la muerte. Esencialmente esta actuación es un desafío a la religión y a la moral de la sociedad de la Edad Media en España. En comparación con Melibea, Cui Yingying no se atreve a desobedecer a su madre, lo que significa que tampoco desobedece, en cierto modo, el código y la moral feudal.

## 4.2. LA CASAMENTERA O INTERMEDIARIA DEL AMOR ENTRE LOS HÉROES

En este capítulo abordaremos la comparación entre las dos intermediarias del amor: Celestina, en *La Celestina*, y Hong Niang, en *Historia del ala oeste*. Se trata tanto del aspecto físico y el trasfondo cultural como del carácter personal y la concepción de amor que tiene cada uno de estos personajes.

#### 4.2.1. ASPECTO FÍSICO Y TRASFONDO CULTURAL DE CELESTINA

##### 4.2.1.1. El rostro de Celestina

Fernando de Rojas no describe demasiado los rasgos físicos de Celestina. Es ella misma quien confiesa en una ocasión su edad: «¿Con una vieja de sesenta años?» [2000:259]. Lo que más resalta de la vieja es su cara arrugada. Pármeneo, por su parte, describe así su nariz: «[...] y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardaba para aquel rasguño que tiene por las narices» [2000:60]; Más adelante Lucrecia llama a Celestina la «cuchillada» [2000:114], y en tono satírico también dirá que «[...] hermosa era, con aquel su Dios os salve que traviesa la media cara!» [2000:121]. La criada de Melibea se refiere a la cara de la alcahueta mencionando la herida que más degrada el físico de la vieja. Melibea también la recuerda en especial por «esa señaleja de la cara» [2000:121]. Hasta aquí, cabe preguntarse de dónde proviene esa cicatriz que tanto caracteriza su cara arrugada. Francisco José Herrera Jiménez [1997:218] indica que, según la mayoría de los críticos, «este signo de la naturaleza física celestinesca debe entenderse como la secuela de un castigo de la justicia o de una reyerta entre rufianes y putas». Si Pármeneo está en lo cierto cuando dice «lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres veces emplumada» [2000:89], podemos entender por qué la vieja tiene tantas heridas en la cara.

##### 4.2.1.2. La alcahueta

¿En qué trabaja Celestina? Antes ya hemos comentado cuál es la causa probable de las heridas que tiene Celestina en su rostro. Pármeneo, en una conversación con su amo, nos habla de los seis oficios que ejerce Celestina: «ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» [2000:54]. Entre estos seis oficios, nos llama mucho la atención el de alcahueta. Sabemos que sin los trabajos de la alcahueta no puede cumplirse el deseo sexual que siente Calisto hacia Melibea. Estamos de acuerdo con la opinión de

Covarrubias [1943:70]:

Alcahueta. Latine lena. La tercera, para concertar al hombre y la mujer se ayuntan, no siendo el ayuntamiento legítimo, como el de marido y mujer. Alcahuetería, el tal ministerio y trato. El griego llama a la alcahueta *μαστροπός* quasi quae vocem maternam mentit; y es assi que para engañar a las pobres moças las llamas hijas, porque les ofrecen remedio, echándolas a perder; y las bobas, creyéndolo assí, la llaman madre. Buen exemplo tenemos en la famosa tragedia comedia española dicha Celestina, del nombre malvado de una vieja, a la qual no sólo las moças llamavan madre, mas aun los hombres. Y assi dize Calisto, hablando con su criado Pármeno: “Cien monedas di a la madre ¿hize bien?” Las leyes de la partida, título veinte y dos trata de los alcahuetes y las alcahuetas, y pone cinco maneras de alcahueterías y las penas merecidas por ellas, y al fin de todo pone estas palabras “otro sí, qualquier que alcahuetase a su mujer, dezimos que debe morir por ende; esa mesma pena debe aver el que alcahuetasse a otra muger casada, virgen religiosa o viuda de buena fama, por algo que le diesen, o le prometiesen de dar; e lo que diximos en este titulo ha lugar en las mujeres que se trabajan en hecho de alcahuetería”.

Es sabido que la búsqueda de un intermediario, y en especial de una mujer vieja, para poner en comunicación a los amantes es común a todas las épocas; y en el tiempo en que se desarrolla la Celestina esto ocurría no sólo en España, sino también en otros países europeos. En el *Libro de buen amor*, Juan Ruiz describe la tipología de la tercera<sup>196</sup>: «estas trotaconventos fazen muchas baratas» [1983:441d]. El Arcipreste acude a Urraca para conseguir a la monja y a la viuda. Y Trotaconventos invita a doña Endrina a venir a su casa, conforme al plan de engaño y violencia expuesto antes al enamorado<sup>197</sup>. En *Tirante el blanco*, Joanot Martorell (cap. 436-439) también plasma a una tercera parecida a Celestina, llamada Plazer de mi vida; cuando ella conoce el deseo amoroso que tiene Tirante hacia Carmesina, ayuda a conducir al caballero al lecho de la princesa, donde los dos enamorados pasan la noche y consuman su amor. Y aún hay

---

<sup>196</sup> Para más información sobre esta idea, véase María Rosa Lida de Malkiel [1962:562-563]: «Juan Ruiz despliega un nuevo aporte original a la figura de la tercera: su don de improvisación [...] La vieja finge, para mejor seducir a su interlocutora, estar de parte de ella y no de parte del enamorado (cfr. también 1345e y s.s.), lo que implica cierta alianza entre la amada y la tercera, inconcebible entre Melíbea y Celestina».

<sup>197</sup> Para más información sobre esta idea, véase María Rosa Lida de Malkiel [1962:564]: «Pienso que el Arcipreste debió de advertir cuánto menguaba su brillante relato el sustituir de repente las maestría de seducción de la tercera por una burda treta, ya que al referir brevemente otras hazañas de Trotaconventos no introduce estratagemas semejantes y atribuye su éxito a sus artes de seducción, alabadas en términos de magia».



más. Recordemos que en la leyenda de Leandro y Hero de Joan Roís de Corella, éste también crea una intermediaria llamada Manto, que es la nodriza de Leandro. Cuando ella descubre el amor que siente el joven enamorado por Hero empieza a convencer a la doncella con sus habilidades retóricas. La nodriza espera fuera de la casa de la muchacha hasta que salgan sus familiares, y con el pretexto de vender hilos, comienza poco a poco a persuadirla para que atienda al amor de Leandro.

Hasta el momento vemos que la figura de la tercera resulta primordial para la trama de las obras. Sin ella, los amantes no pueden establecer su código de comunicación para consumir su pasión. En el caso de Calisto, con el fin de consumir su amor, éste solicita los servicios de una alcahueta, aunque sabe perfectamente a qué atenerse con respecto a Celestina. Calisto pregunta a Sempronio: «¿Cómo has pensado de hacer esta piedad?», a lo que el criado contesta:

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere. [2000:47]

Cuando Celestina llega por primera vez a la casa de Calisto, Pármene se expresa en parecidos términos a los de Sempronio: «Señor, Sempronio y una puta vieja alcoholada daban aquellas porradas» [2000:52]. En realidad, la actividad profesional de Celestina se centra en el ejercicio de la prostitución, como el mismo Pármene informa después: «Si entre cien mujeres va y alguno dice: “¡Putta vieja!”, sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara» [2000:53].

Nos extraña que Fernando de Rojas elija a una alcahueta como intermediaria del amor entre Calisto y Melibea, ya que este tipo de personajes no tiene buena fama. Como indica Meader [1954:155] en referencia a los intermediarios:

[...] bien fuera un criado, bien cualquier otra persona grata a las familias de ambas partes. Esa persona no había de entrar forzosamente en los secretos de los amantes. Aparte de éste, sólo se le permitía a cada uno de los amantes un confidente, por asegurar el secreto. Así, además de los amantes, podía haber otras tres personas

medidas en el asunto<sup>198</sup>.

Otis H. Green [1969:144] también afirma que el amor cortesano permite y espera la mediación de amigos o de confidentes, pero no de una alcahueta. En el prólogo de la obra Fernando de Rojas dice que el autor pone en juego los servicios de una alcahueta para introducir una moraleja: «Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas» [2000:23]. Es muy posible que la intención de Fernando de Rojas sea introducir a la alcahueta como parte de una tradición histórica que se puede remontar a la época clásica. Estamos de acuerdo con Márquez Villanueva [1993:164], quien opina que no se puede obviar el fuerte carácter popular que tiene la creación literaria en la temática de la alcahueta de Rojas:

Rojas (o quien fuera) introdujo a la alcahueta, porque no le interesaba casar a Calisto y a Melibea. La *Celestina* se situó fuera de ese orden, y de cualquier otro orden bueno y armonizador. El tema del amante que necesita la ayuda de una intermediaria tenía abolengo oriental<sup>199</sup>.

El hecho de que el nombre de *Celestina* haya terminado siendo sinónimo de alcahueta pone de manifiesto la labor de proxeneta de las tercerías. Pármeneo ya advierte a su amo sobre la malignidad de la vieja:

Venían a ella muchos hombres y mujeres, y a unos demandaba el pan do mordían; a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos; a otros pintaba en la palma letras con azafrán; a otros, con bermellón; a otros daba unos corazones de cera, llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables al ver. Pintaba figuras, decía palabras en tierra. ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y todo era burla y mentira. [2000:62]

Pese a lo cual, la acogida que Calisto da a *Celestina* es tal y como éste la define antes del negocio:

---

<sup>198</sup> Otis H. Green ha traducido la idea original de Meader al español en su libro *España y la tradición occidental*.

<sup>199</sup> Algunos estudiosos han querido ver en esta función un eco de la cultura judía, idea que Márquez Villanueva [1993:146] ha demostrado improcedente: «Sobre todo, el converso dejaba atrás la experiencia picaresca, pero inofensiva, del casamentero para topar con el desconocido, ominoso mundo de la alcahueta, un tipo aborrecible y por completo extraño a la sociología de la aljama».

[...] cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible [...] ¡Así, Pármene, di más deso, que me agrada! Pues mejor me parece cuanto más la desalabas; cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta. [2000:88-89]

Así pues, lo que verdaderamente espera Calisto de Celestina es que ésta salve los obstáculos que impiden la unión de los amantes, y no le importa qué profesión o qué fama tenga la vieja. En efecto, en la obra, Celestina no es sólo un personaje ajeno a la trama de los enamorados, sino que hace también de puente, de conector entre los protagonistas amorosos, consiguiendo al final los elogios y el favor de Calisto:

De cierto creo, si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para la engañar; antes, por evitar prolijidad, pusiera a ti por medianer. Agora doy por bien empleada mi muerte, puesta en tales manos, y creeré que si mi deseo no hobiere efecto cual querría, que no se pudo obrar más, según natura, en mi salud. [2000:151-152]

#### 4.2.1.3. Orgullo profesional

La fama de alcahueta -aunque no es buena- contribuye decisivamente al éxito que tiene Celestina. Como asegura Lucrecia: «más conocida es esta vieja que la ruda» [2000:115]. Más adelante, la criada de Melibea insiste en este punto diciendo sobre la alcahueta: «no hay niño ni viejo en toda la ciudad que no le sepa» [2000:115]. Cuando Celestina ya entra en el negocio del amor, Calisto llama a la trotaconventos «señora y madre mía» [2000:143]; y en otro momento, también exclama: «¡Oh maravillosa astucia!, oh singular mujer en su oficio!» [2000:151]. Melibea se deshace asimismo en halagos hacia la vieja, una vez ha pasado su furia: «amiga Celestina, mujer bien sabia e maestra grande» [2000:223]; «alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad» [2000:228]. La misma alcahueta se muestra orgullosa de su comportamiento: «¿Conócesme otra hacienda más de este oficio de que

como y bebo, de que visto y calzo?» [2000:99]. Cuando logra el cordón de Melibea y la oración de Santa Apolonia para aliviar el dolor de muelas que padece Calisto, compara su habilidad con la de la abeja que consigue la miel:

La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego. [2000:146]

Estamos de acuerdo con Peter E. Russell [1993:88] cuando expone que «una ausencia total de vergüenza es rasgo fundamental de Celestina. No se siente marginada. Está orgullosa de su oficio de alcahueta profesional, jactándose de la destreza con que cumple con los deberes de dicho oficio». Más adelante en la obra, ella reitera la dignidad de su profesión frente a las amenazas de muerte de los criados de Calisto, quienes quieren repartirse los beneficios del servicio:

Soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio como cada cual oficial del suyo muy limpiamente. A quien no me quiere en le busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón. [2000:259]

Creemos que esta actitud orgullosa que muestra Celestina hacia su profesión se debe a su perspicacia y capacidad para comprender el estado de ánimo de sus interlocutores. Sabe cómo sacar más provecho de su trabajo echando más leña al fuego de la pasión amorosa de Calisto: «[...] Y dejo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza» [2000:124]. La alcahueta conoce por propia experiencia los efectos del fuego amoroso:

Camino es, hijo, que nunca me harté de andar. Nunca me vi cansada. Y aun así, vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo cuánto más éstas que hierven sin fuego. Catívanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácense siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas, rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades, a los chirriadores quicios de las puertas hacen con aceites usar su oficio

sin ruido. [2000:103]

La figura de la mediadora se caracteriza por su inteligencia e ingenio. Coincidimos con Russell [1993:88] cuando indica que «Celestina no sólo es mucho más astuta y perspicaz que los demás personajes de la obra, sino que también es mucho más inteligente». Si nos fijamos en los detalles, especialmente en el habla de Celestina, vemos que ésta tiene labia, la cual utiliza como estrategia para conseguir sus objetivos. Su habilidad a la hora de hablar y el control del discurso, cualidades que tienen que ver con su inteligencia, la convierten en una profesora experimentada que dirige las vidas de los que la rodean. Ella sabe decir a cada uno de sus clientes lo que quiere oír; a Calisto, por ejemplo, le da esperanzas cuando éste le pregunta qué novedades trae:

CALISTO. [...] Dime, ¿con qué vienes, qué nuevas traes?, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida?

CELESTINA. En mi lengua.

CALISTO. ¿Qué dices, gloria y descanso mío? Declárame más lo dicho.

[2000:232]

Celestina no se deja pisar la exclusiva de sus albricias cuando los negocios andan bien.

En el proceso de seducción de Melibea, varía muchas veces el estilo de su conversación para responder a los estímulos perceptibles de la interlocutora<sup>200</sup>, sabiendo decir a la doncella lo que quiere oír: el elogio de sus virtudes. En el acto cuarto, cuando se ve en peligro por la furia de Melibea, Celestina sabe cómo escaparse poniendo excusas, volviéndose inocente, alegando que no hay más que pedir a la doncella su cordón -objeto sagradísimo de Jerusalén- y la oración de Santa Apolonia para curar el dolor de muelas de Calisto. Más adelante, en el acto décimo, cuando Melibea cae

---

<sup>200</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Lida de Malkiel [1962:525]: «En la seducción de Melibea, el juego de acomodación estilística comienza con el contraste entre la frase breve y familiar con que Celestina se dirige a Lucrecia y las bellas cadencias del párrafo que endereza a Alisa... Una vez que ha estallado la cólera de Melibea, se justifica ya en las largas frases esmaltadas de sentencias, ya con palabra rápida y coloquial. La acomodación sube de punto al tentar a la niña lectora retratándole su galán con enumeración de parangones en que predomina la alusión clásica, rara vez usada por la vieja y solo interés o en presencia de la pareja noble. Como Melibea interrumpe el retrato preguntado por la duración del dolor de muelas, Celestina se vale de tan pedestre circunstancia para exaltar en la misma clave a su protegido, celebrando su talento poético, superior al de Adriano, y su talento musical, superior al de Orfeo. Y como Melibea rehúye el nombre de Calisto, Celestina entra en el juego y emplea sus mismos tímidos circunloquios: “aquel cauallero...” “el otro...” Apaciguada Melibea, la conversación vuelve al tono coloquial, sólo interrumpido por la réplica en que Celestina remacha su tercería, proyectándola especiosamente en el marco de la naturaleza y el orden divino».

enferma de amor después de entregar su cordón a la vieja, ésta juega el papel de un médico sabio que sabe diagnosticar los síntomas de amor de la doncella y que posee el remedio adecuado para resolver su enfermedad: el secreto amor que profesa hacia Calisto<sup>201</sup>. Estamos de acuerdo con Lacarra [1990:81-82], quien opina que Celestina domina la lengua con mucha precisión, y que además la ajusta según sus necesidades. Tal vez su gran habilidad esté en combinar precisamente las imágenes médicas con las metáforas eróticas para conseguir quitarle el miedo y la vergüenza a Melibea y obtener, así, su confesión.

En fin, Celestina puede manipular a Melibea a su antojo a través de sus múltiples recursos lingüísticos. Todo ello pone de manifiesto el control que la alcahueta tiene de las técnicas de la persuasión. Llegados a este punto cabe preguntarse, ¿de dónde provienen estos recursos que Celestina necesita para vivir? Como revela Pármeneo en el Acto IX: «la necesidad y pobreza, el hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay menos despertadora y avivadora de ingenios» [2000:203]. Además, los oficios que ha aprendido, junto con su madurez, hacen que haya acumulado experiencia al haber tratado con personas de diferente tipo y condición. Se gana la confianza de Calisto fingiendo entender sus sufrimientos; a Pármeneo lo tienta con las ganancias que obtiene de su señor –Calisto– y con el amor de Areúsa; frente a la madre de Melibea se comporta como una persona de edad avanzada que tiene pocos recursos económicos y que está necesitada de simpatía. En diversas ocasiones usa distintos tonos y se comporta de diferente manera para asegurar el éxito del encuentro. Como indica Carlos Mota [2000: CXCI], uno de los principales rasgos de Celestina es «su capacidad de hablar lo justo y modulando su discurso según el interlocutor que tiene enfrente, yendo y viniendo entre su propio interés y las expectativas o debilidades de éste».

#### 4.2.1.4. *Carpe Diem*

Celestina es la protagonista más perfilada por Fernando de Rojas; vive en un mundo

---

<sup>201</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Lida de Malkiel [1962:525-526]: «En la segunda vista, Celestina, llamada como médico, adopta lenguaje médico (“Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para dar yo, mediante Dios, congrua e saludable melezina...”), y responde con gravedad doctrinal a la doncella que, aunque muerta de amores, no olvida sus lecturas eruditas. Los doctos párrafos se interrumpen convenientemente para alejar a la criada, para discurrir en plano lírico sobre la definición del amor y en el diálogo cochicheado al volver en sí Melibea. A la confesión total, en largo parlamento retórico, Celestina contesta a compás, con no menos aliño, pero así que Melibea recomienda impaciente la ejecución de su amor, la vieja alterna con ella en apretadas réplicas: la acomodación estilística sella a cada paso la compenetración con el interlocutor».

lleno de conflictos sociales entre la liberación de la humanidad y los grilletes de las instituciones sociales y locales. Sigue el credo del *carpe diem*: disfruta de descanso y alivio; le gusta beber vino de calidad: «Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos docenas de sorbos, por amor de la madre tras cada sopa» [2000:123]. Parece que Fernando de Rojas la presenta como a una ramera de sesenta años que ha sustituido el placer del sexo por el del vino. Celestina se lamenta ante Sempronio cuando recuerda sus experiencias sexuales remotas: «[...] destos me mandaban a mí comer en mis tiempos los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes» [2000:181]. Al igual que cuando Pármeno y Areúsa comienzan su consumación sexual en presencia de Celestina: «[...] porque hacés dentera con vuestro besar y retozar, que aún el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas» [2000:183]. Más adelante, se queja por no poder disfrutar de lo que tan bien conocía: «Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo» [2000:211]. Todo ello nos muestra que Celestina ya no es la que era, no puede disfrutar del favor sexual de los jóvenes ni puede gozar del amor como antes. Estamos de acuerdo con Lacarra [1990:81] en lo siguiente:

La presenta como una antigua ramera que ha sustituido el sexo por el vino. Ya que con la edad ha perdido su belleza y no puede ejercer su viejo oficio, su placer sexual se ve reducido al deleite que obtiene vicariamente de observar la actuación de los demás. La *cupiditas* sigue siendo el motor de todos sus actos y pensamientos. Pero si en su juventud era de carácter sexual ahora se transformado en una codicia incontrolada de dinero y posesiones materiales.

Aunque Celestina no puede ya disfrutar del amor como antes, por sus experiencias anteriores sabe muy bien lo que es el amor pasional, expresando que «es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» [2000:226]. Además, ella ve en el amor un don de la naturaleza que se ofrece a los seres humanos, especialmente en la juventud, toda clase de deleite. Así que convence a los jóvenes para que disfruten de sus frescas mocedades y de las relaciones sexuales, y que obedezcan a sus necesidades instintivas:

Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso; y no juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptillas; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas: en que hay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras. [2000:68]

Celestina también sostiene la tesis naturalista y liberadora de la mujer en la concepción del amor: «Digo que la mujer o ama mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene grande odio. Así que, si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor» [2000:104]. El amor es un sentimiento natural que turba a quien lo experimenta, no importa su sexo. De este pensamiento la vieja extrae su defensa a favor del *carpe diem*, precisamente por el deleite que espera obtener con la consumación del amor. Coincidimos con Russell [1993:65] cuando dice que: «Según pretende Celestina, pues, el amor es experiencia regocijada y lúdica. Es también fuerza arraigada en la misma naturaleza del hombre y de la mujer que es inútil intentar resistir».

Celestina es una hija plebeya de la urbe, es una alcahueta, pero se muestra experta en el uso del lenguaje. Se siente orgullosa de sus oficios, considerándolos honrados como todos los demás porque vive de su propio trabajo. Cree que las personas han sido creadas por Dios, y por eso son iguales en bondad o maldad. Usa su comprensión de la psicología de las personas y la comunicación verbal, jugando el rol de intermediaria del amor entre los jóvenes enamorados; al mismo tiempo, la alcahuetería le sirve como un medio para conseguir dinero defraudando. Estamos de acuerdo con Rubio García [1985:187] cuando afirma que «estos sesenta años malvividos, de penurias, estrecheces, miserias y flaquezas le han proporcionado un conocimiento a fondo de la condición humana». Ella sólo presta atención a la vida terrenal y no cuenta con sentimientos religiosos. Desde un punto de visto ortodoxo, Celestina tiene un carácter negativo. Pero, siendo una defensora de lo que se consideraban pecados en la sociedad de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, también tiene ciertos elementos humanísticos. Maeztu [1938:130] manifiesta que Celestina es «un ministro del placer». Russell (1993:55] sostiene que



«domina ese escenario amoroso Celestina, sacerdotisa de la sexualidad»; y Márquez Villanueva [1993:164] declara que «el personaje central de la alcahueta, aun cargado de las necesarias sombras, no es allí por lo mismo ningún monstruo sino, muy al contrario, el personaje más humano de todo el reparto».

#### 4.2.2. ASPECTO FÍSICO Y CULTURAL DE HONG NIANG

##### 4.2.2.1. La chica joven y digna

El autor Wang Shifu no se detiene en las características físicas de Hong Niang, sino que hace hincapié en la caracterización personal y espiritual de este personaje. Sin embargo, podemos conocer algunos de sus rasgos físicos a través de Zhang Junrui en el acto segundo del primer libro:

¡Qué buena muchacha!  
Tiene la contención de quien procede de una gran familia,  
Sin el menor movimiento impertinente.  
Hace una profunda reverencia ante el abad,  
Abre sus labios carmesí para hablar lo justo.  
Rostro adorable, ligeramente adornado,  
Vestida con una sobria túnica blanca,  
Unos ojos vivos, fuera de lo normal,  
Con una mirada furtiva,  
Por el rabillo del ojo, observa al joven Zhang.  
[2002:198]

Bajo los ojos de Zhang Junrui, Hong Niang es una chica joven que se comporta de manera digna, habla de manera cortés y adecuadamente, y tiene los ojos vívidos. A pesar de que hay solamente dos canciones que describen las características físicas de Hong Niang en *Historia del ala oeste*, la figura de la criada es plasmada clara y emotivamente en muchos otros actos. Seguidamente abordaremos el papel que juega la doncella en el amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying.

##### 4.2.2.2. La casamentera

Hong Niang es la criada de Cui Yingying. En muchos dramas del tema de «chico

talentoso y chica guapa», las criadas juegan un rol muy importante en el amor de los jóvenes enamorados. Por ejemplo, en la obra *A caballo en la tapia* se nos cuenta que la señorita Li Qianjin se enamora del joven Pei Shaojun a primera vista, y que aquélla le ruega a su criada, Mei Xiang, que haga llegar sus cartas al muchacho. De esta manera los dos jóvenes pueden expresar sus sentimientos amorosos a través de las cartas gracias al favor de la criada. Sin duda, el hecho de que la señorita Li Qianjin pueda conseguir su propósito amoroso depende de la criada, que trabaja como intermediaria de la muchacha, convirtiéndose poco a poco en una casamentera al servicio de los jóvenes enamorados.

Antes hemos explicado que la época que sirve como telón del fondo de *Historia del ala oeste* es la dinastía Tang. En aquel entonces el sistema feudal controla todas las facetas de la sociedad. En las familias ricas e influyentes las señoritas deben respetar los reglamentos y restricciones, y no pueden salir de sus habitaciones para verse con hombres desconocidos. En el caso de la señora Zheng, como miembro de la casta ministerial del Estado, es ella quien defiende los principios morales tradicionales en la casa y ordena a Hong Niang que vigile los comportamientos de su hija Cui Yingying. Sin embargo, como veremos, la criada no cumple el mandato de la señora Zheng y deja incluso que Cui Yingying «sintiera la atracción de la locura» [2002:337]. En cada paso del proceso amoroso entre los dos jóvenes enamorados, ella actúa como intermediaria, y sin su apoyo y orientación no podría desarrollarse ese amor, ni llegar al final feliz con la boda. Estamos de acuerdo con Jiang Xingyu [2009:144], quien afirma que Hong Niang es un personaje indispensable en la historia amorosa de Zhang Junrui y Cui Yingying.

La figura de la casamentera se podría remontar a la mitología china. La primera tercera sería Nv Wa. En *Lu Shi Hou Ji*, de Luo Mi<sup>202</sup>, donde se nos cuenta que Nv Wa reza a Dios para que ayude a las mujeres a casarse, y a partir de entonces ella trabaja como casamentera interviniendo en los asuntos matrimoniales. Hasta las épocas de Yin y Shang, el papel de la casamentera es muy importante. Sin ella no hay matrimonio, y aunque los dos enamorados se amen mutuamente ha de aparecer una tercera que se dedique a intermediar entre ellos; si no, la sociedad y la familia de ambos no aceptan a los novios. En *Shi Jing · Bin Feng · Fa ke* y *Shi Jing · Wei Feng · Mang*<sup>203</sup> ya se habla de los importantes roles que jugaban las casamenteras en aquel entonces. A partir de la dinastía Tang, la figura de la casamentera empieza a aparecer con frecuencia

---

<sup>202</sup> Es un historiador y poeta de la dinastía Song.

<sup>203</sup> Son dos poemas de *Las Odas Selectas del Romancero Chino*.

en los cuentos maravillosos de *Chuan Qi*<sup>204</sup>, de tema matrimonial. Entre ellas, la primera casamentera sería Bao Shi Yi Niang, de *La biografía de Huo Xiaoyu*. En esta obra es Qing Yi<sup>205</sup> quien actúa en la residencia de Xue, el yerno del emperador. Ella tiene un dominio excepcional del lenguaje y todo el mundo la conoce por su habilidad al hablar. Un día Li Yi acude a Bao Shi Shi Niang y la soborna para que le busque una doncella de buena reputación. Pasados unos meses le presenta a Huo Xiaoyu, quien no sólo posee dones naturales, sino que también domina la música y escribe poemas. Li Yi está muy contento con la muchacha y le dice a la casamentera que le quiere agradecer su bondad siendo su siervo hasta el día de su muerte. A partir de aquí, Bao Shi Yi Niang sienta las bases de la típica casamentera, aquella que sabe manejar las expresiones corteses y tiene una amplia experiencia en el trato social. Hasta las dinastías Song y Yuan, debido al floreciente estudio de Li<sup>206</sup>, las restricciones que la moral feudal exige a las doncellas son cada día más severas. Promueve el papel de la casamentera como un personaje indispensable en el sistema del matrimonio feudal. Podemos mencionar que en la historia de *El joven enamorado Zhou Sheng Xian provoca los desórdenes en Fan Lou*<sup>207</sup> hay una casamentera llamada Wang Baihui –muy parecida a Celestina- que no sólo trabaja de tercera, sino también de labriega y comadrona, y que hasta sabe tomar el pulso. Poco a poco la figura de la casamentera se convierte en una profesión, cuyo cometido se refleja de manera realista en las Hua Ben<sup>208</sup> de aquella época.

Si volvemos a *Historia del ala oeste*, vemos que el papel que juega Hong Niang no puede ser el de una verdadera casamentera porque, como antes hemos explicado, en la antigua China, un matrimonio feudal debe empezar por Na Cai; es decir, la familia del novio busca y encuentra a una novia que se case con el hijo y pide a una intermediara que actúe en los asuntos propios de su oficio. Sin embargo, vemos que Hong Niang, siendo la criada de Cui Yingying, por compasión hacia el sentimiento amoroso entre Zhang Junrui y la señorita, se ofrece a trabajar como mensajera e

---

<sup>204</sup> En cuanto al término *Chuan Qi*, Alicia Relinque [2002:14] lo describe así: «Se agrupan los primeros ejemplos de una literatura de ficción consciente por parte de los aspirantes a funcionarios, en un intento de ganarse una reputación con ejercicios de estilo y buscar mecenas proporcionando unas historias breves, en las que, aparte de acontecimientos extraordinarios, incluyen elementos más realistas y cotidianos, contados con un lenguaje cuidado y una estructura narrativa ya compleja; una serie de historias, además, de más fácil consumo entre los grandes comerciantes, que se convierten en protectores de aquellos aspirantes».

<sup>205</sup> Es un tipo de *Dan*, la protagonista femenina de las piezas dramáticas chinas.

<sup>206</sup> El estudio de Li se basa en el confucianismo y absorbe los pensamientos del budismo y el daoísmo. Su pensamiento nuclear es «guardar la ley natural y extinguir el deseo humano».

<sup>207</sup> El título original es *Nao Fan Lou Duo Qing Zhou Sheng Xian*.

<sup>208</sup> Hua Ben es un género clásico de la novela china. Están de moda en las dinastías Song y Yuan.

intermediadora. Cuando la señora Zheng rompe los esponsales entre los dos jóvenes enamorados, la criada dice al estudiante Zhang: «[...] deja de hacer tonterías. Esta sirvienta pensará un plan para este hombre de virtud» [2002:269]. De hecho, es precisamente gracias a la ayuda de Hong Niang como puede llegar a realizarse finalmente el matrimonio entre Zhang Junrui y Cui Yingying, aunque al comienzo no respeten los rituales. Como bien se dice a sí misma Hong Niang sobre su papel en ese amor después de que la señora Zheng se entere de las citas secretas entre los jóvenes enamorados:

La señora ha adivinado que ese mísero pobretón se ha convertido en su yerno,  
Que esa niña se ha convertido en el puente del amor,  
Y que esta pobre despreciable ha sido quien ha tirado de la cuerda.  
[2002:336]

Como antes hemos explicado, debido a las restricciones de la época, resultaba muy difícil que dos jóvenes enamorados puedan disfrutar del amor libremente. El hecho de que Hong Niang lleve a buen término el matrimonio de Zhang Junrui y Cui Yingying, conforme al deseo de los jóvenes, se debe a los conocimientos que tiene de su oficio. Hasta hoy día, cuando en China se alude a una persona que trabaja de casamentera se usa el término “Hong Niang”. Este nombre ha sustituido a la palabra “casamentera”.

#### 4.2.2.3. Servicio y desinterés

Según la dibuja Wang Shifu, la figura de Hong Niang se caracteriza por ser servicial y desinteresada, y por poseer un acendrado sentimiento de justicia. Estas características se reflejan en sus actuaciones cuando ayuda a Cui Yingying y Zhang Junrui a consumir su amor y su matrimonio. Vemos que Hong Niang es una joven muy dispuesta y trabajadora. Ella percibe desde el principio que Zhang Junrui y Cui Yingying se aman. Cuando el estudiante Zhang saca a la señora Zheng y Cui Yingying de un apuro, presentando una estratagema para retirar a Sun Feihu, quien quiere raptar a la joven como su esposa, la señora Zheng promete que casará a su hija con el chico como recompensa. En ese momento, Hong Niang se muestra muy contenta y tranquila por la felicidad de los novios. Sin embargo, cuando la señora Zheng rompe los esponsales, ella, que es testigo del injustificable cambio de la señora, siente rencor y crecen sus simpatías

hacia el estudiante Zhang. Por ello, se dedica a trazar planes y artimañas para que el estudiante Zhang supere los obstáculos; y cuando éste se queda sin remedios y le dice a la criada: «me quitaré el cinturón y buscaré mi propio fin» [2002:269], ésta le ofrece un plan para escuchar «las notas nocturnas de la cítara»:

He visto que llevas entre tus cosas una cítara; debes tocarla bien. Mi joven señora adora la cítara. Esta noche, cuando vayamos al jardín a quemar incienso, comienza a tocar cuando oigas que toso. Veremos qué dice cuando te oiga, entonces le transmitiré tus palabras. Si hay algo que contar, mañana vendré a informarte. Me temo que ahora mi señora debe estar buscándome, me voy. [2002:269-270]

Las palabras de Hong Niang muestran su sabiduría e imperturbabilidad. Primero aquietta el estado de ánimo de Zhang Junrui y luego prepara detalladamente los sucesivos pasos del plan: no sólo promete asumir el encargo de escuchar «las notas nocturnas de la cítara», sino que a partir de ese momento también hace todo lo posible para que se puedan reunir los jóvenes amantes. Todo ello muestra su firme y clara actitud de apoyar el amor de Zhang Junrui y Cui Yigying.

El plan de Hong Niang es factible. Al oír la música de la cítara que toca Zhang Junrui, Cui Yingying comenta que «quienes conocen la música comprenden la fragancia de otro corazón, quienes se conmueven, sentirán el dolor de otras entrañas» [2002:275]. La muchacha comienza a albergar sentimientos más profundos hacia el estudiante Zhang y exclama: «oh, estudiante Zhang, haces que te vaya conociendo más y más» [2002:275]. Pero, ¿cómo puede ella «imitar al luan y al fénix»? Sin duda, aquí destaca el papel de Hong Niang, quien respeta las voluntades de Zhang Junrui y Cui Yingying; en sus momentos indecisos y vacilantes, ella les anima para que continúen adelante, y en cuanto se encuentran con dificultades es ella quien se ofrece a ayudarles desinteresadamente. El hecho de que consienta que los amantes se entrecrucen cartas es un buen ejemplo de que sus servicios son desinteresados. Cuando el estudiante Zhang quiere expresar sus sentimientos íntimos hacia Cui Yingying mediante una carta, ruega a Hong Niang que la envíe en su lugar: «te recompensaré después con una generosa cantidad de oro y seda» [2002:286]. Ella se siente, entonces, insultada:

Ay, tú, hambriento miserable estudiante, no sabes lo que dices.  
Pretendes que tu familia tiene posibles,

¿crees que es una estratagema para sacar algo de ti?  
Aunque le regalaras a Hongniang  
Tu dinero y tus riquezas,  
¿crees que las aceptaría?  
Me tomas por rama de melocotón que, sobre el muro, agita el viento de la primavera,  
Por esas que venden sus encantos apoyadas en la puerta de la ciudad.  
Aunque soy una pobre mujer también tengo mis ambiciones.  
[2002:286]

Estas palabras de Hong Niang muestran efectivamente su carácter desinteresado y su alto sentido de la justicia. El reproche sólo se debe al disgusto que tiene al oír las palabras ofensivas de Zhang Junrui, pues en el fondo de su corazón alberga mucha piedad hacia él. En consecuencia, aunque ella sabe que la señorita se comporta con mucho disimulo al recibir la carta, accede a la petición del joven resueltamente:

Quiero hacerlo,  
Y no sólo presentaré tu nota,  
Yo también tengo mis propias palabras,  
Diré : «El que tocó la cítara la noche pasada presenta sus respetos»  
[...]  
Veré que esta hoja de papel alcance su destino,  
Y con las palabras de la punta de mi lengua  
Aumentaré el corazón contenido en esta nota.  
Conseguiré que venga a visitarte.  
[2002:288-290]

Realmente, cuando Hong Niang actúa como intermediaria suele vacilar, y suspira: «tampoco me resulta fácil hacer lo que debe una persona» [2002:299]. Sin embargo, este es solamente un pensamiento momentáneo, pues enseguida comienza a ir de un sitio a otro ocupada en «llevar palabras y cartas», y solamente «en medio de la tarea, a escondidas descansa». Su apoyo al amor de Zhang Junrui y Cui Yingying no varía. Aunque Hong Niang no está contenta con los disimulos de su señorita, cuando ella se entera de que la muchacha propone al estudiante Zhang que salte el muro para encontrarse, sigue animando al joven enamorado para que acuda a la cita:

Tranquiliza tu corazón, deja de decir tus temores.  
Si no vas,  
Las aguas de otoño, de tanto caminar, se horadarán,  
La colinas de primavera, de tanto fruncirse, perderán la dulzura.  
[...]  
Aunque hayas ido dos veces,  
Me atrevo a decir que ésta será diferente.  
Esas armonías separadas por el muro fueron insensateces,  
Hoy verás el fruto de esta pequeña nota.  
[2002:303]

Hong Niang salva todos los obstáculos para que Zhang Junrui y Cui Yingying puedan cumplir su compromiso. Cuando la muchacha todavía no se decide a llevar a cabo la promesa de acudir a la cita -tiene vergüenza, que disimula de nuevo-, Hong Niang la vigila y la urge para que cumpla su palabra fingiendo una amenaza: «si vuelves a cambiar de opinión, iré a contárselo todo a la señora, diré que tú me ordenaste llevarle una nota para acordar un encuentro con él» [2002:325]. La criada acompaña a su señorita y llega incluso a empujarla para que entre en la habitación de Zhang Junrui para que tenga lugar la consumación sexual. Después de advertir al estudiante Zhang de que no asuste a su señorita con su sinceridad e insistencia, sale de la habitación. Así pues los dos jóvenes pueden realizar sus encuentros clandestinos «de lluvia y nubes» durante un mes.

Hong Niang no sólo tiene un corazón servicial y un espíritu dispuesto a correr riesgos, sino que también cuenta con un carácter inteligente, astuto y diligente que se refleja en su dominio de la palabra; de esta manera conduce a los jóvenes enamorados a conseguir el ideal de «que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial».

En el acto segundo del libro cuarto, cuando la señora Zheng descubre que Zhang Junrui y Cui Yingying se citan clandestinamente, quiere condenar a Hong Niang por descuidar los deberes que tiene encomendados. Antes de acudir ante la presencia de la señora Zheng, la criada ya adivina su mal humor y se prepara para enfrentarse con ella:

La señora conoce mil estrategias,  
Su temperamento es terrible.

Con ella no bastarán mis hábiles palabras, un discurso florido,  
Para que nada se convierta en algo.

[...]

Cuando llegue ante la señora dirá: «Tú, pequeña intrigante, te ordené que la siguieras y vigilaras dónde iba o dónde paraba, ¿quién te permitió dejar que sintiera la atracción de la locura?» Si me pregunta sobre este asunto, ¿cómo podré defenderme de la acusación? El cargo será de conspiración.

[2002:336-337]

Frente a su señora, Hong Niang primero se niega a reconocer las citas secretas de los dos jóvenes, pensando encubrir la verdad. Sin embargo, cuando ve que esto no sirve de nada, cambia de estrategia y comienza a reprochar a la señora su postura con respecto al estudiante Zhang: «ha cambiado bondad por rencor» [2002:339]; dice la verdad sin rodeos, que la señora ya se da cuenta pero se asusta al oírla: Zhang Junrui y Cui Yingying se hacen «la pareja de la golondrina y el compañero de la oropéndola» [2002:306], han pasado cada noche juntos desde hace más de un mes. Al final, cuando ve que la señora aún no se recupera del sobresalto al conocer la verdad, empieza a reprocharle sus errores, exponiendo al mismo tiempo su opinión sobre cómo resolverlos:

HONG NIANG:

No es delito ni del estudiante Zhang, ni de la señorita, ni mío. Es sólo falta de la señora.

SEÑORA ZHENG:

Ahora esta intrigante me señala a mí. ¿Por qué me dices que es mi falta?

HONG NIANG:

La confianza es la base de la persona: «No sé si es posible ser hombre sin ser digno de confianza. ¿Acaso un carro grande sin la lanza, uno pequeño sin eje pueden andar?». Aquel día en que el ejército rebelde cercó el Templo de la Salvación Universal, la señora prometió que entregaría a su hija a cualquiera que consiguiera repeler a los enemigos. Si el estudiante Zhang no hubiera admirado la belleza de la joven señora, ¿habría sido tan diligente tramando una estrategia para repeler a los rebeldes? Cuando se replegaron los soldados y estuvimos a salvo la señora se arrepintió de sus palabras. ¿Eso no la hace indigna de confianza? Puesto que no quiso concluir este asunto, sólo quiso recompensarlo con oro y seda y hace que el estudiante Zhang partiera. Y sin embargo, le invitó a permanecer en el estudio, provocando así que una muchacha



quejumbrosa y un hombre dadivoso se lanzaran miradas furtivas día y noche. Por eso ha sido la señora la culpable de no mantener el gobierno estricto de la casa. Si un tribunal llevara su investigación más allá, descubriría que la señora le dio la espalda a la justicia y olvidó la bondad. ¿Le seguirían, entonces, considerando una mujer sabia? Hong Niang no se atreve a ser arrogante, te suplico que lo sometas a tu alta consideración. No te enojés por este pequeño error, pon fin a este asunto. «Para limpiar una mancha hay que humedecerla primero», ¿no es acaso la mejor solución? Ese gran talento es una cabeza privilegiada de las letras,  
Mi hermana es la más noble de las nobles doncellas.  
Él comprende las tres religiones y las nueve escuelas,  
Ella domina el dibujo del luan y el bordado de seda,  
No descuides el asunto.  
Detén tu mano,  
¿Cómo vas a convertir a un hombre de gran bondad en enemigo?  
Su viejo amigo, el general Baima, se alzó en armas  
Y repelió al rebelde Feihu, bandido de la estepa.  
Si con el laureado Zhang actúas como Shen y Chen, como mao y you  
Traerás la vergüenza y la desgracia al ministro de estado Cui  
Y al final lo pagarás en carne y hueso.  
Señora, medítalo bien a fondo.  
[2002:340-341]

Lo que dice Hong Niang durante la conversación muestra la iniciativa que toma para someter a su rival sin ninguna vacilación. Así, primero señala directamente las dos faltas de la señora Zheng basándose en las enseñanzas de Confucio: no cumple con la promesa que hizo al estudiante Zhang y acepta que éste se quede en el templo. Después explica los pros y los contras del asunto hasta que la señora se muestra completamente convencida. Al final, de forma metódica, la criada ofrece a la señora Zheng resolver el asunto y arreglar el matrimonio entre Zhang Junrui y Cui Yingying. Actúa con mente clara cuando justifica y utiliza la relación emocional de madre e hija para conmover a la señora; y ésta, a su vez, tras las palabras de Hong Niang, se siente incapaz de hacer otra cosa que admitir lo que ésta le dice: «Lo que dice esta pequeña intrigante es cierto» [2002:341]. Teniendo en cuenta sus palabras y sus actos, vemos que Hong Niang se maneja con habilidad en el uso del lenguaje, lo que refleja su inteligencia y audacia. Como opinan Zhou Tian [1956:46] y Han Sheng [1992:45], con quienes estamos de acuerdo, Hong Niang es una doncella candorosa, cálida y sincera, defensora de la

justicia. Encuentra placer en ayudar a otros. Ofrece toda su energía para apoyar el amor de Zhang Junrui y Cui Yingying, y no teme los riesgos que de ello puedan derivarse. Además, hace favores de forma totalmente desinteresada, es una persona servicial y trabajadora.

#### 4.2.2.4. «Que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial»

Aunque Wang Shifu no plasma en *Historia del ala oeste* una historia amorosa protagonizada por Hong Niang, a través de sus actuaciones y palabras en favor del amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying podemos advertir también alguna opinión suya al respecto.

Hong Niang, que antes se encargaba de seguir y vigilar el comportamiento de la señorita Cui Yingying conforme a las órdenes de la señora Zheng, se convierte poco a poco en una intermediaria que ayuda a consumar el amor de la joven pareja. La criada no sólo está descontenta por el hecho de que la señora Zheng rompa los esponsales entre los enamorados, sino que, además, se muestra disconforme con las restricciones que la moral y el código feudales imponen a los jóvenes enamorados. También es importante la simpatía que siente la criada hacia el amor lleno de dificultades que se profesan los jóvenes. En muchas ocasiones Hong Niang padece por los sufrimientos que el amor causa en los jóvenes:

Ahora creo que muchachos de talento y hermosas doncellas existen.

Sin embargo, cuando Hongniang mira, siempre ve algo perverso

Y temo que los enamorados que no satisfacen su corazón actúan

Como si su dolor fuera producto de un embrujo,

No piensan tres veces

Y se obcecán en dejarse morir de inanición.

[2002:284-285]

Teniendo en cuenta la situación de Zhang Junrui y Cui Yingying, la criada reconoce que el amor sincero entre el chico talentoso y la chica guapa existe realmente. Ella se extraña cuando ve que los dos jóvenes enamorados se aman tan amarga y pasionalmente, e imagina que los amantes de todo el mundo, cuando no pueden ver cumplidos sus

deseos amorosos, seguramente actuarán como Zhang Junrui y Cui Yingying, y que no podrán comer ni dormir. Todo esto conmueve fuertemente a Hong Niang, siente la misma tristeza y melancólica que los jóvenes cuando ve que su amor no puede verse realizado, y no duda en ayudarles a salvar todos los obstáculos a los que deben enfrentarse.

Por otro lado, Hong Niang, que es una joven doncella, también expone sus propias ideas en torno al amor y el matrimonio. En el acto segundo del libro segundo, después de que el estudiante Zhang libere a la señora Zheng y Cui Yingying de un apuro, Hong Niang cambia la primera impresión que tuvo sobre el joven, pues pensaba que era un donjuán y un bruto, y empieza a fijarse en sus aptitudes, sintiendo poco a poco simpatía por él:

Viendo su aspecto exterior  
Se adivina su talento interior.  
Siempre he tenido un corazón duro,  
Pero con sólo verlo mis sentimientos despiertan.  
[2002:252]

Frente a un chico tan gentil y talentoso, es normal que la también joven Hong Niang albergue en su corazón esos sentimientos. A este respecto estamos de acuerdo con Li Xiaomei [2004:172], quien opina que, sea como sea, Hong Niang sabe muy bien que no existe ninguna posibilidad de amar a Zhang Junrui, ya que el decreto de Yuan aclara que los miembros de dos clases sociales diferentes no pueden casarse. Además, Zhang Junrui ama a Cui Yingying y es correspondido por ella. Hong Niang siente mucha simpatía hacia los dos jóvenes enamorados y comprende el dicho de que «un matrimonio no es fruto del esfuerzo humano, sino sólo voluntad del cielo» [2002:254]. También cae en la cuenta del significado de estas otras palabras: «La tierra produce árboles con ramas entrelazadas, de las aguas emergen lotos con dos cabezas. Ya se mantienen siempre emparejados» [2002:254]. Pues ella cree que el amor que los dos jóvenes persiguen proviene del instinto humano, y deja que el estudiante Zhang goce del amor con pasión: «cuando la veas esta noche me ocuparé de mostrar la ternura, no

organizo tu blanco jade ni tu oro amarillo<sup>209</sup>, sólo espero que las flores cubran su cabeza y el brocado arrastre por el suelo» [2002:322]. Pero le exige que no defraude a la señorita y que tampoco abandone su intención de conseguir honores académicos y rango oficial, pues sabe que debido al contexto histórico y cultural en el que se desenvuelven, la única manera de desposar a Cui Yingying es conseguir un puesto en la corte. Una vez conseguido esto se podrá también cumplir el ideal de que «los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial».

#### 4.2.3. CONCLUSIONES

Por medio del análisis y la comparación del aspecto físico, el carácter, el trasfondo cultural y la concepción del amor que poseen las intermediarias que perfilan en sus respectivas obras Fernando de Rojas y Wang Shifu, podremos sacar algunas conclusiones sobre las similitudes y las diferencias que existen entre ellas.

En cuanto a las similitudes, observamos que, en primer lugar, Celestina y Hong Niang hacen de puente en el amor entre los jóvenes enamorados. Son ellas quienes ayudan a los jóvenes a cumplir sus deseos amorosos. Y también son quienes descubren el amor y la pasión que sienten las heroínas hacia sus héroes. En segundo lugar, vemos que incluso hoy en día Celestina y Hong Niang son nombres muy conocidos y representativos de la literatura española y china, respectivamente, convirtiéndose en sinónimos de alcahueta y de casamentera en cada uno de los países. Esto se puede deber a que las dos intermediarias comprenden muy bien el estado de ánimo de sus interlocutores y se caracterizan por su inteligencia y habilidad en el dominio del lenguaje.

En cuanto a las diferencias, hallamos, en primer lugar, que Celestina es una mujer vieja, que proviene de una familia plebeya y que tiene heridas en el rostro, producto esto último tal vez de que haya sido castigada muchas veces por su oficio de alcahuetería. Por su parte, Hong Niang es una chica joven y guapa, digna en su manera de hablar y de comportarse, ya que es la criada de una familia rica e influyente. En segundo lugar, los rasgos más destacados del carácter de Celestina son la avaricia, el egoísmo y lo orgullosa que se siente por su profesión de alcahueta; en cuanto a Hong

---

<sup>209</sup> Relinque [2002:322] anota en su edición que «esta expresión podría entenderse también como “no aspiro a tu blanco jade y tu oro amarillo”, en relación con el atuendo y también con un intercambio sexual».

Niang, es desinteresada, servicial, buena trabajadora, y también posee muchos sentimientos de justicia y simpatía. En tercer lugar, siendo Celestina un personaje representante de la clase baja en la sociedad de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, posee muchas características humanísticas y es una destructora de la moral amorosa de la época; y Hong Niang, siendo una criada de inferior clase social, y comparada con los sirvientes que aparecen en *La Celestina* -que están influidos por el Renacimiento-, tiene una personalidad sumisa y se acostumbra a su humilde condición social, es decir, a ser sirvienta. Aunque apoya la concepción de amor de «que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial», en cierto sentido se resigna a la moral y al código feudal de la China de aquella época.

### 4.3. LOS PADRES DE LOS AMANTES

En este capítulo abordaremos la comparación entre Alisa y Pleberio, en *La Celestina*, y Hong Niang, en *Historia del ala oeste*. Observaremos tanto las maneras y actitudes que toman los padres al ejercer la tutela de sus hijas, como los papeles que juegan en las respectivas historias amorosas de esas dos jóvenes muchachas.

#### 4.3.1. ALISA: NEGLIGENCIA E IGNORANCIA

Es raro que después de que Lucrecia describa la maldad de Celestina -«la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados» [2000:115]-, Alisa sigue dando la bienvenida a la alcahueta: «¡Una buena pieza; no me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba» [2000:116]. Y vemos que el hecho de que haya abierto la puerta a Celestina conduce más tarde efectivamente al desastre de la familia<sup>210</sup>, hasta llegar a la muerte de Melibea. La amable acogida de Alisa se podría deber a que ambas se conocían de tiempo atrás, lo que podemos deducir a partir de la expresión «vecina honrada» de Alisa al saludar a Celestina. Más adelante, el hecho de que le deje a la alcahueta quedarse sola con su hija Melibea muestra una gran negligencia, tal como afirma Lida de Malkiel [1962:489]: «la imprudencia temeraria de Alisa». La madre es engañada por segunda vez por Celestina cuando ésta acude a su casa fingiendo traer el hilado que faltó en el peso. Y asimismo por Melibea, que le dice a su madre que Celestina simplemente ha venido a venderle «un poquito de solimán» [2000:230]. La reacción de Alisa es insólita, debido quizás a su carácter caritativo, que le hace decir: «pensó que recibiría yo pena de ello, y mintiome» [2000:230], le deja a la alcahueta que se quede sola con su hija otra vez. Aunque advierte a la muchacha que tenga cuidado con la vieja, como bien dice Lucrecia: «tarde acuerda nuestra ama» [2000:230].

Alisa muestra una gran imprudencia cuando Pleberio propone casar a su hija pronto y deja que ella elija el pretendiente. Al principio ella se muestra orgullosa de que sea la esposa de Pleberio, porque cree que en la ciudad no hay muchos que merezcan casarse con su hija:

---

<sup>210</sup> Los padres son, al mismo tiempo, más permisivos de lo que debían serlo según la moral vigente, como nos recuerda Vian [1997:72]: «No hay tampoco que perder de vista a los ilusos padres de la enamorada, quienes padecen como supervivientes todo el horror del drama pero contribuyen con su ingenuidad, con su atípica tolerancia y con su falta de agilidad a que se dibuje el desastre».

Que antes pienso que faltará igual a nuestra hija, según tu virtud y tu noble sangre, que no sobran muchos que la merezcan. Pero como esto sea oficio de los padres y muy ajeno a las mujeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humildad. [2000:295]

Luego, afirma que su hija es virgen y que es ajena a cualquier mal pensamiento, e insiste en que desconoce todo lo relacionado con el matrimonio y la sexualidad:

¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan o qué es casar, o que del ayuntamiento de marido y mujer se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? [2000:298]

Estas palabras demuestran que Alisa confía mucho en su hija, que cree que aún es una doncella inocente, y que lo que dice Pleberio va a escandalizarla. Sin embargo, esto muestra una gran negligencia e ignorancia por su parte, pues como madre es ella quien debe educar y guardar a su hija. A continuación, añade: «que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» [2000:298]. Por otro lado, Melibea la escucha en actitud rebelde y dolorida, resultando muy irónica la escena. Coincidimos con Francisco José Herrera Jiménez [2001:191] cuando dice que tanto Alisa como su marido ignoran el amor y la pasión de Melibea:

La falta de precaución de los padres lleva, por lo tanto, a la relajación de la defensa y la posibilidad de abrir un agujero en la honra de la familia. En puridad, Alisa y Pleberio ignoran por completo la naturaleza pasional de su hija, como lo demuestran las palabras que la primera dirige al segundo.

#### 4.3.2. PLEBERIO: IGNORANCIA Y EGOCENTRISMO

Al leer la obra parece que hay una discrepancia entre las visiones que pueden tener diversos personajes sobre Pleberio, en relación con el trato que da a su hija, y el verdadero Pleberio. La primera vez que se le menciona es cuando Sempronio siente miedo por lo «noble y esforzado» que es el padre de Melibea, antes de decidir meterse en la estratagema de Celestina. Y Pármeneo, aunque en los primeros momentos no le teme (como sucede con Sempronio), cuando aquél entra en colaboración con éste y con



Celestina y acompaña a su amo a la cita, sabe con seguridad que los criados de Pleberio son pendencieros:

Estos escuderos de Pleberio son locos: no desean tanto comer ni dormir como cuestiones y ruidos. Pues más locura sería esperar pelea con enemigo que no ama tanto la victoria y vencimiento como la continua guerra y contiendo [...] ¡Que por Dios que creo huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí! [2000:248]

En efecto, Pleberio no solamente es temido por los criados de Calisto, sino también por Celestina, quien cuando va por vez primera de camino hacia la casa de Melibea se dice a sí misma con aprensión: «Cuando a los extremos falta del medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto» [2000:113]. Y cuando la alcahueta consigue su objetivo, se siente orgullosa por su trabajo y dice a Calisto: «más está Melibea a tu mandato e querer, que de su padre Pleberio» [2000:232]. Estamos de acuerdo con Lida de Malkiel [1962:471], quien considera que las frases de Celestina indican el cuidado y vigilancia que tiene Pleberio hacia su hija.

No obstante, la idea que se han formado los criados y Celestina del padre de Melibea nos parece desencaminada y alejada del verdadero carácter de Pleberio. El personaje aparece directamente por primera vez en el acto XII, donde es víctima de un engaño de su hija cuando es despertado por el ruido de pasos y voces que produce Melibea en su habitación a la vuelta de su primera cita con Calisto:

PLEBERIO. ¿Quién da patadas y hace bullicio en tu cámara?

MELIBEA. Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que había sed.

PLEBERIO. Duerme, hija, que pensé que era otra cosa.

LUCRECIA. Poco estruendo los despertó; con pavor hablaban.

[2000:252]

Vemos que Pleberio confía plenamente en su hija y que no duda en ningún momento de ella: su tranquilidad al dormir muestra que no la vigila, y la rapidez con que desecha sus temores y sospechas cuando su hija se justifica dándole una excusa falsa, subraya esa confianza.

En el acto XVI, al igual que hiciera con Alisa, Rojas nos muestra la ignorancia de Pleberio sobre el amor y la pasión de su hija cuando decide que debe casar a Melibea para que su hacienda tenga «dulce sucesor». Muestra el orgullo que siente por su linaje y riqueza, y no duda de que Melibea sea honesta, humilde y virgen; piensa que posee una joya:

¿Quién rehuiría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallara gozoso de tomar tal joya en su compañía? En quien caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura; cualquiera que nos pidan hallarán bien cumplido.  
[2000:295]

Sin embargo, ya ha pasado un mes desde que Melibea perdió su virginidad con Calisto, con la complicidad de los criados, en el jardín de la casa de Pleberio mientras éste y su mujer duermen a pierna suelta<sup>211</sup>. Al final, cuando Lucrecia se ve obligada a despertar a Pleberio para informarle de la enfermedad de Melibea, él le recrimina que lo despierte con tanta importunidad e impaciencia. Cabe preguntarnos por qué Fernando de Rojas retrata a un Pleberio que desconoce el amor y la pasión de su hija. Coincidimos con Carlos Mota [2000: CLXXVII], quien estima que:

Es probable que en la realidad y en las letras de la época esa ignorancia y ese exceso de confianza hubiesen sido considerados en especial dignos de censura en él como varón y como padre de una hija doncella y además «única heredera». Y que la Tragicomedia convertía su falta de vigilancia en algo clamoroso –quizá directamente risible– con el «alargamiento del proceso [...] destes amantes».

Además, Pleberio propone un marido a Melibea para tener herederos que aseguren su hacienda y así poder morir en paz: «acompañemos nuestra única hija con marido cual nuestro estado requiere, porque vamos descansados y sin dolor deste mundo»

---

<sup>211</sup> Para más información sobre esta idea, véase también María Eugenia Lacarra [1990:93-94]: «Sólo después de ido Calisto, se despiertan Pleberio y su mujer, sobresaltados por el ruido que oyen en la habitación de su hija. Sin embargo, sus temores duran poco, pues se tranquilizan sin intentar indagar más. La sorprendente falta de vigilancia se repite cuando por segunda vez Calisto acude a la cita con Melibea y ésta pierde su virginidad. También en esta ocasión duermen todos en la casa de Pleberio».

[2000:294]. Sólo después de estas consideraciones el padre piensa en su hija y se acuerda de que para salvaguardar la fama de las vírgenes es conveniente que se casen pronto. Podemos percibir aún más el egocentrismo de Pleberio cuando entre llantos expresa: «¡o duro corazón de padre! ¿cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera?, ¿para quién edificué torres?, ¿para quién adquirí honras?, ¿para quién plante árboles?, ¿para quién fabriqué navíos?» [2000:339]. Aunque estos cuatro trabajos los hizo pensando en el futuro de Melibea, creemos que Pleberio lamenta la muerte de su hija por no haber sabido guardar su honra y por destruir su esperanza de conservar el patrimonio familiar. María Eugenia Lacarra [1990:102], con cuya opinión estamos de acuerdo, manifiesta que «la seguridad que tiene de poder encontrar un buen marido para su hija se basa en su confianza de poseerlos y cuando su muerte destruye su esperanza de conservarlos lamenta su pérdida».

#### 4.3.3. AMOR Y MATRIMONIO

Los padres de Melibea, aunque han dedicado toda su vida a aumentar su hacienda, son negligentes en el desempeño de sus obligaciones y responsabilidades con respecto a la guarda de su hija, y solamente cuando piensan en sus propias y más o menos próximas muertes ven la necesidad de arreglar los asuntos matrimoniales de la joven, aunque ya es demasiado tarde. Si con anterioridad se hubiesen preocupado por ella tal vez ésta no hubiera tenido un final trágico, con el consecuente desastre que esto supone para la familia.

Antes hemos explicado que los padres de Melibea planean un matrimonio para ella; y que ésta, al escuchar a escondidas la conversación de sus padres, se siente dolorida y quiere rechazar este tipo de unión:

No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que malcasada. Déjenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conocerle, después de a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ajeno hombre repisar. [2000:296]

Cabe preguntarnos por qué Calisto y Melibea no piensan en casarse, ya que en esa época era frecuente que los matrimonios de conveniencia fuesen pactados solamente por los padres de los futuros contrayentes. Estamos de acuerdo con J. M. Aguirre [1962:27] cuando escribe que en la sociedad de aquella época el matrimonio era preparado teniendo en cuenta conveniencias sociales o familiares, sin que los interesados interviniesen en la decisión final. Efectivamente, con respecto al caso de Melibea, vemos que son sus padres –y no ella- quienes eligen el matrimonio, ya que piensan que la doncella es inocente en este asunto y confían en que su hija acatará la decisión que tomen ellos. Vigil [1986:18] nos ilustra en este punto sobre el modelo de la doncella predicado por los moralistas, que incluía la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento, etc. Así que para los jóvenes enamorados, la boda es una imposición social y familiar ajena al amor pasional, como afirma la enajenada Melibea: «más vale ser buena amiga que mala casada» [2002:296]. Para ella, el amor pertenece a la dimensión de los sentimientos, que es distinta de la de un puro contrato público y social, propia del matrimonio. Coincidimos con Devlin [1971:66] cuando apunta que «Melibea does nothing to lead Calisto toward marriage, which could have been an honorable solution to their passionate predicament. Of course, the neo-platonic courtly love tradition had no stable place for marriage in its scheme of things».

El sexo, como indica Bienvenido Morros Mestres en su edición [2007:XL], no se concibe en función del matrimonio, sino como una contribución fundamental de la naturaleza a la perpetuación de todas las especies. Por tanto, la verdadera pasión es enemiga del sacramento y debe desarrollarse fuera de él. Creemos que Rojas nos presenta una realidad más humana al transmitirnos el rechazo que siente Melibea por el matrimonio, pues esa expresión del sentimiento amoroso está más de acuerdo con la naturaleza humana; y es ahí donde reside la fuerza humanística de su obra.

Al fin y al cabo, vemos que la familia de Melibea desempeña un papel relevante en la historia amorosa de Calisto y Melibea: los padres de esta última juegan un papel muy importante al elegir el cónyuge de su hija. Estamos de acuerdo con Ruiz Casanova [1993:34], quien opina que:

El consentimiento de los contrayentes es lo único necesario, las presiones sociales y familiares, en la persona de la dama, hacen tan necesario, sin no más, el consentimiento de los padres, puesto que ellos son quienes tratan el matrimonio de sus hijas con los padres o tutores del caballero.

#### 4.3.4. ZHENG SHI: PRUDENCIA Y CUIDADO

La Señora Zheng es el primer personaje que aparece en *Historia del ala oeste*, concretamente en el prefacio del primer libro. En el soliloquio ya nos explica que su marido, que fue ministro del estado, murió, y que tuvieron una hija llamada Cui Yingying. También recuerda que cuando vivía su marido las provisiones llenaban los almacenes y tenían cientos de criados. Se lamenta de que las cosas hayan cambiado: ahora ellas dos son los únicos miembros vivos de la familia, y su situación actual es difícil; como bien explica: «Señor de la capital, dueño de riquezas, su vida se apagó, hija y madre, huérfana y viuda, hemos llegado al final del camino» [2002:180]. Para una mujer mayor sostener una familia en decadencia no es nada fácil; tiene que ser prudente y cuidadosa en todo y hacer los máximos esfuerzos para que la familia salga adelante.

Este carácter se refleja en su actitud hacia Cui Yingying. Vemos que quiere mucho a su hija. Cuando se da cuenta de que, durante la primavera tardía, la muchacha está muy triste, le dice que dé solaz al espíritu paseando un poco por el templo si no hay nadie quemando incienso. Pero la madre no deja que pasee sola y ordena a Hong Niang que acompañe a su hija. La muchacha se queja entonces de que la criada la siga a cada paso y la vigile en todos los lugares; siente que no puede zafarse de su compañía, que no tiene libertad de acción. Por otro lado, la señora Zheng establece una disciplina doméstica muy estricta; como dice Hong Niang, «en su casa no hay un muchacha de más de cinco chi que abra la puerta. En cuanto alcanzan los doce o trece años, no se atreven a penetrar en las estancias interiores sin haber sido llamados» [2002:204]; y según el abad: «La vieja señora gobierna su casa de una forma estricta. No entra ni sale varón» [2002:201]. Esa disciplina se establece principalmente para proteger a Cui Yingying. Sabemos que la moral feudal tiene una reglamentación bastante severa respecto al contacto entre un hombre y una mujer; incluso llega a establecer que no se puedan ver. En especial, las mujeres tienen más limitaciones: el hecho de que ellas aparezcan en público se considera un comportamiento deshonesto y de mala educación. Al ser hija de un ministro de estado, el hecho de que Cui Yingying sea vista con un muchacho podría considerarse una vergüenza, algo que podría perjudicar su dignidad y reputación. Así, pues, cuando Cui Yingying sale de las habitaciones interiores y la señora la descubre, le ordena que permanezca allí y la amonesta severamente. Yingying reconoce inmediatamente su error y dice que no volverá a cometer esa misma falta (Acto Segundo del Libro Primero). Más adelante, el extraño aspecto de Cui Yingying

también produce la sospecha de la señora Zheng: «estos días he estado observando a Yingying; sus palabras son más comedidas, pero su ánimo se ha redoblado. Su cintura, sus extremidades, la actitud de su cuerpo es diferente a otros días. ¿No lo habría hecho?» [2002:335]. La señora Zheng vive en un constante sobresalto, está siempre alerta, por lo que Hong Niang dice: «La señora, bastón en mano, me vigila. ¿Cómo podría pasar la sogá de cáñamo por el ojo de una aguja?» [2002:299]. Lo que dice Hong Niang es verdad: cada acción de Cui Yingying es vigilada, y bajo este control es muy difícil hacer alguna cosa que contradiga la disciplina doméstica y los códigos feudales.

En efecto, la señora Zheng tiene fama de que «gobierna su casa de una forma estricta». El abad dice que «la anciana es amable y sobria; estricta en el gobierno de su casa, lo correcto es correcto y lo equivocado, equivocado; nadie se atreve a contradecirla» [2002:193]. Y Hong Niang comenta que «la anciana señora gobierna su casa de una forma estricta. Tiene la severidad del hielo y la escarcha» [2002:204]. Zhang Junrui lo expresa de manera más simbólica:

Ha dicho: « La severidad de la señora es de hielo y escarcha»,  
¿quién se atreverá a penetrar las estancias interiores sin ser llamado?  
[...]  
La viuda teme que se le escape el corazón primaveral de su hija,  
Maldice la oropéndola amarilla que busca compañero,  
Se queja de la decorada mariposa por convertirse en dos.  
[2002:205-206]

#### 4.3.5. LA CONCEPCIÓN DE LA FAMILIA DE ZHENG SHI

La señora Zheng está en guardia porque su hija le da algunos motivos para ello. Sabemos que en la época feudal la posición de las mujeres es inferior a la de los hombres. Aunque ellas no son las que soportan el peso de la familia, influyen en los intereses familiares. El matrimonio de la doncella es una oportunidad para ampliar las arcas de la familia, pues los intereses familiares juegan un papel decisivo en el contrato matrimonial. No se tiene en cuenta la voluntad de los contrayentes. Para que la familia consiga una reputación honorable es necesario que la hija posea un espíritu virtuoso, y un buen matrimonio puede hacer que se consolide y amplíe el patrimonio moral y económico de la familia. Por ello, la señora Zheng controla severamente a la hija. Para

que la muchacha pueda vivir bien y feliz, los padres buscan un novio de familia rica y poderosa, apoyándose en su posición y reputación social. Ahora que la familia está en decadencia y las dos mujeres se encuentran solas es cuando sobre todo la madre necesita el matrimonio de la hija para mantener su estatus familiar, para restaurar las propiedades de la familia. Y el matrimonio entre Cui Yingying y Zheng He encaja en todo ello, puesto que el muchacho no sólo es hijo del ministro de estado, sino que también es sobrino de la señora Zheng, por lo que el estatus de ambas familias es muy similar. Vemos que la señora Zheng se atiene a la doctrina feudal e insiste en la concepción de la familia influyente. Creemos que tiene razón Han Sheng [1992:25] cuando expone que la prioridad de los intereses prácticos y el mantenimiento del estatus familiar determina su insistencia en la concepción de la familia influyente. Es muy posible que debido al carácter de Zheng Shi, en el acto tercero del libro segundo ella primero promete que casará a su hija con Zhang Junrui para recompensar a éste por haberlas sacado de un apuro, pero luego rompe los esponsales y se lo comunica al joven enamorado, alegando la excusa de que primero casará a su hija con Zheng Heng y que luego lo recompensará a él con oro y seda:

Señor, ha tenido la gran generosidad de salvar nuestras vidas; sin embargo, el antiguo ministro, el padre de mi hija, cuando estaba vivo la prometió a mi sobrino Zheng Heng. Hace unos días envié una carta a la capital haciéndolo llamar, pero aún no ha llegado. ¿Qué vamos a hacer cuando el joven llegue? Más vale premiarte con una importante suma de oro y seda para que mi señor pueda elegir a la hija de una familia poderosa y noble. Busca en otro sitio, ¿qué te parece? [2002:268]

Sin embargo, como dice un refrán chino, ni los sabios están siempre libres de errores<sup>212</sup>. El control riguroso de la señora Zheng hacia su hija solamente puede restringir sus manos y pies, pero no su sentimiento. Vemos que anhelando y buscando un amor que se ajuste a sus sentimientos, Cui Yingying salva al final todos los obstáculos que le pone su estricta madre y consuma a escondidas su amor con Zhang Junrui. A la señora Zheng le parece que es un asunto muy sucio que puede deshonar la reputación de la familia. Al enterarse de la noticia, incluso quiere interrogar mediante tortura a Hong Niang, y poner a Zhang Junrui en pleitos para indagar el asunto. Y la criada objeta lo siguiente:

---

<sup>212</sup>La expresión original es «Zhi Zhe Qian Lv, Bi You Yi Shi».

[...]

Si con el laureado Zhang actúas como Sheng y Chen, como mao y you

Traerás la vergüenza y la desgracias al ministro de estado Cui

Y al final lo pagarás en carne y hueso.

Señora, medítalo bien a fondo.

[2002:341]

Y ahí es donde Hong Niang acierta a tocar el punto flaco de la señora Zheng: el temor a deshonar la limpia reputación de la familia influyente. Como bien afirma la señora misma a Hong Niang: «No debería haber criado a una hija como ésta. Si la llevo al tribunal, mancharé la reputación de la familia. Basta, basta. En nuestra familia no ha habido varón que transgrediera la ley, ni mujer que contrajera segundas nupcias. Se la tendré que entregar a ese desgraciado» [2002:341]. Y luego repite esta idea a Cui Yingying: «Yingying, ¿cómo he criado a una hija que comete hoy una tropelía como ésta? Debe ser mi mal karma, ¿a quién puedo culpar? Si te llevo ante los tribunales mancillaré el nombre de tu padre. Un delito así no es propio de la familia del Ministro de Estado. Basta, basta, basta. ¿Quién ha sido tan desgraciado para criar a una hija como ésta, buena para nada?» [2002:342]. Al final, para mantener la fama de la familia y la reputación de la muchacha, la señora Zheng no puede hacer otra cosa que prometer casar a su hija con Zhang Junrui:

Pensaba llevarte ante los tribunales, pero me temo que mancillaría la reputación de mi familia. Hoy te entrego a Yingying como esposa. En tres generaciones nuestra familia no ha aceptado un yerno vestido de blanco. Mañana marcharás hacia la capital a pasar los exámenes. Yo cuidaré de tu esposa. Cuando consigas un cargo, vuelve a verme. Si fallas, evítate la molestia. [2002:343]

Vemos que aunque la señora Zheng promete casar a su hija con Zhang Junrui, le dice que no se realice el matrimonio hasta que el joven enamorado consiga un cargo en la corte. Ella no puede casar a su hija con un miserable vestido de blanco<sup>213</sup>, temiendo que la familia no tenga en quien apoyarse y su hija no pueda estar rodeada de respeto y comodidades. Comprobamos que la señora Zheng aún insiste en la concepción de la familia influyente cuando piensa en la boda. Zhang Junrui acepta la condición de la

---

<sup>213</sup> Relinque [2002:343] anota en su edición que «los funcionarios que esperaban cargos iban vestidos de blanco».



señora Zheng y se pone en camino para presentarse al examen imperial, mientras Cui Yingying expresa que no está contenta con la decisión de su madre:

Es el vacuo renombre de los cuernos de un caracol,

La magra victoria de la cabeza de una mosca.

Separados los patos mandarines en un instante;

Uno aquí, el otro allá;

Un sollozo, un quejido,

El aliento de un largo suspiro.

[2002:349]

A continuación, Cui Yingying muestra su firme y verdadero amor hacia el estudiante Zhang indicando que no le importa si éste obtiene un cargo o no y diciéndole «apresúrate a regresar». Vemos que aunque la señora Zheng se atiene a la doctrina feudal e insiste en la concepción de la familia influyente, queriendo formar a su hija de acuerdo con este modelo, ésta no sigue el camino planificado por su madre –que era casarse con el prometido Zheng He-, sino que busca y persigue un amor acorde con su voluntad, mostrando así cierta lucha contra la moral y el código feudal.

#### 4.3.6. CONCLUSIONES

A través del análisis y la comparación de las maneras y actitudes que toman los padres de las dos doncellas en su tutela, podemos sacar algunas conclusiones acerca de las diferencias y similitudes que existe entre ellos.

En primer lugar, hemos visto que Alisa se caracteriza por la negligencia y la ignorancia cuando ejerce la tutela de Melibea. Carece de precaución ante Celestina, a pesar de su mala fama, aunque no la deja estar sola con su hija. Desconoce por completo el amor y la pasión que tiene Melibea. En cuanto a Pleberio, éste también se caracteriza por la ignorancia en la tutela de su hija, pues confía mucho en las falsas excusas de ésta, lo que le permite a ella acudir a la cita secreta con su amado. Aunque propone un marido a Melibea, su intención original es tener herederos que aseguren su hacienda, para así poder morir en paz. Cuando su hija muere, ve destruida esa esperanza de conservar sus bienes en el futuro, lo cual demuestra, en nuestra opinión, que este personaje posee un carácter realmente egocentrista. A diferencia de los padres de

Melibea, Zheng Shi, madre de Cui Yingying, se distingue por la prudencia y el cuidado al ejercer la tutela de su hija: controla todas sus acciones de acuerdo con la disciplina doméstica y el código feudal chino, de cuya doctrina y moral nos parece una verdadera representante. La anciana madre ama mucho a su hija y juega un papel decisivo en la elección del cónyuge. Por un lado, quiere que su hija viva bien y feliz, y por otro nos parece que su propósito es casar a su hija con un muchacho del mismo estatus social que ella para mantener la reputación, la honra y la casta familiar.

En segundo lugar observamos que los padres de las dos doncellas han propuesto un matrimonio con un muchacho noble para sus hijas, pero las muchachas los consideran obstáculos para su libre albedrío, para consumir el amor con sus enamorados. Por lo tanto, las enamoradas muestran, en grado diferente, su lucha por conseguir un amor que se ajuste a sus sentimientos.

#### 4.4. EL ESPACIO LITERARIO CARACTERÍSTICO DEL AMOR

En este capítulo, abordaremos la comparación de los huertos en *La Celestina* y el jardín en *Historia del ala oeste* con el fin de analizar los papeles que juegan estos espacios y, al mismo tiempo, contrastar lo que simbolizan las tapias de los huertos y el muro del jardín en cada obra, respectivamente. Veremos primero cómo Fernando de Rojas plasma su huerto en *La Celestina*.

#### 4.4.1. EL HUERTO DE MELIBEA

##### 4.4.1.1. ¿Huerta o huerto?

Ciertamente, el texto original no hace ninguna referencia concreta en cuanto al tiempo que hace que se conocen Calisto y Melibea<sup>214</sup>. En el manuscrito de Palacio parece que el primer encuentro de los protagonistas transcurre en la iglesia durante la noche, aunque para Rojas tiene lugar en la huerta y al mediodía, de modo que en el primer acto de *La Celestina* Calisto entra en una «huerta» para buscar su halcón perdido y justamente en ese lugar se encuentra por casualidad con Melibea y se enamora de ella a primera vista. Sin embargo, más adelante en la obra, es en el «huerto» donde los enamorados consuman el acto sexual. Así que a muchos estudiosos creen que, o bien Melibea tiene dos casas -una contaría con una huerta y otra con un huerto-, o bien otro escritor anterior a Fernando de Rojas conocía el manuscrito de la historia de Calisto y Melibea y lo adaptó a su obra<sup>215</sup>. Nuestra tesis no tiene en cuenta cuántas casas tiene Melibea o cuántos autores participan en la confección de la obra, sino que lo que nos interesa investigar es el significado simbólico y metafórico de esos lugares. ¿Son solamente un espacio donde suceden los actos amorosos o tiene un significado más allá del ámbito topográfico?

##### 4.4.1.2. El *locus amoenus*

Volvamos al argumento de la obra, cuando Calisto se tropieza con Melibea accidentalmente y expresa su amor hacia ella con osadía, sin tener en cuenta las

---

<sup>214</sup> Para más información sobre esta idea, véase Alfredo Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:131].

<sup>215</sup> La cuestión de si es una huerta o un huerto ha sido investigada por varios estudiosos desde distintos puntos de vista, como Stamm, James R. [1977], Sánchez y Prieto [1991], Patrizia Botta [2001], Joseph T. Snow [2009], Antonio Sánchez Sánchez-Serrano [2009] o María Remedios Prieto de la Iglesia [2009].

convenciones del amor cortés: «[...] dispuso el adversa fortuna lugar oportuno<sup>216</sup>, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea» [2002:24]. Más tarde, en el primer acto leemos: «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, [...]». Vemos que Fernando de Rojas sitúa a los protagonistas en una huerta -aunque no especifica que es la huerta de Melibea- en su primer encuentro. ¿Por qué Rojas elige la huerta como un lugar oportuno? En el diccionario de Autoridades, “huerta” tiene el significado de sitio o lugar donde se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales; son grandes y suelen estar cercadas de zarzas y cambrones. Y en el diccionario de Covarrubias, “huerta” es un lugar que tiene agua de pie y está en la ribera. Teniendo en cuenta estas descripciones, vemos que una huerta es un lugar natural, vivo y pintoresco. Esto podría provocar en cualquier hombre la grata sensación de que se encuentra en un espacio natural parecido a un «paraíso terrenal». Justo en este espacio Calisto muestra su amor a Melibea, creyéndolo un «tan conveniente lugar» que cabe preguntarse si no es un *locus amoenus* donde ellos muestran su pasión y su amor. Estamos de acuerdo con la tesis de Victorio [1983:65], quien considera que Rojas plasma la huerta, o el huerto, como un *locus amoenus* en su obra:

El *locus amoenus* o lugar deleitoso es presentado, generalmente, como marco de aventuras amorosas. Los elementos (plantas, primavera, cielo azul, agua cristalina, etc.), las circunstancias (soledad) y el simbolismo (fertilidad) debían suponer para la persona una invitación a dejarse llevar por La Naturaleza, por su naturaleza, y ese es el caso de muchas canciones de la lírica popular. Pero empezó a convertirse en tópico, en moda, en el momento que el campo pierde su realidad para convertirse en metáfora, que en algunos casos encierra un paraíso deseado, y en otras más simple escenario meramente teatral.

Más tarde, Pármeneo ve que su amo pierde en cierto grado la conciencia después de que su amor sea rechazado por Melibea, y le recuerda el sitio por donde entró en busca de su neblí y habló a Melibea: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu

---

<sup>216</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Alfredo J. Sosa- Velasco [2003:129-139]: «A lo largo de la tradición judeocristiana, la representación del jardín en la literatura de alguna manera se ha relacionado siempre con el paraíso terrenal. Como sugiere A. Barlett Giamatti [1966], el tema del jardín se ha presentado a los hombres y mujeres con el fin de recordarles que una vez existió un amor perfecto (el de Adán y Eva) en armonía con un lugar hermoso (el Edén), hasta el momento en que los primeros padres de la humanidad pecaron y fueron expulsados de tan maravilloso lugar [...] El concepto del jardín fue asociándose con el del paraíso como *locus amoenus*, representándose asimismo en los poemas del Renacimiento las fuerzas antagónicas que se enfrentaban. Tal como Giamatti sostiene, es difícil desligar su significado de mero «lugar ameno» con el de “lugar de amor”».

entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver é hablar [...]». Pármemo señala que, en principio, Calisto entra en la huerta para buscar su halcón, pero no un amor. Creemos que aquí Calisto busca las dos cosas a la vez, teniendo en cuenta que el halcón, ave de presa, es visto como símbolo y metáfora de la caza del amor. Estamos de acuerdo con Gerli [1983:100], quien opina lo siguiente:

Calisto's hawk is a complex emblem that consciously announces the type of love and literature that is the subject of the *Celestina*. In essence, it heralds the work's major thematic intentions: the portrayal of the clash between reality and chimerical courtly love, while foreshadowing the human violent tragedy that befalls those who indulge themselves in its fantasies and dissipations.

En la obra de Fernando de Rojas, el halcón es una alegoría de la pasión. La pérdida del halcón simboliza que el héroe viola el código del amor cortés dejándose llevar por la pasión y el deseo sexual. Recordemos que Shakespeare, en *The Winter's Tale*, también utiliza la búsqueda de un halcón para provocar el primer encuentro entre los enamorados. El halcón tiene su iconografía literaria no sólo en los dramas del autor inglés, sino también en los poemas europeos de esa época centrados en los temas de la pasión y la destrucción y encuadrados en la tradición literaria del amor cortés.

Cuando Melibea corresponde al amor de Calisto, aquélla comienza a proponer citas en su huerto: «[...] conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto» [2000:247]. Y a partir de entonces, Rojas siempre utiliza la palabra «huerto» para referirse al lugar donde los jóvenes enamorados consumen su amor, en lugar de «huerta». Al escuchar la propuesta de Melibea, Calisto siente una gran alegría y responde a su amada: «[...] Mi venida será, como ordenaste, por el huerto» [2000:251]. Más adelante, en la segunda noche, Melibea describe el huerto así:

Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra. Mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas yerbas. Escucha los altos cipreses cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras cuán oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleite. [2000:320]

Y después de la consumación sexual en el huerto, Calisto expresa su felicidad comparando el huerto de Melibea con un lugar extraordinario en el mundo:

No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder; comer y beber dondequiera se da por dinero y cada tiempo se puede aver y cualquiera lo puede alcanzar, pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no ay yqual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me passe ningún momento que no goze? [2000:322].

En el apartado anterior hemos explicado que este primer encuentro sexual tiene para Calisto un aparente significado, en términos cristianos, de “caída”; sería una metáfora del pecado de lujuria y voluptuosidad. Estamos de acuerdo con François Maurizi [1998:56] cuando opina que «la consecuencia de la violación del *locus amoenus/hortus conclusus* por el amante anti-cortés también lleva consigo su castigo». También coincidimos con Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:126-127], quien expone que el huerto es una reformulación del cronotopo tradicional espacial cerrado del *locus amoenus*. El huerto no es sólo el lugar propicio para las relaciones amorosas de los personajes de Calisto y Melibea, sino también el lugar donde consuman el acto sexual, para llegar finalmente al desenlace trágico de sus muertes.

Estamos de acuerdo con Rico [2000:290], quien anota lo siguiente en su edición de *La Celestina*: «El paisaje ameno que se convierte en paisaje lóbrego, trasunto del paso de la felicidad a la desdicha, es un motivo frecuente en la lírica del siglo XV». El autor, en boca de Elicia, describe este huerto del siguiente modo:

En mal sabor se convierten vuestros dulces placeres, tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso; las yerbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras; los cantares se os tornen lloro; los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color. [2000:290]

Parece que para Melibea el huerto es su lugar privado, un espacio donde puede expresar sus verdaderos sentimientos y comportarse como quiere. Aunque está encerrada, este lugar la separa un poco del control de sus padres. Es un sitio donde ella ejerce todo el dominio. Leamos a este respecto lo que dice Francisco José Herrera Jiménez [2001:59]: «Celestina en su hogar o en su dominio del espacio público -única en su género-, Areúsa

en su cama, Melibea en su jardín son las verdaderas y exclusivas dominantes». Al perder su virginidad ella se lamenta así: «[...] ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba?» [2000:275]. Estamos de acuerdo con la siguiente opinión de Ellis [1981:15]:

Celestina offers a rich and complex image of the home; but if any one idea predominates, it is, perhaps, that a woman alone has the ability to create a casa and hogar, and only a woman can overcome the illusory refuges that pass as homes in the book.

Hemos de tener en cuenta el uso que se hacía de un espacio como el huerto para las relaciones sociales. Estamos también de acuerdo con Sosa-Velasco [2002:138] cuando afirma que el huerto forma parte de la vida privada porque pertenece a la estructura espacial del hogar, y se constituye también como componente de la vida pública al permitir la entrada a otros individuos provenientes de la misma clase social, como es el caso de Calisto. Las citas secretas no trascienden más allá del huerto, que forma parte de la casa y, por lo tanto, al ser una esfera privada, Melibea no ve afectados por completo su honra y el honor de su familia, pues ella puede ocultarse del público a fin de proteger la reputación familiar. Así que Melibea pide a Calisto que se marche al amparo de la oscuridad:

[...] sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches. Y por el presente, vete con Dios, que no serás visto, que hace muy oscuro, ni yo en casa sentida, que aún no amanece. [2000:276]

Hay un fragmento en el que se dice que Sempronio y Pármene temen a los hombres de Pleberio. Sin duda, Melibea es una doncella bien protegida por sus padres y, al mismo tiempo, una dominante en su «vergel» cerrado. El *locus amoenus* buscado por los amantes es un *hortus conclusus*: la dama deseada se encuentra sola dentro de un jardín, un verdadero paraíso terrenal que está, sin embargo, rodeado de unos muros protectores.



En este mismo «lugar ameno»<sup>217</sup>, a la vez prohibido, lo que quiere Calisto es gozar de Melibea, cumpliendo su deseo sexual, violando los tabúes del código cortés. Así, en el Acto XIV, el joven enamorado expresa sus sentimientos intentando revivir su encuentro con Melibea:

No quiero otra honra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madres, no otros deudos ni parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura. ¡Oh noche de mi descanso, si fueses ya tornada! ¡Oh luciente Febo, date prisa a tu acostumbrado camino! [2000:281-282]

Al fin y al cabo, los huertos contienen todos los elementos decorativos: la «fuente clara», la presencia de los «dulces árboles sombrosos», los «altos cipreses», los «ruiseñores», etc., elementos que se pueden comparar con el *hortus deliciarum* de la tradición judeo-cristiana.

#### 4.4.1.3. La tapias del huerto

Ahora bien, volvamos a consultar el significado de “huerto”. Según el *Diccionario de Autoridades* es un sitio cercado por paredes, de poca extensión, donde se plantan árboles frutales para recreo y algunas veces hortalizas y legumbres para el consumo de la casa. Vemos que comparado con huerta, es más difícil entrar en un huerto, ya que está rodeado de tapias, se halla incluso en el interior de la casa o frente a ella, y sus paredes limitan con la calle. Para saltar las altas paredes y acudir a la cita con Melibea, Calisto necesita una escala, que le pide a sus criados: «[...] llevarán escalas, que son altas las paredes» [2000:269]. Estamos de acuerdo con Beysterveldt [1982:134-135], quien opina que el término “escala” tiene un sentido alegórico en la lírica amorosa del siglo XV<sup>218</sup>:

---

<sup>217</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:129-130]: «El concepto del jardín fue asociándose con el del paraíso como *locus amoenus* y fue representando asimismo las fuerzas antagónicas que se enfrentaban en los poemas del Renacimiento [...] Tal como Giamatti sostiene, es difícil desligar su significado de mero “lugar ameno” del de “lugar de amor”».

<sup>218</sup> Recordemos un cancionero de Jorge Manrique y otro villancico de Juan del Encina, donde se alude a «la escala de amor»:

Escala d'amor  
Estando triste, seguro  
Mi voluntad reposaba

Los poetas nos describen la obra del amor como una conquista cuyo éxito se debe a una estratagema que ha quedado estereotipada en la lírica de la segunda mitad del siglo XV: el amor entra por los ojos, se apodera de la imaginación, vence a la voluntad y, por último, sojuzga a la razón, quedando así dueño de “toda la fortaleza”. Esta ofensiva arrolladora del amor se llama “la escala de amor.”

Creemos que Rojas también describe una escala de amor en su obra. Repite varias veces esta palabra, por ejemplo en un fragmento donde Sosia y Tristán preparan una escala para que su amo pueda saltar las paredes del huerto de Melibea:

SOSIA. Arrima esa escala. Tristán, que éste es el mejor lugar, aunque alto.

TRISTAN. Sube, señor; yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están.

CALISTO. Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oigo.

MELIBEA. ... ¡Oh mi señor, no saltes de tan alto...!

[2000: 272]

Y después de la consumación sexual con su amada, Calisto pide otra vez a los mozos que pongan la escala para que él pueda bajar y salir: «Mozos, poned el escala» [2000:276]. Este acto de poner la escala se repetirá durante las siguientes noches: «poned, mozos, la escala y callad» [2000:317], hasta que cae al suelo y jamás vuelve a levantarse:

---

Quando escalaron el muro  
Do mi libertad estaua.  
A' scala vista subieron  
Vuestra beldad y hermosura.

(Jorge Manrique)

Si amor pone las escalas  
Al muro del coraçon  
¡no hay ninguna defensión!  
Si amor quiere dar combate  
Con su poder y firmeza<sup>218</sup>.  
No hay fuerça ni fortaleza  
Que no tome ni desbarate

(Juan del Encina)

CALISTO. ¡Déjame, por Dios, señora, que puesta está el escala!

[...]

TRISTÁN. Tente, señor, no bajas, que idos son, que no era sino Traso el cojo y otros bellacos que pasaban voceando, que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las manos al escala [...]

MELIBEA. ¡Oh desconsolada de mí! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan áspero acontecimiento como oigo? Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor; si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre.

Más tarde, Melibea llora la muerte de Calisto:

MELIBEA. [...] Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad... como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio y él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle, con el gran ímpetu que llevaba no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes [...] [2000:333]

Sabemos que Melibea es una joven que vive encerrada en casa, muy vigilada por sus padres. De ahí que nos parezca que las tapias del huerto son como la fortaleza de la virginidad de Melibea. Para Calisto no es fácil entrar en el huerto, debe escalar el muro, y la escala para el joven enamorado es un instrumento del cual se sirve en su escalada. Saltar las tapias es como conquistar la fortaleza de la virginidad de Melibea, ocupando el cuerpo de la amada. Estamos de acuerdo con François Maurizi [1998:55], quien dice que Melibea es como un huerto cuyas paredes se escalan, así que la necesidad de salvar los obstáculos convierte a Calisto en un loco «saltaparedes» [2000:93]. Es el prototipo de los jóvenes enamorados que «sin freno saltan por las barreras» [2000:28]. Calisto no piensa en otra cosa que no sea satisfacer su deseo sexual, y «acabado su negocio», cuando Calisto se marcha, Melibea lamenta que «jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza [...]».

Calisto escala las paredes del huerto para entrar en él, violando la intimidad y privacidad que sus muros deberían proteger. El huerto es un lugar cerrado que preserva tanto la riqueza y la belleza allí guardadas como la vida de quienes lo habitan, desde personas hasta flores y frutos. Calisto logra vencer esos obstáculos para hacerse con

algo supuestamente inalcanzable y hermoso que hay en el huerto: la propia Melibea. Es allí donde él consigue mantener una relación sexual con la doncella. Estamos de acuerdo con Alfredo J. Sosa-Velasco [2003:133-134]:

Calisto pone así en entredicho tanto la vulnerabilidad de las paredes del huerto como la tarea de protección que éstas tienen al conseguir trepar por sus muros y adentrarse en él... Su mensaje es que independientemente de los muros que posea el huerto, éstos nunca son lo suficientemente poderosos como para asegurarse una completa protección y evitar una invasión imprevista. A fin de cuentas, tampoco es posible predecir en qué momento una relación sexual tendrá lugar... No importa ni el tamaño ni la altura de las paredes porque siempre es posible vencerlas. Además, si el huerto se había concebido como un espacio secreto, lo cierto es que aunque sea prohibido puede conquistarse y también violarse... Ni siquiera Pleberio, que ha edificado torres y adquirido honras, consigue que Melibea conserve su estado virginal... lugar idealizado y símbolo de perfección

Si al principio la huerta, en el encuentro amoroso, es un lugar escondido, un símbolo de la Naturaleza, una reminiscencia del paraíso terrenal en el que el hombre cometió su pecado original, el huerto presentado hasta ahora es un lugar amurallado e inaccesible, un símbolo de la fortaleza de la virginidad de la doncella, y las altas tapias del huerto de Melibea habrán de tener trágica importancia en el desenlace de la obra.

#### 4.4.2. EL JARDÍN DE CUI YINGYING

En el teatro clásico chino, el jardín es siempre el lugar donde se despierta la conciencia del amor de las doncellas y donde transcurre la historia amorosa de los jóvenes enamorados. Así pues, el jardín no es sólo un espacio físico independiente, sino también un escenario donde se muestran los sentimientos de los personajes. Estamos de acuerdo con Xian Liqiang [2006:151], quien expone lo siguiente:

En los periodos de Wei y Jin empiezan a surgir los jardines privados. También es una época en la que se despierta la conciencia literaria. Además de la intención didáctica, la literatura debe prestar atención a la retórica. Esto significa la integración de la forma de pensar del Confucianismo y del Taoísmo. Los poemas pastoriles empiezan a desarrollarse a partir de esta época. Se convirtió en una nueva tradición literaria. Este

tipo de poema tiene que ver en cierto grado con el existencialismo, al cual se acogen posteriormente algunos literatos chinos<sup>219</sup>.

En la China antigua las doncellas no tenían la oportunidad de elegir su propio amor, ni de tener, incluso, conciencia del amor. Estaba prohibido pensar en ello. Para una doncella encerrada en su habitación, el jardín es un lugar libre y un mundo de pujante vitalidad. Xian Liqiang [2006:153] subraya que en la tradición cultural china la retórica de jardín simboliza el deseo y la pasión.

Hemos podido ver que en *La historia de ala oeste* la Señora Zheng prohíbe a su hija que entre sola en el jardín. De hecho, Cui Yingying, como otras doncellas, sólo puede entrar allí secretamente, cuando hay pocos visitantes o cuando sus padres no pueden vigilarla porque se hallan fuera de casa. Este comportamiento ya contradice la moral feudal. Como las parejas de plantas, peces y aves en plena primavera, las doncellas albergan naturalmente en sus corazones los sentimientos del deseo y la pasión. Las novelas de Hua Ben, de las Dinastías Song y Yuan, siempre plasman un solo modelo de historia amorosa, en la que un chico talentoso que proviene de una familia en decadencia obtiene el primer puesto en el examen imperial y se casa secretamente con la doncella en el jardín. A partir de entonces el jardín se convierte en el símbolo del instintivo deseo sexual del ser humano. Al echar un vistazo a los jardines de los dramas de Yuan, vemos que realmente representan el lugar donde se esconden las pasiones amorosas de las doncellas. La descripción del jardín siempre incluye la luna, las estrellas, las plantas, las piedras, los pájaros, los quioscos, la puerta y los muros. Así lo expresa Hong Niang al describir el paisaje nocturno del jardín, pensando que el amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying transcurrirá allí durante esa misma noche:

Hoy luce la luna y la brisa es fresca, qué hermosa escena.  
La brisa nocturna, fría y penetrante, atraviesa el velo de la ventana,  
Sujetos con engarces de oro, los bordados visillos no caen.  
En las hojas de la puerta se funde la bruma vespertina,  
En la esquina del pabellón se reúne el arrebol del atardecer.  
Justo del clamor y del ruido,  
El tierno verde del estanque esconde los patos dormidos.  
Es una reclusión íntima natural

---

<sup>219</sup> Esta traducción y las siguientes son nuestras.

Los pálidos sauces dorados dejan asomar nidos de cuervos.  
Los lotos dorados hieren los brotes de las peonías,  
Sus horquillas de jade se enganchan en los rosales.  
La noche es escarcha, el sendero de usgo resbala,  
Perlas de rocío salpican las ondas de sus medias.  
[2002:305-306]

En el jardín se construyen muros secretos, se adornan las dulces plantas, las aguas murmuran bajo el puente, el fresco viento sopla, la luna armoniza y tranquiliza, el perfume de las flores, que se mueven flotando sobre el agua, lo embriaga todo. Los poemas expresan la tranquilidad nocturna del jardín y también la psicología del personaje. En realidad, la descripción del jardín siempre se relaciona con la descripción amorosa. Este tipo de amor en el jardín posee un significado clásico, característico de la época: muestra que los jóvenes enamorados en las épocas feudales tienen una conciencia rebelde, sobre todo en el caso de las doncellas, ya que el amor siempre transcurre en el jardín de las amadas. Estamos de acuerdo con Zhou Zhibo [2008:145], quien declara que en los dramas de Yuan los escritores siempre toman el jardín como telón de fondo. Los paisajes pintorescos provocan sentimientos tristes en las doncellas al final de la primavera, y melancolía por el final de la juventud y la hermosura, por lo que ellas esperan encontrar a sus amados lo antes posible. Cui Yingying expresa ese sentimiento lamentándose por las flores caídas en el jardín durante la primavera que toca su fin, lo cual simboliza la caída de la delicada hermosura de la doncella:

El rojo caído parece un campo de batalla,  
Las diez mil motas que el viento levanta me entristecen.  
Sueño la aurora en el dique del estanque  
Y desde la balastrada despido la primavera.  
El polvo leve de las mariposas revolotea como la nieve,  
El barro de golondrinas perfuma como polen de flores caídas.  
Ceñida al corazón de la primavera,  
Los sentimientos se acortan,  
La seda de los sauces se alarga.  
Nos separa la sombra de las flores,  
Él está lejos, la orilla del cielo próxima.  
El perfume desapareció del maquillaje dorado de las Seis Dinastías,

La pureza mermó en el espíritu de los tres Chu.

[2002:227]

En los dramas de Yuan el jardín es un lugar que se establece al margen de las vidas cotidianas de los protagonistas, pero que les ofrece un espacio para el amor. Debido a que penetra totalmente en las vidas interiores de los héroes y en los actos amorosos, el jardín está estrechamente relacionado con esos contextos, aunque éstos sean conceptos abstractos. Xian Liqiang [2006:154] explica que el jardín simboliza un lugar que sirve para diluir la vida real de los protagonistas, un enclave donde se puede evitar la dura existencia terrenal. En este jardín hay plantas y pájaros vivos, los héroes andan a sus anchas, se comportan libremente al hablar y al expresar sus pasiones amorosas, cosas que no se entienden ni se aceptan en el mundo real. A través del jardín los autores meditan acerca de la sociedad humana y prestan mayor atención a los jóvenes, quienes en la vida real no pueden hablar del amor como ellos quisieran. Igual que sucede en *La historia de ala oeste*, el inicio, el desarrollo y el desenlace del amor entre Lian Qianjin y Pei Shaojun en *A caballo en la tapia* tiene lugar en el jardín de la residencia oficial de Pei. Sin jardín, los enamorados no tendrían un escenario fijo para mantener su amor. Sin ese lugar desaparece un tema literario donde la enamorada se rebela contra las convenciones feudales en esas obras.

#### 4.4.2.1. El muro del jardín

Es sabido que el muro es un elemento indispensable en la construcción de los jardines. El muro cierra el jardín, erige una frontera entre lo externo y lo interno. Es un lugar tranquilo donde las personas pueden alejarse momentáneamente del mundo exterior y entregarse a pintorescos paisajes naturales que les permiten mostrar sus melancolías y nostalgias, y también experimentar lo dulce del amor. Si recurrimos a las definiciones de “muro”, vemos que en el diccionario chino *Shuo Wen* muro significa “tapar”, y en *Shi Ming Shi Gong Shi* la pared significa “evitar el frío”, mientras que muro es sinónimo de “ocultar”. Según Jacques Le Goff [1982:260], en Occidente, el muro, en cualquier situación, tiene dos funciones y comprensiones: la primera es delimitar un territorio con respecto a una agrupación, además de proteger este sagrado y nítido territorio para que no sea invadido y hostigado por el mundo exterior; la segunda

función es dar seguridad a los habitantes y a sus bienes. Así que ambas culturas comparten el mismo significado de muro.

En la historia literaria china, la primera descripción del acto de saltar el muro podría remontarse a *Zheng Feng*, de *Odas Selectas del Romancero Chino*. El muro es un intervalo espacial. En la China antigua las mujeres viven en la parte interior del muro y los hombres en la exterior. Aunque ambos sientan un amor mutuo sólo pueden encontrarse dentro de los límites que fija el muro. En *La recitación del tenorio Deng Tuzi*, de Song Yu, se nos cuenta que la mujer, que vive en la parte interior del muro este, acecha a Deng Tuzi, quien, sin embargo, respeta la regla del confucianismo y acepta durante tres años el encierro de la chica. Zhong Zi no es como Deng Tuzi: él salta el muro y pone a su amada en un dilema. Saltar el muro significa romper la separación entre hombres y mujeres, algo que estaba prohibido tanto por los padres y hermanos como por la opinión pública en general. Así que la joven del poema, aunque ama mucho a Zhong Zi, espera que éste no salte el muro. Parece que en la época antigua era muy frecuente que un hombre saltase el muro para acudir a la cita con la mujer. Este comportamiento es diametralmente opuesto a las convenciones de la moral feudal: saltar el muro para entrar en el jardín de otra familia se convierte en una agresión a la intimidad, contradice la moral social y va más allá del límite jurídico.

En las historias amorosas, el acto de saltar el muro se convierte en una convención literaria universal, relacionada siempre con los actos amorosos. Por ejemplo, en el segundo acto de *A caballo en la tapia*, Pei Shaojun salta el muro para acudir a la cita secreta con su amada Li Qianjin. En el tercer acto de *Historia del muro este*<sup>220</sup> se cuenta que Ma Bin cierra temprano la puerta de su estudio para acudir a la cita con Dong Xiuying saltando el muro. En el prefacio de *Melocotonero de flores dobles*<sup>221</sup> se explica que Zhang Daonan, en busca de su papagayo, salta el muro del jardín y se encuentra con Xu Bitao por casualidad. En el segundo acto de *Tres tigres descienden el monte*<sup>222</sup> se nos cuenta que cuando Hua Rong se fuga, halla un muro, lo salta y encuentra que hay un jardín, encontrándose allí con Li Qianjiao.

En *Historia del ala oeste*, Wang Shifu hace alusión al muro veintidós veces. Algunos de los momentos más significativos relacionados con este elemento son, por ejemplo, cuando en el primer acto del primer libro, Zhang Junrui ya empieza a

---

<sup>220</sup> El título original es 东墙记 [*Dong Qiang Ji*, Historia del muro este].

<sup>221</sup> El título original es 碧桃花 [*Bi Tao Hua*, Melocotonero de flores dobles].

<sup>222</sup> El título original es 三虎下山 [*San Hu Xia Shan*, Tres tigres descienden el monte].



lamentarse de lo alto del muro del jardín de Cui Yingying: «Ay, la puerta ahoga el profundo patio de flores de peral, los muros encalados son altos como el cielo azul» [2002:190]. Lo ideal sería que no existiese un muro que separe a los enamorados. Así que él no elige la habitación que antes le había señalado el abad, sino que quiere otra que está «lejos de los corredores del sur, que diste de los muros orientales, lindando con el ala oeste, cerca de la sala principal» [2002:197]. Efectivamente, aunque hay un muro que se interpone entre los dos, esa habitación es la más cercana a la de su amada. Cuando Cui Yingying entra en el jardín para quemar incienso, Zhang Junrui la espera escondido en la esquina del muro:

El jardín y el muro de la casa de Cui Yingying  
Espero a esa piadosa, honesta,  
Delicada y hermosa doncella, Yingying.  
Después del primer tambor,  
Cuando diez mil flautas callen<sup>223</sup>  
Iré directo hasta el jardín de Yingying.  
Si acaso veo a la dueña de mis tormentos por los tortuosos corredores,  
La retendré firmemente entre mis brazos,  
Le preguntaré: «¿Por qué tan pocos encuentros, tantos desencuentros?  
Eres sólo sombra, apenas forma».  
[2002:211]

Cui Yingying expresa sus melancólicos sentimientos mientras quema incienso; el estudiante Zhang, cuando ve que la doncella tiene en su frente los pensamientos de Wenjun<sup>224</sup>, enseguida le contesta con un cuarteto. Y ésta, al escuchar el poema, le responde con otro cuarteto:

ZHANG JUNRUI:  
[...]  
El color de la luna baña la noche,  
Sombras de flores en la primavera solitaria.  
¿Por qué bajo este blanco resplandor  
no asoma la doncella de la luna?

---

<sup>223</sup> El sonido del viento.

<sup>224</sup> La expresión original es «Wen Jun Zhi Yi», significa que siente afecto por alguien.

CUI YINGYING:

Alguien recita un poema en el rincón del muro.

HONGNIANG:

Es la voz de ese muchacho fatuo de veintitrés años y soltero.

CUI YINGYING:

Qué poema tan fresco y original. Haré uno con el mismo ritmo.

[2002:213]

Al escuchar los versos de Cui Yingying, Zhang Junrui se pone muy contento y alaba con admiración el talento de la doncella, cree que ambos se aprecian y se adoran. Le gusta el hecho de que ambos estén escribiendo versos, cada uno a un lado del muro, hasta que el día despunte.

En el cuarto acto del libro segundo, cuando Cui Yingying escucha el sonido de la cítara que le llega desde la esquina del muro, al principio no sabe quién la toca, por lo que presta más atención: «Me escondo, vuelvo a escuchar al este del rincón del muro. Ah, es el tañer de la seda y la madera cerca del ala oeste» [2002:274]. Ella la escucha obsesionada, y cuando advierte que es Zhang Junrui quien la toca, admira su calidad artística y elogia sus cualidades innatas para la música, así como sus elevados rasgos morales, exclamando: «oh estudiante Zhang, cómo te enseñarías a no guardarme rencor» [2002:276]. En el primer acto del libro tercero, Cui Yingying disimula su afecto hacia el estudiante Zhang ante Hong Niang, pero la criada sabe lo que piensa verdaderamente su ama y dice: «Por causa de un muchacho alocado, un pobre aspirante a funcionario, corres el riesgo de ser la esposa transformada en montaña separada por un muro» [2002:296-297]. Este muro impide el contacto entre ambos e imposibilita a Zhang Junrui contemplar la expresión y el cuerpo de Cui Yingying, pero ella puede escuchar la cítara, atenta y fascinada. Más tarde, Cui Yingying le escribe a Zhang Junrui un poema en el cual le propone una cita:

Espera la luna bajo el ala oeste,

Recibe la brisa, la puerta abierta a medias.

Separadas por el muro se mueven las sombras de las flores,

Me pregunto si es el hombre de jade que llega.

[2002:300]

Una cita debe establecer siempre la hora y el lugar. En tal sentido, este poema contiene un cierto tono enigmático y abstracto: parece un acertijo. En realidad, «el hombre de jade» es una forma de autometaforizarse Cui Yingying; sin embargo, Zhang Junrui cree que se refiere a él mismo. Entonces la doncella pide al estudiante Zhang que deje la puerta medio abierta, que no la cierre totalmente. Por lo general, los jóvenes enamorados deben ser muy inteligentes, pues deben actuar hábilmente y emplear palabras conmovedoras para seducir a sus amadas. No obstante, a veces, debido a una excesiva excitación, malentienden la insinuación de la otra parte y actúan de forma poco hábil y sin discreción. Zhang Junrui no es una excepción. Cuando Hong Niang pone en duda el significado del poema al estudiante Zhang, éste confía mucho en sí mismo y no reflexiona antes de obrar:

ZHANG JUNRUI:

Los insultos de tu señora hacia mí son falsos, el significado de la carta es que esta noche me invita al jardín para que con ella... tralarí, tralará<sup>225</sup>

[...]

HONG NIANG:

¿Dónde ves que te invita a ir? Explícamelo.

ZHANG JUNRUI:

«Espera la luna bajo el ala oeste» significa que vaya cuando haya salido la luna.

«Recibe la brisa, la puerta abierta a medias», que abrirá la puerta y me esperará.

«Separadas por el muro se mueven las sombras de las flores, me pregunto si es el hombre de jade que llega», que salte el muro.

[2002:300]

En la oscuridad, Cui Yingying y Hong Niang caminan hasta la orilla del lago Tai; la doncella se prepara para quemar los inciensos y la criada ve que el estudiante Zhang todavía no llega; entonces busca un pretexto para ir a la pequeña puerta lateral del jardín a comprobarlo. En ese momento, Zhang Junrui entra por la puerta y se emociona mucho al ver una hermosa silueta, que cree que es la de su amada, y abraza confuso a la criada, en lugar de a la persona deseada. Después de los reproches que dirige Hong Niang al estudiante Zhang por su alocado comportamiento, le dice que se apresure a saltar el muro: «No cruces la puerta. Sólo ha dicho que te deja venir. Salta ese muro. Esta noche

---

<sup>225</sup> En chino, *liyepo liyelu*, términos sin significado concreto, deben interpretarse como el acto de mantener relaciones sexuales.

las acrobacias os ayudarán a los dos a vestiros en pareja. Te diré lo que has de hacer» [2002:308]. Hong Niang conoce los múltiples cambios de su ama, por lo que en lugar de dejar al estudiante Zhang entrar por la pequeña puerta lateral, le dice que salte el muro por si el ama cambia de parecer y elude la responsabilidad que ha contraído con él. El estudiante Zhang piensa que ya que la amada le pide que salte el muro y entre por la puerta, así lo hará conforme a su petición. Por tanto, cuando llega a la esquina de las paredes del muro, lo salta escalando las piedras del lago Tai y trepando por los sauces. Se precipita a abrazar a Cui Yingying sin tener en cuenta lo que le dice antes la criada: «Es la doncella de la familia, debes apaciguar su naturaleza. Acaríciala con palabras, sé respetuoso con tus intenciones, no la tomes por suace vencido o flor mancillada» [2002:308]. A consecuencia de este comportamiento, la dama le reprocha airadamente su acto, apelando a la fuerza de la justicia. El estudiante presenta entonces un aspecto lamentable. Estamos de acuerdo con Jiang Xingyu [2009:142], quien piensa que Wang Shifu utiliza el malentendido de Zhang Junrui sobre el poema de Cui Yingying para incrementar el efecto cómico de la escena. Además, vemos que la castidad, considerada como una categoría moral en la cultura feudal china, es muy importante para la doncella. Ésta debe ser un muro moral que está presente frente a Cui Yingying. Los repetidos disimulos y ambigüedades de la doncella muestran la dificultad de exceder las normas convencionales. Al principio, ella escribe para citarse con Zhang Junrui, pero cuando el joven está presente ella muestra su enojo y le reprende. Podemos conocer su conflicto y su apenada actitud a través de otro poema que dirige al estudiante Zhang:

Respeto tu gran virtud y me resulta difícil seguir los ritos,  
Humildemente este nuevo poema servirá de casamentera.  
Envío mis palabras a Gaotang y dejo de escribir.  
Esta noche, ciertamente, lluvia y nubes llegarán.  
[2002:320]

Después de repasar los actos en que se alude al muro en la obra de Wang Shifu, descubrimos que, en primer lugar, es un hilo conductor y un elemento muy importante de la historia. En segundo lugar, el acto de saltar el muro de Zhang Junrui tiene un efecto cómico. En tercer lugar, el muro encierra su propia simbología en la obra. El hecho de que Zhang Junrui salte el muro significa, en su sentido más profundo, que

salta las convenciones de la moral china, corriendo el riesgo de desobedecer el código ritual feudal.

#### 4.4.3. CONCLUSIONES

Después de analizar y comparar los huertos en *La Celestina* y el jardín en *Historia del ala oeste*, podemos concluir, en primer lugar, que estos lugares incluyen pintorescos paisajes naturales: los huertos de Melibea se parecen mucho a un paraíso terrenal, y el jardín de Cui Yingying es como un lugar extraterreno. En segundo lugar, estos escenarios son el espacio donde se desarrollan las historias amorosas. Calisto y Melibea consuman su amor en el huerto, y Zhang Junrui y Cui Yingying también se citan secretamente en el jardín de la doncella. Consideramos que los huertos y el jardín son hermosos, como son hermosos también los amores de los héroes. Además vemos que tanto Melibea como Cui Yingying son doncellas que viven encerradas, así que los huertos y el jardín son lugares donde ellas pueden expresar sus sentimientos amorosos y dar una relativa rienda suelta a su libertad.

En cuanto a las tapias de los huertos en *La Celestina* y el muro del jardín en *Historia del ala oeste*, vemos que ambos simbolizan la fortaleza de la virginidad de las doncellas, y el hecho de que los héroes los salten significa la conquista de esa virginidad, aunque ello signifique la ruptura de las convenciones de la moral social española y la desobediencia del código ritual feudal chino, respectivamente.

## 4.5. LAS PRENDAS DE AMOR

En este capítulo abordaremos la comparación de las prendas de amor que aparecen en *La Celestina* y en *Historia del ala oeste* –concretamente el cordón de Melibea y el cinturón de Cui Yingying, y el laúd de Calisto y la cítara de Zhang Junrui–, con el fin de contrastar los papeles que juegan y lo que simbolizan éstas en cada obra, sobre todo con respecto a la concepción de amor de los protagonistas. Primero veremos el cordón de Melibea en *La Celestina*.

#### 4.5.1. EL CORDÓN DE MELIBEA

En *La Celestina* se alude en numerosas ocasiones al cordón de Melibea, lo que lleva a preguntarnos si la imagen de este cordón tiene un sentido más allá de su significado literal o si tiene alguna significación simbólica. Para responder a esta pregunta, repasaremos primero las escenas en que aparece el cordón de Melibea para después buscar su posible sentido metafórico en la concepción del amor.

Sabemos que Calisto, después del primer encuentro accidental con Melibea, cae enfermo de amor y que su criado Sempronio recurre a Celestina para que ésta cure a su amo mediante la consumación de su amor con Melibea. Celestina con el pretexto de que al joven enamorado le duelan mucho las muelas se acerca a Melibea para pedirle su cordón, a fin de que éste le cure el dolor de muelas: «[...] Asimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem» [2000:129]. Esta es la primera vez que se alude al cordón de Melibea en *La Celestina*. Celestina lo elogia como un elemento cuasi milagroso que ha tenido contacto con las santas reliquias de Jerusalén y de Roma. Estamos de acuerdo con Rico [2000:129], quien en su edición anota a pie de página lo siguiente:

Roma y Jerusalem, como principales ciudades de peregrinación, eran también importantes centro de veneración de reliquias, cuyo culto alcanzó enormes proporciones en la Edad Media. El cordón usado como ceñidor podía haber sido puesto en contacto con reliquias para librar a su portadora de males corporales y espirituales.

Melibea, al oír las astutas palabras de Celestina, siente mucha empatía hacia el enfermo caballero y accede a darle su cordón, incluso consiente que la alcahueta vuelva al día siguiente a por la oración de Santa Apolonia, que le quitará el dolor de muelas si el

joven no se cura con su cordón: «[...] En pago de tu buen sufrimiento quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente» [2000:134]. Es sabido que en la Edad Media el hecho de que una mujer entregue su cordón al esposo quiere decir entregar su virginidad. Estamos de acuerdo con Cantalapiedra [1983:30], quien apunta lo siguiente:

El “cordón” de Melibea es una metonimia de Dios, ya que ha tocado las santas reliquias de Jerusalén y de Roma, en tanto que objeto sagrado es también una metonimia de la virginidad -¿cordón virginal que ciñe la cintura de Melibea o cinturón de castidad?--; el cordón es, al mismo tiempo, metonimia de su propietaria, por lo que al entregarlo Melibea se entrega ella misma.

Posiblemente, cuando Celestina pide el cordón a Melibea en el fondo lo que desea es privarla de la protección que éste proporciona a su virginidad y entregar a Calisto este objeto sagrado que ha estado sobre el cuerpo de su amada y que conlleva una profunda carga erótica. Al conseguir el cordón de Melibea, en el camino de vuelta hacia la casa de Calisto, Celestina exclama: «[...] ¡Ay cordón, cordón, yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!» [2000:138].

Más tarde, en la casa de Calisto, Celestina le explica a éste su encuentro con Melibea, mientras le muestra «un cordón que ella trae contino ceñido, diciendo que era provechoso para tu mal porque había tocado muchas reliquias» [2000:153]. Al ver el cordón, Calisto no puede controlarse, se comporta de manera más insensata que nunca y dice: «[...] mándome mostrar aquel santo cordón que tales miembros fue digno de ceñir» [2002:154]. Parece que las siguientes palabras atolondradas y caprichosas de Calisto en su conversación con Celestina y Sempronio están causadas por el «demonio»<sup>226</sup> que lleva el cordón mismo:

CALISTO. ¡Oh nuevo huésped! ¡Oh bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno e servir! ¡Oh nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis deseo! Decime si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha.

---

<sup>226</sup> Para más información sobre esta idea, véase también Alan Deyermond [1977:8], «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in la celestina», *Celestinesca*, núm. 1.



CELESTINA. Cesa ya señor, ese devanear, que a mí tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo.

[...]

¡Oh mezquino de mí, que asaz bien mu fuera del cielo otorgado que de mis brazos fueras hecho y tejido, y no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con debida reverencia aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar de la gloria, siempre tienes abrazados! ¡Oh qué secretos habrás visto de aquella excelente imagen!

[...]

SEMPRONIO. Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea.

[...]

CELESTINA. ... tratar al cordón como cordón por que sepas hacer diferencia de habla cuando con Melibea te veas; no haga tu lengua iguales la persona y el vestido.

[...]

CALISTO. [...] déjame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no hay más bienandante hombre que yo.

SEMPRONIO. No afistles tu llaga cargándola de más deseo; no es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio.

CALISTO. Bien lo conozco, pero no tengo sufrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa.

[2000:155-158]

Entonces Calisto acaricia el cordón como si fuera el cuerpo de Melibea, haciendo uso del poder de su imaginación. Como le insinuó con anterioridad la alcahueta: «te dará en tus manos el mismo que en su cuerpo ella traía» [2000:153]. A su vez, Melibea también cae enferma de amor cuando Celestina se lleva su cordón y pide a la alcahueta que le vuelva su ceñidor. Lucrecia, la criada, expresa los síntomas de la enfermedad de amor de su ama así:

LUCRECIA [...] Mi venida, señora, es lo que tú sabrás: pedirte el ceñidor. Y demás desto, te ruega mi señora sea de ti visitada, muy presto, porque se siente muy fatigada de desmayos y de dolor del corazón.

[...]

Madre, que vamos presto y me des el cordón.

CELESTINA. Vamos, que yo le llevo.

[2000:218]

Basándonos en las palabras que Lucrecia dirige a la alcahueta -portavoz de Melibea en ese momento- creemos que desde un principio Melibea sabe que entregar su cordón supone entregarse a sí misma, como más tarde ella misma admite a su amado: «en mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad» [2000:228]. Estamos de acuerdo con Otis H. Green [1969:146], quien señala que «aunque Melibea parece ignorarlo, ya se sabe que la entrega de un objeto íntimamente personal simboliza la entrega de la misma persona. Una de las supersticiones consiste precisamente en la idea de que quien controla una parte controla el todo».

En consecuencia, Melibea, que antes había resistido hasta las tretas de Celestina, invierte sus sentimientos, dejándose llevar por la solicitud y compasión femeninas. La entrega de su cordón a Celestina para ayudar a la curación de Calisto también simboliza su propia derrota. Coincidimos con Alan Deyermond [1977:8] y Luis Rubio García [1970:79] cuando exponen que no sólo Celestina es consciente de que el símbolo de la derrota de Melibea se encuentra en el hecho de que ésta le entregue su cordón, sino que ambas se dan cuenta de esto, bien consciente, bien inconscientemente.

#### 4.5.2. EL CINTURÓN DE CUI YINGYING

En *Historia del ala oeste*, Wang Shifu también utiliza el cinturón de Cui Yingying como prenda de amor. Vemos que desde que Zhang Junrui se pone en camino para presentarse al examen imperial, la joven doncella empieza a echarle mucho de menos: no puede comer ni dormir bien, no puede hacer otra cosa que preocuparse por su amado. Por un lado, Cui Yingying espera que su amado pueda conseguir algún puesto en la corte para poder contraer matrimonio con ella; y por otro lado, teme que el estudiante Zhang, una vez consiga el primer puesto en el examen imperial, se comporte como los novios que faltan a la fidelidad y abandonan a su cónyuge. Entonces, le escribe una carta al estudiante Zhang y pide al criado de éste que le lleva una cítara de jaspe, una horquilla de jade, una caña decorada, un cinturón, su camisa de sudor y un par de medias. Efectivamente, cada objeto enviado por la doncella tiene su propio sentido implícito, especialmente el cinturón y la camisa de sudor, como ella misma explica a la criada Hong Niang:

CUI YINGYING:

[...]

En cuanto a esta camisa con mi sudor,  
Si duerme con ella  
Será como si yaciera conmigo;  
Si la pega a su piel  
No creo que no recuerde mi tibieza.  
Hongniang:  
¿Y este cinturón?  
Cui Yingying:  
Nunca debe dejarlo delante o detrás,  
Debe guardarlo a derecha o izquierda  
Y anudará firmemente su corazón.  
[2002:374]

Aquí vemos que, como sucedía con el cordón de Melibea, la camisa de sudor y el cinturón de Cui Yingying también tienen una carga erótica. Zhang Junrui los toca como si tocara a la doncella misma: «Cuando entre en el dormitorio, le soltaré el cinturón, le quitaré la túnica» [2002:257]. Ella espera que a través de estos objetos el estudiante Zhang se acuerde de ella.

Parece que aquí Cui Yingying no está segura del firme amor de Zhang Junrui. De hecho, esto refleja realmente un fenómeno social de la época, un estado de ánimo común en las mujeres de la China antigua: cuando el esposo sale fuera, la mujer está preocupada por si su esposo ama lo nuevo y rechaza lo conocido. Esto nos recuerda que en *El apunte de vivir en el ocio*<sup>227</sup> se nos cuenta que una mujer envía sus objetos íntimos a su esposo y en la carta le advierte que estudie para conseguir un puesto en la corte y que no defraude su esperanza. En *La colección de cascajo*<sup>228</sup> también se explica una historia parecida.

Por otro lado, el hecho de enviar los objetos íntimos al amado también refleja el profundo amor que siente la doncella hacia el estudiante Zhang. Si no le amase tanto Cui Yingying, ¿por qué estaría tan preocupada por él?; y de la misma manera, ¿por qué le importaría tanto la vida cotidiana de su amado? A su vez, Zhang Junrui, en la capital del Estado, cuando recibe los objetos que le llegan de su amada entiende perfectamente la buena intención de la doncella y lo expresa de esta manera:

---

<sup>227</sup> El título original es 闲居笔记 [*Xian Ju Bi Ji*, El apunte de vivir en el ocio].

<sup>228</sup> El título original es 坚瓠集 [*Jian Hu Ji*, La colección de cascajo].

Este cinturón  
Es en su mano una bola de algodón  
Que devana bajo la lámpara.  
Expresa las penas de su vientre  
Y se convierte en el asunto de su corazón.  
[2002:381-382]

Luego, Zhang Junrui muestra que su deseo de volver al lado de su amada crece cada día más. Él recuerda que, a pesar de todo, ha corrido muchos riesgos para poder reunirse con la doncella, que se separaron solamente porque lo ordenó la Señora Zheng, quien le pide que consiga un puesto en la corte, obligándolo así a ponerse en camino hacia la capital. Estos objetos íntimos de Cui Yingying alivian su añoranza. En *Xi Meng* de *Tai Ping Guang Ji* también se nos cuenta que un joven literato un día pasa por la Montaña de Hua y se encuentra accidentalmente con una guapa joven de la que se enamora a primera vista, y que cuando vuelve a casa cae enfermo de amor. Cuando la madre del joven se entera de la causa de la enfermedad del hijo, acude a la Montaña de Hua para buscar a la joven muchacha. La acción de la madre conmueve mucho a la joven doncella, que le regala a la madre su delantal para mitigar la enfermedad de su hijo. Como el cordón de Melibea, vemos que el cinturón de Cui Yingying también tiene la función de curar la enfermedad de amor del joven enamorado.

#### 4.5.3. EL LAÚD O VIHUELA DE CALISTO

En *La Celestina* aparecen dos escenas donde se toca el laúd o la vihuela, lo que nos llama mucho la atención, por lo que abordaremos primero la diferencia entre estos dos instrumentos; y segundo, qué papeles juegan éstos en la historia amorosa de Calisto y Melibea.

En el acto primero, cuando Melibea rechaza el amor de Calisto, el joven enamorado vuelve a casa abatido y empieza a tocar el laúd. La conversación entre Calisto y Sempronio se desarrolla de esta forma:

CALISTO. Dame acá el laúd.

[...]

CALISTO. ¿Cuál dolor puede ser tal,

Que se iguale con mi mal?

SEMPRONIO. Destemplado está ese laúd.

[...]

CALISTO. [...]Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO. Mira Nero de Tarpeya

A Roma como se ardía;

Gritos dan niños y viejos

Y él de nada se dolía.

[2000:32-33]

Vemos que en esta escena Calisto toca el laúd para aliviar su dolor al compás de la canción de Sempronio. Antes hemos explicado que Calisto es un caballero ocioso. Para este tipo de personas, en el siglo XV tocar un instrumento como el laúd es una práctica de la cultura popular. Estamos de acuerdo con Pérez Arroyo [1983:288] cuando explica que «en esta época el tañer la vihuela y cultivarla era considerado como indispensable en la educación de toda persona culta y aristocrática».

Sin embargo, más tarde, cuando Celestina explica a Melibea la enfermedad de Calisto, aquélla dice: «[...] Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela» [2000:133]. De aquí en adelante, Fernando de Rojas utiliza el término “vihuela” en vez del de “laúd”. La causa de que Celestina confunda un instrumento con otro creemos que puede ser debido a que o bien la alcahueta no diferencia bien los dos instrumentos o a que, como como indica Pérez Arroyo [1983:287],

En España también la tablatura de vihuela fue ambivalente para el laúd; de ahí que no se especifique nunca en la música impresa para uno u otro instrumento. Tenían el mismo número de trastes entre sí, y su afinación era la misma. Quizá existió una pequeña diferencia y es que las tenía al unísono. De todas formas esto variaba con mucha frecuencia de un instrumento a otro.

No es de extrañar, pues, que la propia Celestina confunda el instrumento elegido por Calisto. Cuando la alcahueta le explica a Melibea el mal que acomete al joven enamorado, le dice que su único consuelo es tañer la vihuela.

También puede ser que el mismo autor, Fernando de Rojas, quiera desplazar el laúd por la vihuela con la intención de acercarse al gusto de los lectores. Coincidimos

con la opinión de Francisco Rico [2000:133], quien en su edición anota lo siguiente a pie de página:

Quizás el cambio de instrumento de cuerda entre el «primer autor» y Rojas sea eco de los nuevos gustos o modas musicales de finales del siglo XV: el cortesano laúd empezaba a ser desplazado por la vihuela, que se popularizará enormemente en el siglo XVI.

Si la vihuela es un instrumento muy popular durante la España del último tercio del siglo XV hasta finales del XVII, es muy posible que la intención de Fernando de Rojas al cambiar el laúd por este instrumento fuera gustar a todas las personas de las diferentes clases sociales. Como indica Pla [1990:2]:

Es bien notorio que todas las esferas de la sociedad española, desde el último tercio del siglo XV hasta finales del XVII cultivaron la vihuela, sirviéndose de ella no sólo en los salones de la Corte, sino también en el templo y en las manifestaciones de carácter popular.

Más adelante, encontramos otra escena donde se toca la vihuela: cuando Calisto se encierra en su habitación enfermo de amor, pensando en su tristeza y cantando así:

CALISTO. En gran peligro me veo;  
En mi muerte no hay tardanza,  
Pues que me pide el deseo  
Lo que me niega esperanza.

[...]

CALISTO. Corazón, bien se te emplea  
Que penas y vivas triste,  
Pues tan presto te venciste  
Del amor de Melibea.

[2000:195-196]

En fin, vemos que Fernando de Rojas no usa con frecuencia elementos líricos para estructurar su obra, y cada vez que los utiliza es para expresar que Calisto toca el laúd o la vihuela para consolar su incesante preocupación. Calisto intenta buscar consuelo

tocando su laúd y su vihuela, quiere huir de la realidad, ya que su amor es rechazado por Melibea, y refugiarse en el mundo de la imaginación.

#### 4.5.4. LA CÍTARA DE ZHANG JURNUI

Generalmente, «el chico talentoso y la chica guapa» tienen una formación artística desde pequeños y conocen las técnicas de «los músicos, el ajedrez, la caligrafía y la pintura»<sup>229</sup>, que siempre se convierten en los catalizadores de su amor. Entre estas técnicas, la música, que tiene la función de comunicar sentimientos, puede hacer una historia amorosa más lírica y romántica. Por eso, los escritores siempre utilizan escenas en que los enamorados tocan algún instrumento para transmitir sus sentimientos al describir sus historias amorosas. En los dramas de Yuan hay muchas historias en las que aparecen algunas escenas donde se escucha la cítara; como por ejemplo, *Escuchar cítara en la habitación de bambú*, donde se nos cuenta que cuando el letrado Qin Youran escucha que la señorita Zheng Cailuan toca la cítara en su jardín y ésta se entera de que su prometido la escucha al otro lado del muro, ambos empiezan a mostrar sus sentimientos amorosos. En *La historia del muro este*, de Bai Pu<sup>230</sup>, éste también cuenta que el letrado Ma Wenfu se encuentra con la señorita Dong Xiuying accidentalmente en el jardín de ésta y que ambos se enamoran a primera vista, pero que sufren mucho la enfermedad de amor. Una noche, cuando Ma Wenfu toca la cítara para aplacar su melancolía y la doncella escucha las canciones desde el otro lado del muro mientras quema inciensos en el jardín, ésta se emociona mucho y recita un poema amoroso dedicado al joven, el cual contesta con otro poema amoroso; de esta manera se transmiten mutuamente sus sentimientos. Vemos que si estos jóvenes no fueran atraídos por el sonido de la cítara que tocan sus parejas, no podrían transmitirse sus sentimientos, perdiendo, así, la oportunidad de contraer matrimonio y ser felices, tal como está predestinado.

Y esto no acaba aquí. Vemos que en *Historia del ala oeste*, el autor Wang Shifu también utiliza la cítara: es el instrumento que toca Zhang Junrui. Ahora bien, vamos a analizar qué papel juega la cítara y lo que simboliza en la historia amorosa entre Zhang Junrui y Cui Yingying.

---

<sup>229</sup> La expresión original es «Qin Qi Shu Hua».

<sup>230</sup> Es un dramaturgo importante en la Dinastía Yuan.

En el acto cuarto del libro segundo, cuando el estudiante Zhang sufre por la enfermedad de amor, Hong Niang le dice que toque la cítara al otro lado del muro para así poder observar la verdadera actitud que tiene su ama hacia el estudiante Zhang. Por la noche, la criada lleva a su señorita al jardín a quemar los inciensos y, de repente, la muchacha escucha un melódico sonido y exclama:

¿No es acaso el tintineo de las horquillas preciosas que siguen el ritmo de nuestro caminar?

¿No es acaso el roce de nuestros colgantes al ondular de la falda?

¿No es acaso el caballo de hierro azuzado por el viento en los altares?

¿No es acaso la doble cortina de oro que repica batiendo las cortinas de las ventanas?

¿Será la campana toando en la noche del palacio de Brahama?

¿Serán los bambúes silbando en la serpenteante balaustrada?

¿Será una regla de marfil y unas tijeras respondiéndole?

¿Será el continuo gotear reverberando en la clepsidra de bronce?

Me escondo, vuelvo a escuchar al este del rincón del muro.

Ah, es el tañer de la seda y la madera cerca del ala oeste.

Cuando el sonido es enérgico, parece el retumbar de los cascos galopando;

Cuando el sonido se eleva, parece el llanto de la grulla en la brisa fresca a la luz de la luna;

Cuando el sonido desciende, parece escuchar palabras de chiquillos a través de la ventana.

ÉL, él, él, su sentimiento no se agota,

En mí comprendo su corazón,

El hermoso *luan* y el pequeño fénix perdieron a sus compañeros.

Su melodía aún no ha terminado,

Y mis sentimientos ya se han exaltado.

Pero el alcaudón y la golondrina vuelan uno al este y la otra al oeste

Y sólo queda aquello que calla.

[2002:273-274]

El sonido de la cítara suena melodiosamente bajo la silenciosa noche y turba el corazón de Cui Yingying, que se emociona imaginando varios sonidos de la naturaleza. Aquí el autor Wang Shifu une los sonidos abstractos de la cítara a una serie de imágenes sensibles, mostrando así la atracción del sonido de la cítara que toca el estudiante Zhang. Cuando suena la cítara, Cui Yingying adivina que el sonido proviene de arriba: desde



«el tintineo de las horquillas preciosas» hasta «el roce de nuestros colgantes». Luego, levanta la cabeza para mirar los edificios y adivina que el sonido es de «el caballo de hierro» y «la doble cortina de oro». Más adelante, mira a lo lejos, desde el templo, y adivina que el sonido proviene de «la campana» y «los bambúes». Seguidamente, duda si es el sonido de «una regla de marfil y unas tijeras» o «el continuo gotear reverberando en la clepsidra de bronce». Al final, está convencida de que el sonido proviene de la cítara, empieza a expresar su sentimiento amoroso hacia el estudiante Zhang, comparándolo a ella y a su joven enamorado con «el hermoso *luan* y el pequeño fénix» y con «el alcaudón y la golondrina», y mostrando su tristeza por la separación de la persona amada, al mismo tiempo que muestra su comprensión hacia el estudiante Zhang: «Él, él, él, su sentimiento no se agota, en mí comprendo su corazón».

En ese momento, Hong Niang ya puede descubrir la actitud que tiene Cui Yingying hacia el estudiante Zhang al ver la expresión que tiene su ama cuando escucha la cítara. La criada, so pretexto de salir del jardín, saluda en voz alta a su ama, con la verdadera intención de insinuar al estudiante Zhang que la señorita se queda sola en el jardín. Zhang Junrui al saber que está sola empieza a cantar otra canción, llamada «el fénix busca pareja», para mostrar el afecto que siente hacia la doncella:

Hay una hermosa doncella,  
Desde que la vi no puedo olvidarla.  
Si no la veo un día  
Me vuelvo loco de dolor.  
El fénix vuela alegremente  
Buscando compañera en los cuatro mares.  
Ay, esa hermosa muchacha  
No está al este del muro.  
Taño la cítara para que lleve mis palabras,  
Quiero hablarle del fondo de mi corazón.  
¿Cuándo consentirá que la vea?  
¿Cuándo me consolará?  
Deseo decirle que la acompañaré en su virtud  
Y estaremos juntos de la mano.  
Si no podemos volar juntos,  
Moriré de melancolía.  
[2002:274-275]

En la dinastía Han, Si Ma Xiang Ru toca la canción «El fénix busca pareja» para mostrar su afecto a Zhuo Wenjun. Ésta comprende la intención de la canción que toca el joven y se emociona mucho, abandonando al final a su rica familia y refugiándose con su amante quien, por el contrario, es pobre. En esto versos Zhang Junrui recuerda la historia amorosa de Si Ma Xiang Ru y Zhuo Wenjun y se compara con este joven, tocando la misma canción para mostrar el sentimiento amoroso que alberga hacia Cui Yingying. Ésta comprende la intención del estudiante Zhang, a través de su suave y agradable música, reconociendo su profundo amor y, al mismo tiempo, su genio para la música. Ella no puede contener su llanto y tristeza, igual que Zhang Junrui, por el dolor de la separación:

¡Qué bien toca! La letra está llena de dolor; su sentimiento es penetrante; gélido como el llanto de la grulla al cielo. Sólo de oírlo mis lágrimas fluyen sin poder evitar.

[...]

No es «Escucho la campana en la noche clara»,

Tampoco «la grulla amarilla y el viejo borracho»

Ni «lloro por el unicornio, me duelo por el fénix».

Palabra a palabra, gotea alargando la eternidad;

Sonido a sonido, mi túnica se abre, mi cinto se afloja.

El sufrimiento por la separación, la melancolía de la distancia

Toman forma en una canción.

[2002:275]

Las palabras de Cui Yingying muestran la simpatía que siente hacia Zhang Junrui por su sincero amor. También refleja el amor honesto que profesa la doncella hacia su amado y sus quejas por el hecho de que su madre rompa los esponsales.

Después de echar un vistazo a la escena de la cítara, creemos que ésta puede ser considerada la prenda de amor con la que se transmiten sus sentimientos los jóvenes enamorados. Por eso entendemos, más adelante, por qué Cui Yingying le regala una cítara al estudiante Zhang cuando éste está en la capital, después de presentarse al examen imperial.

Ella teme que sus «manos que tañen las cuerdas pierdan su destreza» [2002:374]. Y en lo más profundo de su corazón la doncella quiere recordarle a su amado que no olvide ese momento en que él expresa su sentimiento amoroso sincero y

el dolor que siente por la separación, y dice: «aquel día, su poema pentasilábico me persiguió insistente, después su cítara de siete cuerdas consumió nuestra unión» [2002:374]. Tampoco desea que él pueda abandonarla si consigue el puesto en la corte, como asimismo expresa después de la consumación del amor: «que no llegue un día que en que me vea abandonada y llorando por mi cabello cano» [2002:332]. Zhang Junrui, cuando recibe la cítara de la mano de su criado, enseguida comprende la intención con la que se la regala su amada y dice:

Esta cítara  
Me dice que cierre la puerta, que contenga mis dedos,  
Que mantenga mi mente en recitar poemas,  
Que ajuste y alimente un corazón de santo y sabio,  
Que limpie y purifique los oídos de Chao y You.  
[2002:381]

Al final, Zhang Junrui no defrauda a Cui Yingying. Contrae matrimonio con ella al volver. Por lo tanto, vemos que la cítara juega un papel muy importante: el de transmitir los sentimientos amorosos de los dos jóvenes enamorados.

#### 4.5.5. CONCLUSIONES

Después de analizar y comparar el cordón de Melibea y el cinturón de Cui Yingying, el laúd o la vihuela de Calisto y la cítara de Zhang Junrui, descubrimos que entre uno y otro existen muchas similitudes en cuanto a los papeles que juegan y lo que simbolizan en la concepción del amor.

En primer lugar, tanto el cordón de Melibea como el cinturón de Cui Yingying poseen una carga erótica en sí mismos. En el caso de la protagonista de la obra de Rojas, el cordón de la doncella simboliza la virginidad; por eso, cuando Melibea entrega su cordón a Celestina para curar las muelas de Calisto, supone que se entrega ella misma al joven enamorado. Quizás por eso podemos ver más adelante que el loco enamorado toca el cordón como si tocara a la doncella misma. A su vez, Melibea, después de entregar el cordón a Celestina, cae enferma de amor como Calisto. Entendemos que la acción de entregar el cordón simboliza su propia derrota. En cuanto a la historia amorosa de Cui Yingying, ella entrega su cinturón a Zhang Junrui para que éste

recuerde las noches en que tiene lugar la consumación sexual, para que no pueda olvidarla aunque ella no esté a su lado. Esto también tiene la función de curar la enfermedad de amor del estudiante Zhang.

En segundo lugar, tanto el laúd o la vihuela de Calisto como la cítara de Zhang Junrui son instrumentos musicales que tañen estos jóvenes para expresar sus sentimientos amorosos hacia sus amadas. En el caso de Calisto, después de ser rechazado por Melibea en su primer encuentro, cae enfermo de amor y se encierra en su habitación para empezar a interpretar música, porque cree que ésta puede consolar en cierto grado su incesante preocupación amorosa. Y en la historia de amor de Zhang Junrui y Cui Yingying, cuando la Señora Zheng rompe los esponsales de los novios, el joven enamorado no puede ver a su amada cara a cara y, entonces, toca su cítara al otro lado del muro para transmitir su tristeza por la separación y el firme y sincero amor que dirige hacia la doncella. Más adelante, ésta también le regala una cítara al estudiante Zhang para advertirle que no puede olvidar las promesas de amor cuando él no esté junto a ella.

Por un lado, el hecho de tocar los instrumentos musicales muestra los gustos y las costumbres de los jóvenes ociosos en la España del siglo XV y la China del siglo XIII. Concretamente, tanto Calisto como Zhang Junrui son duchos en la música, y por tanto representantes de sus compatriotas contemporáneos.

Por otro lado, tanto las escenas donde se toca el laúd o la vihuela en *La Celestina* como aquellas en que se toca la cítara en *Historia del ala oeste* son románticas, cuentan con muchos elementos líricos y muestran la estrategia estilística de Fernando de Rojas y Wang Shifu, quienes quieren agradar a sus lectores contemporáneos.

## CONCLUSIÓN GENERAL

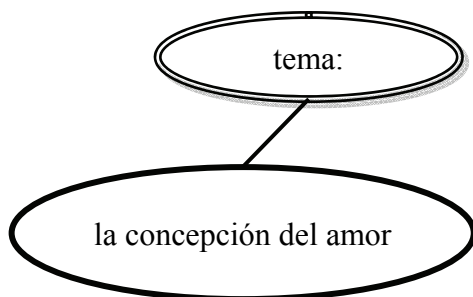
El amor, como vínculo que une a las personas, ha sido uno de los temas más tratados en la literatura. La tradición española y la china son un ejemplo de ello, cada una desde su particular perspectiva cultural y con una concepción específica de lo es el amor. *La Celestina* y *Historia del ala oeste* son grandes obras de la literatura universal. A través de la comparación hemos podido entender mejor las dos obras y acercarnos a una visión de la historia literaria y la cultura española y china. Como bien explica el historiador contemporáneo chino Fan Wenlan [2014:803] «todas las culturas tienen que aprender los puntos fuertes de otra cultura, subsanar sus respectivas deficiencias y comunicarse mutuamente». *La Celestina e Historia del ala oeste*, como tesoros de la literatura universal, nos sirven de base para la comunicación mutua entre las diferentes culturas por medio de la comparación.

Así pues, hemos abordado sucesivamente en los capítulos de la presente tesis el estado de la cuestión acerca del estudio comparativo entre *La Celestina e Historia del ala oeste*, la base teórica de la Tematología, la concepción del amor en la tradición literaria española y la china, y la comparación de las mencionadas obras en el estudio de sus personajes, espacios, etc. Trazaremos ahora nuestras conclusiones definitivas.

Ante todo, adoptadas las perspectivas de eminentes teóricos de la Tematología, hemos podido hacer una división en cinco grupos principales a la hora de clasificar los contenidos de la investigación de dicha teoría: el primero es el tema; el segundo es el motivo o tópico; el tercero es la materia, situación o evento; el cuarto es el *topoi* o imágenes literarias; el último trata de los personajes arquetípicos. Tal división de la investigación tematólogica ha quedado reflejada en la estructura interna de cada uno de los subcapítulos dedicados a nuestra comparación. Con los gráficos que expondremos a continuación pretendemos demostrar de forma más directa nuestra interpretación sobre las relaciones y el funcionamiento interactivo de los conceptos y los análisis. No obstante, somos conscientes de que ante la complejidad de la clasificación de los conceptos de la Tematología, nuestros gráficos no consistirán más que en una versión esquemática e interpretativa de un proceso prolongado y complejo que incluye estos análisis en la comparación.

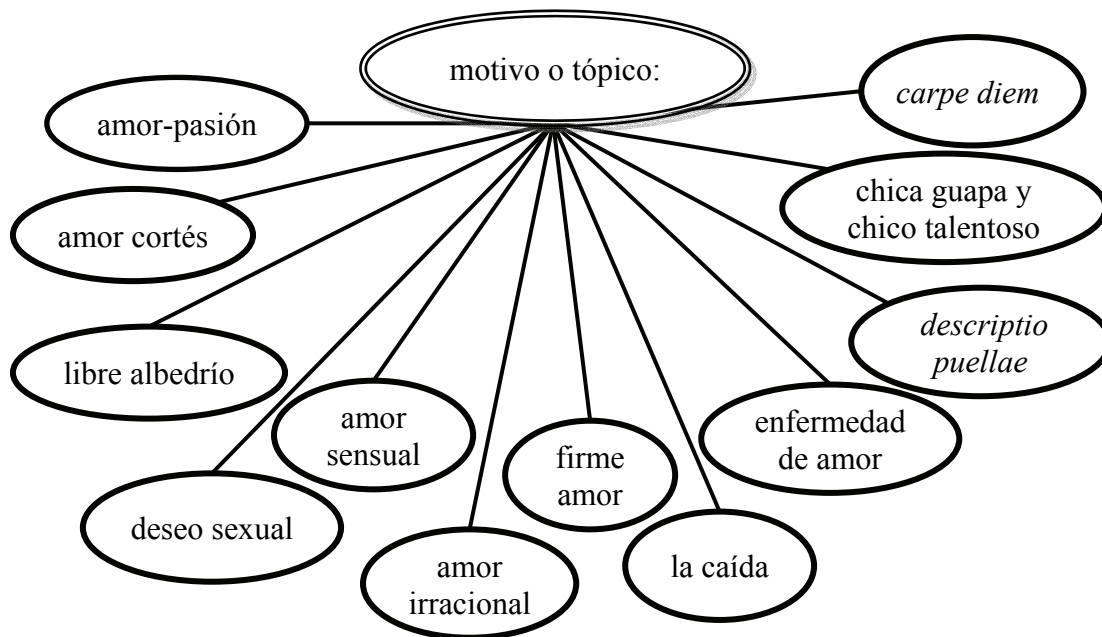
Tema: La concepción del amor

*La Celestina e Historia del ala oeste*



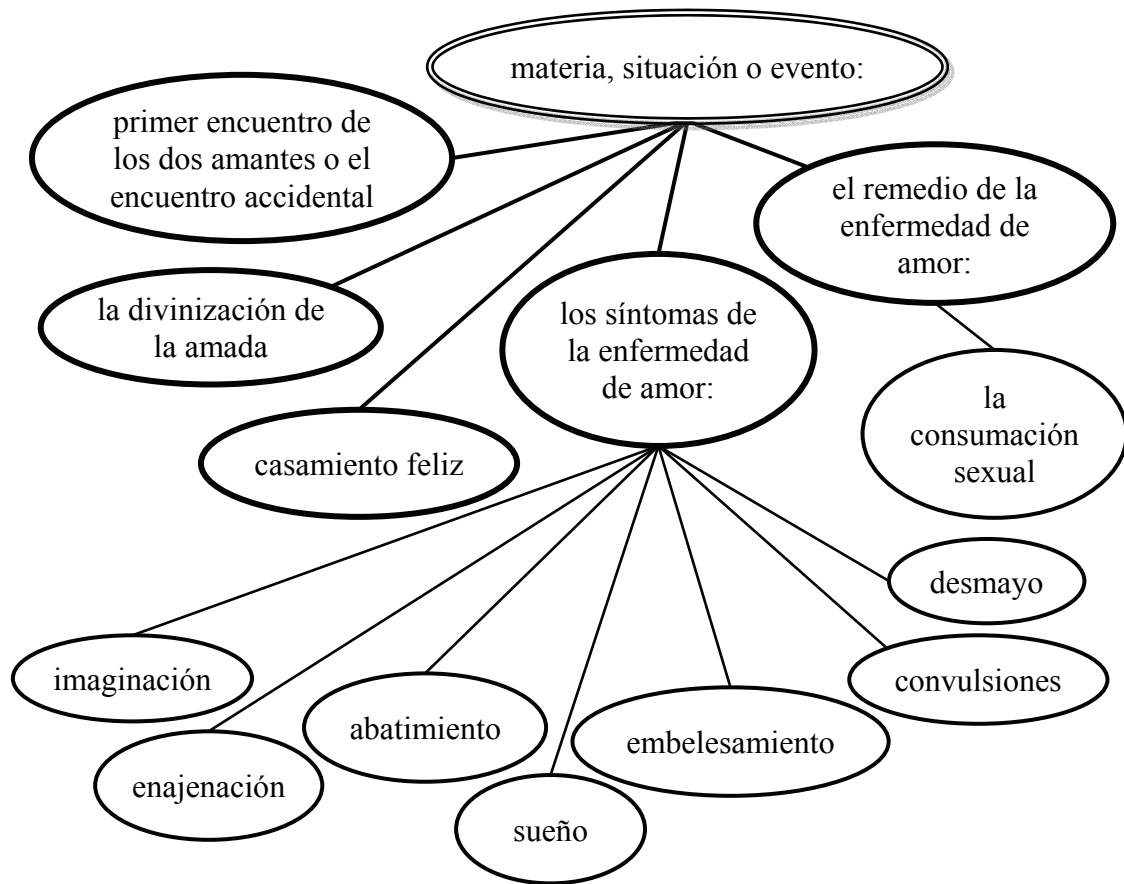
Motivo o tópico: amor-pasión, amor cortés, libre albedrío, deseo sexual, amor sensual, amor irracional, firme amor, la caída, enfermedad de amor, *descriptio puellae*, chica guapa y chico talentoso, *carpe diem*.

*La Celestina e Historia del ala oeste*



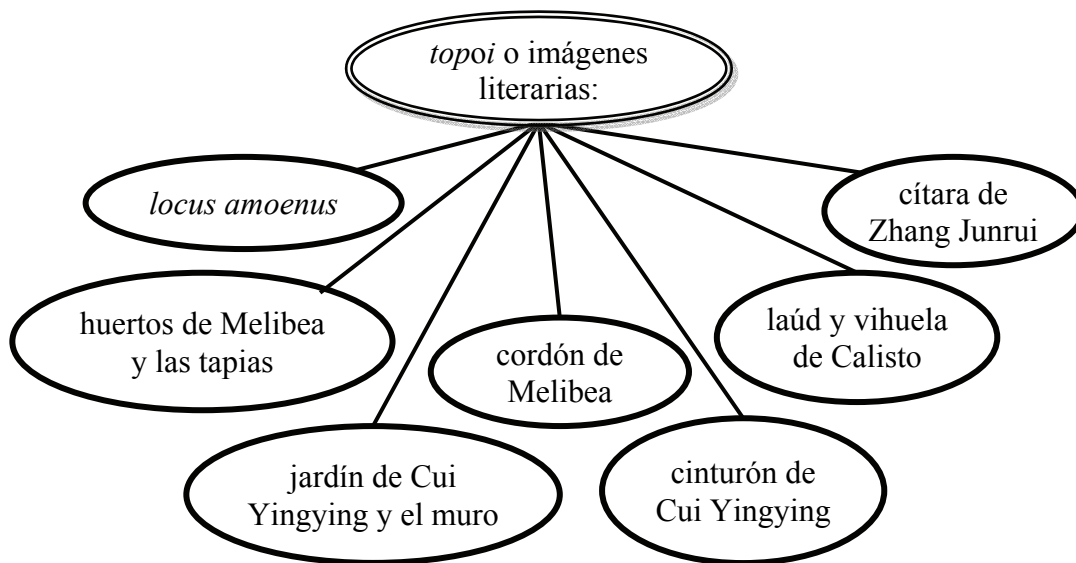
Materia, situación o evento: primer encuentro de dos amantes o el encuentro accidental; la divinización de la amada; el casamiento feliz; los síntomas de la enfermedad de amor; la imaginación, enajenación, abatimiento, embelesamiento, convulsiones, desmayo, sueño; el remedio de la enfermedad de amor: la consumación sexual.

*La Celestina e Historia del ala oeste*



*Topoi* o imágenes literarias: *locus amoenus*, huertos de Melibea y las tapias, jardín de Cui Yingying y el muro, Cordón de Melibea, Cinturón de Cui Yingying, Laúd y vihuela de Calisto, Cítara de Zhang Junrui.

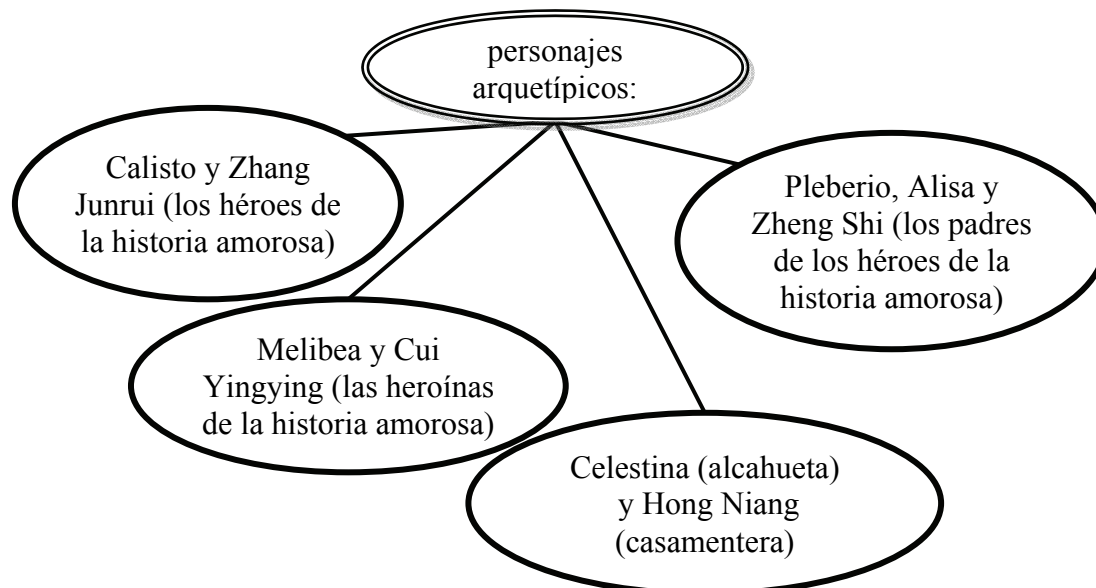
*La Celestina e Historia del ala oeste*





Personajes arquetípicos: Calisto y Zhang Junrui (los héroes de la historia amorosa); Melibea y Cui Yingying (las heroínas de la historia amorosa); Celestina (alcahueta) y Hong Niang (casamentera); Pleberio, Alisa y Zheng Shi (los padres de los héroes de la historia amorosa).

*La Celestina e Historia del ala oeste*



De esta manera, a través de la comparación entre *La Celestina e Historia del ala oeste*, analizando profundamente los temas, los motivos, los personajes arquetípicos, las situaciones y las imágenes en la tradición literaria amorosa española y china, hemos podido extraer las similitudes y diferencias entre ambas obras, así como las posibles intenciones de Fernando de Rojas y Wang Shifu, respectivamente, al escribirlas.

En cuanto a las similitudes entre ambas obras, hemos encontrado que los héroes de la historia amorosa -Calisto y Zhang Junrui- son jóvenes, e incluso tienen la misma edad: 23 años –una similitud casual–. Ambos son guapos, bien educados y dotados de talento. Su aspecto externo y su forma de ser atraen sobremanera a las doncellas. Ambos pierden en cierto grado su inteligencia cuando se enamoran a primera vista de ellas. Biológicamente, muestran la inclinación natural de los hombres, sin que importe su origen, y siempre toman la iniciativa en el amor. Ambos son activos en la seducción, violentos y conquistadores en la manifestación de su deseo amoroso. Además, ambos aman a sus amadas perdidamente y se guían más por la pasión que

anida en su corazón que por argumentos racionales. Ambos sienten deseo sexual y se interesan por consumir el placer carnal con sus amadas. Si consideramos que esta consumación sexual no pone remedio a la enfermedad de amor de Calisto, ya que después de eso se enamora de Melibea con la misma ansiedad y preocupación, entendemos, entonces, que es un amor verdadero, y que en cierto grado se asemeja al firme amor de Zhang Junrui.

Fernando de Rojas y Wang Shifu utilizan los elementos de sus respectivas tradiciones para construir sus obras. Descubrimos que muchos de esos motivos son comunes, aunque pertenezcan a literaturas nacionales diferentes. Entre ellos podríamos citar: el amor a primera vista, la divinización de la amada, la enfermedad de amor, la búsqueda de la mediadora del amor, etc. Por ejemplo, vemos que tanto Calisto como Zhang Junrui encuentran a sus amadas por casualidad y se enamoran de ellas a primera vista. Ambos las divinizan, elogian la superioridad de las muchachas y muestran las humildades propias. Los dos sufren la enfermedad de amor, cuyos síntomas son iguales: abatimiento, enajenación e imaginación de la amada. Incluso en los dos casos recurren a una mediadora del amor y a la misma terapia sexual para intentar curar la enfermedad de amor.

En segundo lugar, Melibea y Cui Yingying, son dos muchachas jóvenes y guapas, nacidas en el seno de familias ricas, están bien educadas y dotadas de talento, y su aspecto externo y su forma de ser atraen también a los protagonistas masculinos. Biológicamente, el amor de la mujer es distinto al de ellos. Por naturaleza el hombre es activo, agresivo, violento y conquistador cuando manifiesta su amor; en cambio, la mujer se comporta de forma más bien pasiva, sumisa, pacífica y racional. Generalmente las mujeres de la literatura -sobre todo en la literatura clásica- no toman la iniciativa para expresar su deseo de amar; al contrario, esperan amar y ser amadas. No obstante, tanto Melibea como Cui Yingying muestran cierto grado de rebeldía a través de su deseo de establecer una relación amorosa libre. Durante el proceso de lucha por esa liberación ambas resultan más fuertes que sus amados, debido a que, siendo doncellas de familia rica e influyente, sufren aún más restricciones por parte de la familia y de la sociedad feudal, y tienen que esforzarse más para consumir el amor con sus respectivos amados.

Aunque Melibea y Cui Yingying aparecen encerradas en sus habitaciones,

sienten idéntica curiosidad hacia el otro sexo, como también la misma insatisfacción por culpa de las restricciones familiares y la moral feudal, y aspiran a la libertad en el amor. Por ello, en muchos pasajes de la obra actúan de manera hipócrita y disimulada. Una vez superados los conflictos de la moral y la psicología personal, ambas protagonistas expresan la necesidad del amor y del libre albedrío, y sufren la enfermedad de amor que las hace rendirse ante las conquistas de Calisto y Zhang Junrui, respectivamente. Ellas dos no sólo aceptan el amor de sus amantes, sino que también llegan a protegerlos audazmente cuando éstos están en peligro. Y ambas muestran en cierto grado el amor sensual y lujurioso, transformándose de negativas y pasivas en activas, manifestando así un amor más profundo que el de los hombres. Una vez perdida la virginidad, ambas protagonistas se entregan completamente, mostrando un amor firme y fiel hacia sus amados. Vemos, por ejemplo, que Melibea no obedece a su padre y le dice que no quiere marido, pero frente a su amante se pierde a sí misma y le demuestra una profunda pasión. Por su parte, Cui Yingying aparece casi todos los días preocupada por su destino, al ser abandonada después de que Zhang Junrui parta de su lado para asistir al examen imperial. Vemos, por tanto, que la posición de las mujeres es inferior a la de los hombres.

En tercer lugar, Celestina y Hongniang son los puentes del amor entre los jóvenes enamorados, son quienes ayudan a los protagonistas a cumplir sus deseos amorosos. También son ellas quienes descubren el amor y la pasión que sienten las heroínas hacia sus héroes, y más adelante actúan de mediadoras entre los amantes. Incluso hasta nuestros días, Celestina y Hong Niang son nombres muy conocidos y representativos en la cultura española y china, convirtiéndose en sinónimos de alcahueta y casamentera, respectivamente, en cada uno de los países. Esto se puede deber a que las dos intermediarias comprenden muy bien el estado de ánimo de sus interlocutores y se caracterizan por su inteligencia y habilidad en el dominio de los recursos lingüísticos.

En cuarto lugar, Alisa y Pleberio, por un lado, y Zheng Shi, por otro, son los padres de las doncellas, a quienes proponen casarlas con un muchacho noble. Las muchachas consideran un obstáculo este matrimonio de conveniencia, pues se opone al libre albedrío al que aspiran para consumir su propio amor con los enamorados. Por lo tanto, las enamoradas muestran su lucha por conseguir de diferentes modos un amor en libertad.

En quinto lugar, el carácter universal de *La Celestina* e *Historia del ala oeste* posibilita su comparación: ambas obras poseen una serie de coincidencias socioculturales propias de las épocas en que se sitúa la acción, lo que a su vez provoca curiosas similitudes entre los elementos argumentales de las historias. Por ejemplo, el huerto como espacio de la cita y las prendas de amor son algunas de esas semejanzas, referidas en este caso a los papeles que juegan en las tramas y la simbología que adquieren en la concepción del amor.

En cuanto a los huertos, en *La Celestina* y el jardín en *Historia del ala oeste*, encontramos que estos lugares encierran pintorescos paisajes naturales: el huerto de Melibea se parecen mucho a un paraíso terrenal, y el jardín de Cui Yingying es como un lugar extraterreno. Estos escenarios sirven, además, como un espacio donde se desarrollan las historias amorosas y donde el amor se desenvuelve chispeante: Calisto y Melibea consuman su amor en el huerto, y Zhang Junrui y Cui Yingying también se citan secretamente en el jardín de la doncella. Los huertos y el jardín son hermosos, como también lo son los amores de los protagonistas. Vemos también que tanto Melibea como Cui Yingying son doncellas encerradas, así que los huertos y el jardín son lugares donde ellas pueden expresar con cierto grado de libertad sus sentimientos.

En cuanto a las tapias de los huertos en *La Celestina*, y el muro del jardín en *Historia del ala oeste*, vemos que ambos simbolizan la fortaleza de la virginidad de las doncellas, y el hecho de que los héroes los salten significa la conquista de esa virginidad y la ruptura de las convenciones de la moral establecida, corriendo los riesgos de desobedecer los respectivos códigos feudales.

En cuanto al cordón de Melibea y el cinturón de Cui Yingying, ambos poseen en sí mismos una carga erótica. En el caso de la protagonista española, su cordón es símbolo de la virginidad, y cuando Melibea lo entrega a Celestina para curar el dolor de muelas de Calisto, supone una entrega al joven enamorado. Quizás por esa causa podemos ver luego que el loco enamorado toca el cordón como si tocase a la doncella misma. A su vez, después de entregar el cordón a Celestina, también Melibea cae enferma de amor, lo que nos lleva a deducir que la acción de entregar el cordón

simboliza su propia derrota. En cuanto a la historia amorosa de Cui Yingying, ella entrega su cinturón a Zhang Junrui para que éste recuerde las noches de pasión sexual con ella, así no podrá olvidarla aunque ella no esté a su lado; esto también tiene la función de curar la enfermedad de amor del estudiante Zhang.

En cuanto al laúd o vihuela de Calisto y la cítara de Zhang Junrui, se trata de instrumentos musicales que estos jóvenes tocan para expresar sus sentimientos amorosos hacia sus amadas. En el caso de Calisto, después de ser rechazado por Melibea en su primer encuentro, cae enfermo de amor y se encierra en su habitación para tañer la música, porque cree que ésta puede consolar en cierto grado su incesante preocupación. Y en la historia de amor de Zhang Junrui y Cui Yingying, cuando la Señora Zheng rompe los esponsales de los novios, el joven enamorado no puede ver a su amada cara a cara; entonces toca su cítara al otro lado del muro para transmitir su tristeza por la separación y el firme y sincero amor que profesa hacia la doncella. Más adelante ésta también le regala una cítara al estudiante Zhang para advertirle que no olvide las promesas de amor cuando no esté junto a ella.

Por un lado, esa decisión de tocar los instrumentos musicales muestra los gustos y las costumbres de los jóvenes ociosos en la España del siglo XV y la China del siglo XIII. Tanto Calisto como Zhang Junrui son duchos en la música, y representan muy bien a sus compatriotas contemporáneos.

Por otro lado, tanto las escenas en las que se interpreta el laúd o la vihuela en *La Celestina* como aquellas otras donde se tañe la cítara en *Historia del ala oeste* son románticas y cuentan con muchos elementos líricos, mostrando de esta forma la estrategia estilística de Fernando de Rojas y de Wang Shifu, quienes persiguen que sus lectores contemporáneos se sientan atraídos por las historias que cuentan.

Con respecto a las diferencias entre estas dos obras, podemos decir que, cuando revisamos el comportamiento de los dos héroes de la historia amorosa -es decir, Calisto y Zhang Junrui-, el primero pertenece a una familia de pequeña fortuna, mientras que el segundo es de una familia empobrecida, aunque antes perteneciera a la clase social alta. Además, los rasgos más destacados del carácter de Calisto son su poca generosidad, el egoísmo y el resultar antojadizo; mientras que Zhang Junrui es confiado

y ambicioso. No obstante, Calisto y Zhang Junrui se encuentran en un mismo estado de sentimiento violento, que turba la razón de ambos e incluso les hace perder la paz.

Literariamente, los dos héroes son muy diferentes cuando seducen a sus amadas. La principal diferencia es que Calisto expresa su amor-pasión a través de la imitación de los discursos del amor cortés propios de la poesía cancioneril y la novela sentimental, aunque él no sea un buen ejemplo de este amor; mientras que Zhang Junrui expresa el suyo por medio del desprecio a los deberes de un joven letrado, el cual debe respetar las doctrinas éticas del Confucianismo y los ritos de Duque Zhou, y conseguir así un importante cargo en la corte como meta primordial en la vida. Además, los desenlaces de cada una de las historias amorosas son también distintas: Calisto acaba con su vida por conseguir la consumación sexual con Melibea, mientras que Zhang Junrui logra casarse felizmente con Cui Yingying.

En segundo lugar, aunque superficialmente Melibea y Cui Yingying resultan muy similares en sus caracteres, existen algunas diferencias en la manera como sus autores plasman estos personajes. En *La Celestina*, Fernando de Rojas utiliza el esquema de la *descriptio puellae* para describir a Melibea, siguiendo los preceptos de las artes poéticas de los cancioneros y la tradición de conformar el retrato hermoso de la mujer en la ficción sentimental. En *Historia del ala oeste*, Wang Shifu sigue al describir a Cui Yingying el modelo de «chico talentoso y chica guapa» de la concepción del amor durante la Dinastía Tang. Además, la rebeldía por la libertad del amor en cada personaje evidencia matices diferentes, debido a que pertenecen a distintas épocas y sociedades. Como consecuencia de las condiciones históricas y culturales, distintas en España y China, Melibea actúa de un modo muy influido por la religión católica, y Cui Yingying por la moral confuciana.

Literariamente, y a diferencia de Melibea que al principio rechaza el cortejo de Calisto, Cui Yingying parece haberse enamorado de Zhang Junrui a primera vista. Aunque Melibea y Cui Yingying comparten un mismo estado sentimental, que turba por completo la razón de ambas e incluso les hace perder la paz, los desenlaces de su amor son muy diferentes. Ninguna de estas sociedades acepta que las mujeres tengan amores ilícitos, por lo que deben conservar su virginidad hasta el matrimonio. Así que Melibea se suicida para estar junto a su amado para siempre, mientras que Cui Yingying puede

al fin realizar su deseo de casarse con Zhang Junrui, obedeciendo no obstante la orden de la señora Zheng, que no casará a su hija con el estudiante Zhang hasta que éste se presente al examen imperial y consiga un puesto oficial en la corte. En esto también se observa un modo distinto de ser de las doncellas. Melibea muestra una mayor decisión de estar junto a su amado; frente al cadáver de Calisto no manifiesta ningún miedo, sino que se siente más apasionada que nunca pues elige la muerte y, a la vez, el amor más allá de la muerte. Este comportamiento manifiesta un desafío a la religión y a la moral de la sociedad española medieval. En comparación con Melibea, Cui Yingying no se atreve a desobedecer a su madre, lo cual significa en cierto grado su negativa a trasgredir el código y la moral feudales.

Con respecto a las intermediarias en el amor, Celestina y Hong Niang, hemos encontrado que, primero, Celestina es una mujer vieja y con el rostro herido, producto de haber sido castigada muchas veces por su profesión de alcahuetería, y que proviene de una familia plebeya. Por su parte, Hong Niang es joven, guapa y digna en sus maneras de hablar y comportarse porque es una criada de una familia rica e influyente. Segundo, los rasgos más destacados del carácter de Celestina son su avaricia, su egoísmo y el orgullo por su profesión de alcahueta; en cuanto a Hong Niang, es desinteresada, servicial, buena trabajadora y poseedora de muchos sentimientos de justicia y simpatía. Tercero, Celestina, siendo un personaje que representa a la clase baja en la sociedad de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, posee muchos caracteres humanísticos y actúa como una destructora de la moral, sobre todo en su concepción del amor, ya que es partidaria del *carpe diem*; y Hong Niang, comparada con los sirvientes que aparecen en *La Celestina*, quienes están influidos por el Renacimiento, muestra una personalidad sumisa y se resigna a permanecer en una clase social humilde, es decir, a ser sirvienta. Aunque apoya la concepción del amor de «que los amantes de todo el mundo se unan como nosotros en el tálamo nupcial», en cierto sentido se resigna a la moral y al código feudal de la China de aquella época.

Atendiendo ahora a Alisa, Pleberio y Zheng Shi, los padres de los protagonistas, vemos, en primer lugar, que Alisa se caracteriza por la negligencia e ignorancia con respecto a la tutela de Melibea; no toma precauciones frente a Celestina, que tiene mala fama, pero a quien deja estar a solas con su hija, de la que desconoce por completo el amor y la pasión que siente hacia Calisto. En cuanto a Pleberio, el padre,

también se caracteriza por esa misma negligencia, pues confía mucho en la falsa excusa de su hija; de este modo, ella puede encubrir la cita secreta con su amado. Aunque Pleberio propone un marido a Melibea, su intención original es tener herederos que aseguren su hacienda y así poder morir en paz.; pero cuando su hija muere, ve desvanecerse la esperanza de conservar sus bienes en un futuro; por este motivo creemos que tiene un carácter egocéntrico. A diferencia de los padres de Melibea, Zheng Shi, la madre de Cui Yingying, se caracteriza por la prudencia y el cuidado hacia su hija: incluso controla personalmente todas sus acciones de acuerdo con las disciplinas domésticas y el código feudal, dándonos por tanto la impresión de que ella es una representante de la doctrina y la moral feudal china. La anciana madre ama a su hija y juega un papel decisivo a la hora de elegir un cónyuge para ella; por un lado, quiere que su hija pueda vivir bien y feliz, pero, por otro, nos parece que su intención primordial consiste en casar a su hija con un muchacho del mismo estatus para así mantener la reputación y la honra de su casta familiar.

Por tanto, desde el punto de vista de la historia social, creemos que cada familia, como célula de la sociedad, refleja una contradicción en las dos obras. Por un lado, los cuatro protagonistas principales luchan contra los convencionalismos sociales a través de su amor pasional. Son representantes de sus respectivas y diferentes culturas, pero mantienen un comportamiento que sigue unas mismas reglas y que responde a la naturaleza humana en general. Además, vemos que las actitudes avanzadas de los héroes con respecto a su impulso amoroso deriva del momento de cambio dentro de las sociedades española y china: Calisto frente al cambio de valores culturales entre la Edad Media y el Renacimiento, y Zhang Junrui, un estudiante del confucianismo que vive en una sociedad amenazada por la destrucción feroz de los mongoles. Así que no podemos despreciar este matiz de rebeldía que Fernando de Rojas y Wang Shifu muestran en sus obras mediante el amor-pasión de sus héroes. Ambos autores se oponen en cierto grado a los convencionalismos sociales feudales.

Por otro lado, la singularidad de cada obra es fruto de las diferencias entre las tradiciones literarias de España y de China, y de sus diferentes contextos sociales. La principal diferencia consiste en que ambos se sitúan en dos sociedades diversas con distintas concepciones morales. El hecho de que Calisto acuda a la intervención de una alcahueta para poder comunicar el amor pasional a su amada -resultando al final



vencido en su desordenado apetito por un amor sexual- se consideraba en aquella época un pecado imperdonable en una sociedad cristiana. Rojas, por tanto, lo hace morir como advertencia a los jóvenes enamorados. Sin embargo, en la sociedad china antigua el Confucianismo es meramente una doctrina moral que uno puede decidir aceptar o no. Por lo tanto, es imposible que las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer vayan a provocar el castigo divino. En la China tradicional -e incluso en la actualidad- la solución más común para arreglar este tipo de amoríos era la obligación de matrimonio entre los dos amantes, como pasa con Zhang Junrui y CuiYingying.

Aunque *La Celestina* e *Historia del ala oeste* comparten temas como la descomposición de la sociedad feudal y el amor en libertad, sus autores tenían propósitos muy distintos. Fernando de Rojas se expresa de forma más indirecta, para que los lectores reflexionen y lleguen a sus propias conclusiones. En cambio, Wang Shifu muestra sus ideas directamente.

Vemos que *La Celestina* muestra las crisis del feudalismo y cierta admiración, de matices humanistas, hacia el amor. Además, la manera de escribir de Fernando de Rojas es realista e intenta reflejar las características de la sociedad. Sin embargo, no destaca los elementos positivos, sino que presenta los negativos para mostrar las virtudes y los vicios de la naturaleza humana, además de criticar la lujuria, la avaricia material y el amor cortés.

Creemos que *La Celestina* es una obra que plantea un sentido didáctico y moral más directo, puesto que contiene una gran cantidad de sentencias. El título original -*Tragicomedia de Calisto y Melibea*- marca además la dualidad de la obra. Por lo que tiene de *tragedia*, la obra muestra la finalidad didáctica de su autor, que destaca la importancia de distinguir el amor del vicio, previniendo además a los jóvenes contra los falsos sirvientes y las alcahuetas. Las muertes de Calisto y Melibea seguramente tienen que ver con el sentido de la justicia de Fernando de Rojas, ya que la obra se ubica en una época de transición y de cambio en los valores de la baja Edad Media. Se inspira en la tradición del amor cortés y al mismo tiempo realiza una parodia sobre este aspecto.

A diferencia de la obra de Rojas, *Historia del ala oeste* muestra una voluntad de rebeldía frente a las opresiones feudales a través del tema amoroso, explorando así el

conflicto entre las pasiones y la ética feudal. En el desarrollo del conflicto, el feudalismo se caracteriza por la crueldad y la falsedad, mientras que las luchas antifeudales por el matrimonio en libertad son descritas con admiración.

A través del amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying, Wang Shifu expresa su concepto del amor. Defiende, en primer lugar, que la relación se base en la igualdad entre hombres y mujeres, puesto que su futuro matrimonio está más allá del deseo de los padres, del estatus familiar y de la riqueza. También queda al margen de la conciencia feudal machista. Por el contrario, el autor se identifica con el ansia por la independencia y la libertad de los protagonistas. A través de ellos, Wang Shifu alaba la libertad y la igualdad matrimonial. Wang Shifu plantea también que el sentimiento es la condición necesaria para el matrimonio. En la sociedad feudal, el matrimonio no atendía tanto a los sentimientos de los contrayentes como a la jerarquía y al beneficio. Sin embargo, nuestros protagonistas se atreven a buscar un matrimonio basado en el amor, mostrando así su valor y rebeldía: el menosprecio que muestra Cui Yingying hacia la consideración del beneficio y el rango oficial de su amante es uno de los factores a través de los cuales Wang Shifu ensalza el valor del amor puro. En *Historia del ala oeste* se encuentran muchos mensajes positivos que estimulan a las personas a buscar el amor sincero y valiente. Wang Shifu nos muestra estos valores positivos para estimular a los jóvenes que buscan el amor en libertad. Asimismo, desarrolla en el relato su idea del amor, ya mencionada anteriormente: que los amantes de todo el mundo se unan. Wang Shifu narra en el desenlace de su obra un casamiento feliz entre Zhang Sheng y Cui Yingying seguramente para acercarse a las preferencias del pueblo llano. Revela así elementos en concordancia con las reglas establecidas por la sociedad dinástica de su tiempo y la corriente literaria de su época.

En fin, a través de nuestra comparación hemos establecido un diálogo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*, en tanto que son dos de las obras más famosas de la literatura española y china, respectivamente. Con este análisis hemos podido conocer los textos más profundamente y esperamos poder estimular a más comparatistas para que continúen esta labor de cotejo entre las obras chinas y españolas de una manera similar. Si consideramos que la literatura es el espejo en el que se refleja la sociedad y la cultura, podemos establecer un paralelismo entre el desarrollo de China y España

durante la Edad Media. Además, para conocer las culturas de otros países la literatura es siempre una buena elección.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Gay (1974): «The Celestina as a parody of courtly love», *Ariel*, III, pp. 29-32.
- AGUIRRE, José María (1962): *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, Almenara.
- ALBORG, Juan Luis (1981): *Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- ALVAREZ VILLAR, Alfonso (1971): *Sexo y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino (2000): «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda*, 18, pp. 11-49.
- ANDRÉS FERRER, Paloma (2005): «El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza de amor», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30. Web <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/melibea.html>>.
- ARMAS, Frederic de (1975): «‘La Celestina’: An Example of Love Melancholy», *Romanic Review*, 46, pp. 288-295.
- AZAR, Inés (1979): «Metáfora, literalidad, transgresión: Amor muerte en la ‘Celestina’ y en la ‘Égloga II’ de Garcilaso», *Lexis*, 3, pp. 57-65
- BALDENSPERGER, Fernanda (1998): «La literatura comparada: la palabra y la cosa», trad. M. J. Vega, en *La Literatura comparada: principios y métodos*, ed. M. J. Vega y N. Carbonell, Madrid, Gredos, pp. 51-62.
- BALTANÁS, Enrique (2001): «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea. (Notas a un enigma)», *Lemir*, 5, p. 5.
- BATAILLON, Marcel (1961): *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- BARANDA, Consolación (1988): *Introducción a la Segunda Celestina de Feliciano de Silva*, Madrid, Cátedra.
- (1992): «De ‘Celestinas’: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16, pp. 3-32.
- BARBERA, Raymond (1964): «Calisto: The Paradoxical Hero», *Hispania*, 47, pp. 256-257.
- BELTRÁN, Rafael (1988): «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant Lo Blanc: Los primeros síntomas del “mal del amar”», *Celestinesca*, 12, 2, pp. 33-53.
- BERNDT, Ema Ruth (1963): *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*, Madrid, Gredos.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.

- (1974): «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1, 1974, pp. 88-114.
- (1975): «La adulteración del amor cortés en La Celestina», *La Corónica*, 4, pp. 17-18.
- (1979): «La nueva teoría del amor en la novelas de Diego de San Pedro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVII, pp. 78-92.
- (1982): *Amadís-Espladián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa.
- BOTTA, Patrizia (2001): *Tras los pasos de la Celestina*, coord. P. Botta, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow y Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Reichenberge.
- BROOKS, Kristen (2000): «Discovering Melibea: Celestina's uncontainable doncella encerrada», *Celestinesca*, 24, pp. 1-2.
- BURKE, James (1986): «La cuestión del matrimonio en el *Libro del buen amor*», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto*, 1, coord. F. L., Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Ediciones Istmo, pp. 285-291.
- \*CAI, Xuelan (2006): «Análisis de la imagen de Yingying de *Historia del ala oeste*», *Revista académica de la Universidad de Educación de Heilongjiang*, Ha'erbin, 5, pp. 97-98.
- CANET, José Luis (1997): «La Celestina y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universito de València, p. 54.
- CANET VALLÉS, José Luis (1986): «La Comedia Thebayda, una *Reprobatio Amoris*», *Celestinesca*, 10, pp. 3-15.
- (1996): «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir*, 1, p. 1.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1983): «Semiótica del objeto: La Celestina», *Investigación Teatrológica*, 5, p. 5.
- \*CAO, Lili (2011): «La comparación entre *Intriga y Amor* e *Historia del ala oeste*», *Literatura de Jiannan*, 12, pp. 46-47.
- \*CAO, Jieping (2006): «La conciencia del matrimonio en la dinastía Tang en *Biografía de Yingying* y en *Historia del ala oeste*», *Académica de Universidad de Técnica Profesional e Información Informática de Anhui*, 1, pp. 52-54.

- CAPELLANUS, Andreas (1985): *De amore, tratado sobre el amor*, ed. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema (Biblioteca Filológica, 4).
- CARLÉ, María del Carmen (1988): *La sociedad hispano medieval: grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Buenos Aires, Gedisa.
- CASTELLS, Ricardo (1991): «Calisto and the imputed parody of courtly love in *Celestina*», *Journal of Hispanic Philology*, 15, 3, pp. 209-220.
- (1993): «El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos», *Hispania*, 76, pp. 55-60.
- (1995): «El Cortegiano de Castiglione y la representación del amor sensual en ‘La Celestina’», *Estudios de Literatura*, 20, pp. 33-45.
- CASTRO, Américo (1965): *La Celestina como contienda literaria, Castas y casticismos*, Madrid, Revista de Occidente.
- CÁTEDRA, Pedro María (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2001): *Tratados de amor en el entorno de Celestina: siglos XV-XVI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996): *La gitanilla*, Madrid, Edelsa.
- \*CHEN, Dun, SUN, Jingrao y XIE, Tainzhen (1997): *La literatura comparada*. Bei Jing, Editorial de la Universidad Normal de Beijing.
- CHEN, Guojian (2013): *Poesía China (Siglo XI a.C – Siglo XX)*, Madrid, Cátedra.
- \*CHEN, Lixia (2014): «Breve comentario del arte de conflicto dramático en *Historia del ala oeste*», *Mang Zhong*, 9, pp. 251-252.
- \*CHEN, Pengxiang (1983): *La compilación de la tesis de la investigación de la tematología*. Tai Bei, Mapas y libros de Dong Da.
- \*CHEN, Yue'er (2008): «Breve análisis de la imagen de la mujer en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Técnica Profesional de Fanyu*, 4, pp. 58-61.
- \*CHEN, Zenghui (2010): «Breve comentario sobre Zhang Juirui en *Historia del ala oeste*», *Revista de Universidad de Mecánica de Henan*, 4, pp. 76-77.
- CHENG, Anne (2002): *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra.
- CLARAMUNT, Salvador (1982): «La mujer en el Fuero de Cuenca», *En la España medieval. Estudios en memoria de Salvador de Moxó*, 5, pp. 297-313.

- CLOUD, Christine (2009): «“Girls Gone Wild” Medieval Spain Edition: A Cognitive, Evolutionary Approach to the Presentation of Female Sexuality in *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, pp. 19-36.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1943): *Tesoro de la lengua castellana*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Horta.
- \*CUI, Huayun (2012): «Comentarios sobre el romper la concepción del matrimonio secular y tradicional en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Jiamusi*, 2, pp. 95-96.
- CURTIUS, Ernst Robert (1981): *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura económica.
- \*DAI, Bufan(1963): *Análisis de Cui Yingying*, Shanghai, Editorial Publicación de Literatura y Arte de Shanghai.
- DAMROSCH, Davida y KADIR, Dielal (2012): *The routledge companion to world literature*, New York, Routledge.
- DEVLIN, John (1971): *La Celestina: A Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of the Tragicomedia*, New York, Anaya-Las Américas.
- DEYERMOND, Alan (1961): *The petrarchan source of “La Celestina”*, Londres, Oxford University Press.
- (1977): «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in la celestina», *Celestinesca*, 1, pp. 1-12.
- (1992 y 1999): *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona, Ariel.
- (2008): «Rereading Stephen Gilman's *The Art of La Celestina*», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 1, pp. 121-132.
- D’HAEN, Theo (2011): *The routledge concise history of world literature*, New York, Routledge.
- \*DONG, Bin (2000): «La comparación del tipo de la cultura del muro en *Historia del ala oeste y Romeo y Julieta*», *Lo Vertical y horizontal de Ciencias Sociales*, 4, pp. 79-80.
- \*DONG, Ting (2013): «Recuperar la conciencia de la naturaleza humana: análisis de la imagen de personaje Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Literatura de Anhui*, 10, pp. 16-17.
- DRONKE, Peter (1968): *Medieval latin and the rise of european love-lyric*, Oxford, Clarendon.

- EIFRING, Halvor (2004): «Love and emotions in traditional china: “Emotions and the conceptual history of Qing 情”», en *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*, Holanda, Koninklijke Brill NV, pp. 1-36.
- ELLIS, Deborah (1981): «¡Adiós, paredes!», *The Image of the Home in Celestina*, en *Celestinesca*, 5.2, pp.1-17.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1989b): «Huellas de Celestina en la Comedia Florinea y en la Comedia Selvagia», *Celestinesca*, 13.2, pp. 29-38.
- \*FAN, Wenlan (2014): *Breve compilación de la historia china*, Shanghai, Editorial de la Universidad de Normal del Este de China.
- FERGUSON, George (1959): *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (1910): *La Tragedia Policiana*, ed. M. Meléndez y Pelayo, en *Orígenes de la Novela*, Madrid, Bailly – Bailliére.
- FERREIRA, Miguel (2007): «Amor, reflexividad y habitus», *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15 (enero-junio 2007), pp. 137-147.
- FISAC, Taciana (1997): *El otro sexo del dragón*, Madrid, Narcea.
- FRANK, Rachel (1947): «Four Paradoxes in "The Celestina"», *The Romanic Review*, 38, pp. 53-68.
- FRAKER, Charles F. (1990): *Celestina: Genre and Rhetoric*, London, Tamesis.
- FRIEDERICH, Werner y MALONE, David (1954): *Outline of Comparative Literature: From Dante to O'Neill*, Chapel Hill, U of North Carolina P.
- \*FU, Zhitong (1982): «Tratado de el disimulo de Cui Yingying de *Historia del ala oeste*», *Apreciación de Obras Célebres*, 2, pp. 34-37.
- GARIANO, Carmelo (1975): «Amor y humor en *La Celestina*», en *La Celestina y su contorno social*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, Hispam, pp. 51-66.
- GERLI, Edmund Michael (1983): «Calisto's Hawk And The Images Of A Medieval Tradition», *Romania*, 104, pp. 83-101.
- GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus.
- GILSON, Étienne (1978): *El tomismo*, Pamplona, EUNSA.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (1995): «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75, pp. 85-104.



- GORDON, Bernard de (1991): *Lilio de medicina: un manual basico de medicine medieval*, eds. J. Cull y B. Dutton, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets Editores.
- \*GUO, Hui (2011): «Interpretación del espíritu rebelde y la psicología característica falsificada de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Educación de Kaifeng*, 1, pp. 11-13.
- \*GUO, Zhen (2008): *La comparación de los caracteres de los protagonistas en Fanático de la flor de melocotón e Historia del ala oeste*, tesis de máster, Universidad Normal de Neimenggu, Huhehaote.
- GREEN, Otis Howard (1946): «On Rojas' Description of Melibea», *Hispanic Review*, XIV, pp. 254-256.
- (1953): «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- (1969): *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.
- (1980): «Amor cortés y moral cristiana en la trama de la Celestina», en *Historia y crítica de la literatura española. La Edad Media*, 1, ed. A. Deyermond, Barcelona, Crítica, pp. 504-508.
- GRÈVE, Claude de (1995): *Éléments de littérature comparée II, Thèmes et mythes*, Paris, Hachette.
- GREWAL, Inderpal (2008): «The transnational in Feminist Research: Concept and Approaches», in *Mehrheit am Rand: Geschlechterverhältnisse, globale Ungleichheit und transnationale Handlungsansätze*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 178-199.
- \*HAN, Sheng, HE, Xinhui y FAN, Biao (1992): *Nuevos comentarios sobre Historia del ala oeste*, Beijing, Editorial Drama Chino.
- ÉMESA, Heliodoro de (1979): *Las Etiópicas o Teagenes y Cariclea / Introducción y traducción de Emilio Crespo Güemes*, Madrid, Gredps.
- HERRERA JIMÉNEZ, Francisco José (1997): *El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto*, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1945): «Estudios de indumentaria española de los siglos XVI y XVII. El jubón del hombre», *Hispania*, 5, pp. 286-307.
- HITA, Arcipreste de (1983): *Libro de buen amor / Juan Ruiz. Arcipreste de Hita; ed., introd. y nn. de A. Blecua*, Barcelona, Planeta.

- \*HU Jiangsheng (2006): «La descripción del sexo en *Historia del ala oeste*», *Gran Escenario*, 5, pp. 62 – 64.
- \*HUANG, Shicai (1986): «La armonía de lo real, bondadoso y bonito: comentar un poco de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Hanshan*, 1, pp. 47-52.
- \*HUANG, Huimin (2007): «Comentario sobre la imagen de Zhang Sheng en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Técnica Profesional e Información Informática de Anhui*, 2, p. 73.
- \*HUANG, Jihong (2008): «*Historia del ala oeste*, sus fuentes remotas y las obras análogas», *Vanguardia Literaria*, 2, pp. 105-110.
- \*HUANG, Shizhong (2000): *El cambio matrimonial, la moral y la literatura*, Beijing, Editorial Popular.
- \*HUANG, Tianji (2011): *Creación de Historia del ala oeste*, Guangzhou, Editorial Periódico de Sur.
- \*HUANG, Wei y ZHAN, Xueqin (2005): «Breve comentario sobre el carácter de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica del Colegio de Jingdezhen*, 1, pp. 79-80.
- HEUGAS, Pierre (1973): *La Celestine et son descendance directe*, Bordeaux, Université de Bordeaux.
- IGLESIA, Yolanda (2010): «Rompiendo las cadenas: del libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, pp. 57-74.
- \*JI, Hongli (2014): «Análisis profundo de la imagen de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Mang Zhong*, 1, pp. 241-242.
- \*JIANG, Ding (1998). *La afección ilumina el amor sexual*, Hannan, Editorial Popular de Hai Nan.
- \*JIANG, Xingyu (2009): *Investigación y apreciación de Historia del ala oeste*, Shanghai, Editorial Diccionarios y Libros de Shanghai.
- \*JIANG, Ruoxiang (2006): «Interpretación de la revolución del humanismo de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Químico y Máquina Agrícola de Guizhou*, 6, pp. 35-36.
- \*JU, Xiaoyong (2012): «La concepción del amor en *Historia del ala oeste* y su influencia en las novelas de los chicos talentosos y las chicas guapas», *Literatura de Jiannan*, 6, p. 43.

- \*KENG, Hsiang-yüan (1980): *Los espíritus de la época reflejados en el teatro de Yuan*, Taipei, Editorial Wen-Shih-che.
- LACARRA LANZ, Eukene (2000): «El Erotismo en la relación de Calisto y Melibea», en *El mundo como contienda. Estudios sobre “La Celestina”*, ed. P. Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 127-145.
- (2001): «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», en *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*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, G. Gómez Rubio y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-216.
- LACARRA, María Eugenia (1989): «La parodia de la ficción sentimental en la Celestina», *Celestinesca*, 13, pp. 11-30.
- (1990): *Cómo leer La Celestina*, Madrid, Júcar.
- \*LANG, Jing (2001): «La concepción de amor de la tradición china en *Historia del ala oeste*», *Apreciación de Obras Célebres*, 2, pp. 47-51.
- LAPESA, Rafael (1963): «La Originalidad artística de ‘La Celestina’», *Romance Philology*, 17, 1, pp. 55-74.
- (1973): «En torno a un monólogo de Calisto», en *El comentario de textos*, 1, Madrid, Gredos, pp. 30-51.
- \*LE, Daiyun (1998): *La nueva compilación de la teoría de la literatura comparada*. Bei Jing, Editorial de la Universidad de Beijing.
- LE GOFF, Jacques (1982): *La civilización del Occidente medieval*, trad. G. González, Madrid, Paidós.
- LEVIN, Harry (1972): *Grounds for Comparison*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- LEE, Haiyan (2007): *Revolution of the Heart*, California, Stanford University Press.
- LEWIS, Clive Staples (1936): *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Clarendon Press; *La alegoría del amor*, trad. D. Sampietro (1996), Buenos Aires, Eudeba.
- \*LI, Mengsheng (2002): *Comentarios sobre los actos de Historia del ala oeste*, Shanghai, Editorial Libros Antiguos de Shanghai.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa María (1962 y 1970): *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial universitaria de Buenos Aires.

- (1966): *Dos obras maestras españolas: El libro de Buen Amor y La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- LI, Hani John (1987): «Spanish urban life in the late fifteenth century as seen in Celestina», *Celestinesca*, 11, 2, pp. 21-28.
- \*LI, Zhengxue (2007): «La psicología y la naturaleza sexual: análisis del amor en *Historia del ala oeste*», *Apreciación de Obra Célebre*, 4, pp. 4-7.
- \*LI, Zhenzhong (2007): «Tratado de la concepción del amor de ‘el deseo sexual’ entre Cui Yingying y Zhang Sheng y comentar la insuficiencia de la descripción de los caracteres de los dos de *Historia del ala oeste*», *Apreciación de Obra Célebre*, 8, pp. 24-26.
- \*LI, Lianxia, HUANG, Xintu y GE, Fuli (2013): «Breve comentario sobre el conflicto entre la concepción de amor y la sociedad en *Historia del ala oeste*», *Foro de la Cultura de Zhong Hua*, 6, pp. 36-39.
- \*LI, Xiaomei (2004): «La causa de la ayuda de Hong Niang en la unión entre Cui Yingying y Zhang Sheng en *Historia del ala oeste*», en *Colección de Revistas de Investigación de Teatro y Novela Antigua China*, 9, Lan Zhou, Departamento de Letras de la Universidad Normal de Noroeste, pp. 169-176.
- \*LIN, Zongyi (1998): *Dos estudios sobre Historia del ala oeste*, Taipei, Publicación de Filosofía, historia y letras.
- \*LIU, Huaitang y Li, Shu'an (2005): «Contraste de la imagen de Zhang Gong en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad Normal de Xinzhou*, 5, pp. 15-18.
- \*LIU, Jian (2006): *La interpretación de la cultura y la imagen del chino talentoso y chica guapa en El pabellón de peonía e Historia del ala oeste*, tesis de máster, Wuhan, Universidad Normal de Huazhong.
- \*LIU, Jing (2010): «Breve comentario sobre la imagen de personaje en *Historia del ala oeste*», *Educación Literaria*, 9, pp. 20-21.
- \*LIU, Kaifeng (2006): «La creación de Cui Yingying y su inteligencia en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad Normal de Anyang*, 6, pp. 73-75.
- LIU, Qifen (1974): «On love and Tragedy of the Heros – *Hsi Hsiang Chi* and *La Celestina*», *Revista Académica de la Universidad Normal de Jiayi*, 5, pp. 1-36.
- (1977): «La crítica sobre Hong Niang y Celestina – *Historia del ala oeste* y *La Celestina*», *Literatura china y extranjera*, 6, 5, pp. 56-72.

- LÓPEZ IZQUIERDO, Marta (2008): «Personaje y lengua en La Celestina: Nuevas perspectivas de estudio», *Celestinesca*, 32, pp. 165-189.
- LUESAKUL, Pasuree (2009), «*Lilit Pralor* y *La Celestina*: Un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España», *Celestinesca*, 33, pp. 101-113.
- \*LUO, An (1981): «Análisis de la imagen de personaje en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad Normal de Huiyang*, 1, pp. 65-71.
- \*LV, Xiaoping (2002): «El arte argumental del drama clásico chino: Ver *Historia del ala oeste* desde la teoría del argumento dramático clásico europeo», *Herencia Literaria*, 6, pp. 50-59.
- MACDONALD, Inez (1954): «Some observations on the *Celestina*», en *Hispanic Review*, 22, pp. 264-281.
- MAEZTU, Ramiro de (1968 [1938]): *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MARAVALL, José Antonio (1964): *El Mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos.
- (1986): *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus.
- MARLOWE, Christopher (2007): *Hero and Leander*, Maryland, Wildside Press LLC.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2002): «Tema, motivo y tópico. Una Propuesta Terminológica», *Exemplaria Classica*, 6, pp. 251-256.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993): *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona.
- MARTÍN JIMEÉNEZ, Alfonso (1998): *Literatura General y «Literatura Comparada»: la comparación como método de la Crítica Literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ, Emilio de Miguel (2000): «Melibea en amores: Vida y literatura. «Faltándome Calisto, me falte la vida»», en *El mundo como contienda. Estudios sobre “La Celestina”*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 29-66.
- MARTORELL, Joanot (2006): *Tirante el blanco*, Trad. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- MAURIZI, Françoise (1995): «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca*, 19, pp. 57-69.
- (1998): «La escala de amor de Calisto», *Celestinesca*, 22, 2, pp. 49-60.

- Mc PHEETERS, Dean William (1985): *Estudios humanísticos sobre "La Celestina"*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.
- MEADER, William Granville (1954): *Courtship in Shakespeare. Its relation to the Tradition of Courtly love*, New York, King's Crown Press.
- MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús (1980): *Nueva visión del amor cortés*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela, II*, Madrid, Editora Nacional, CSIC.
- (1947), *Orígenes de la novela*, Madrid, Col Austral.
- MINER, Earl (1990): *Comparative poetics: an intercultural essay on theories in literature*, Princeton, Princeton University Press.
- MONTERO CARTELLE, Emilio (2000): «*La Celestina* y el tabú sexual», en *El mundo como contienda. Estudios sobre "La Celestina"*, ed. P. Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 109-126.
- MORROS, MESTRES, Bienvenido (2005): «Oriana y Melibea: de mujer a mujer», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 193- 219.
- (2009): «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- (2010): «La melancolía de Calisto», *Celestinesca*, 34, pp. 75-97.
- MOULTON, Richard Green (1915): *World Literature and Its Place in General Culture*, New York, The Macmillan Company.
- \*MU, Hui (1996): *Seis estudios sobre Historia del ala oeste*, Nanning, Editorial de la Universidad Normal de Guangxi.
- NASÓ, Ovidi (2000): *Amores; Arte de amar / Ovidio ; ed. y trad. de J. A. González*, Madrid, Cátedra.
- NAUPERT, Cristina (2001): *La tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arcos/Libros.
- \*NIU, Xiaoxia (2005): «Análisis de la psicología rebelde de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», pp. 247-252.
- \*NONG, Jinxiong (1995): «Breve comentario sobre la falsificación de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de Universidad Normal de Nanning*, 1, pp. 45-47.
- PAZ LOZANO, Octavio (1997): *La llama doble*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- ORTEGA, Teófilo (2003): *El Amor y el dolor en la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Palencia, Cálamo.
- PASTOR, Reyna (1986): «Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista», en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Casa de Velázquez – Universidad Complutense, pp. 186-214.
- PÉREZ ARROYO, Rafael (1983): «Los instrumentos musicales en España durante el período 1450-1600», en: *Historia de la música española 2. Desde el ars nova hasta 1600*, ed. Samuel Rubio, Madrid, Alianza Editorial, pp. 279-290.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel (1991): «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos: Revista de filología*, 7, pp. 291-312.
- PEREZ P- RIOJA, José Antonio (1983): *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos.
- PICHOIS, Claude y Rousseau, André Marie (1969): *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
- PLA, Roberto (1990): *Introducción al disco Vihuelistas españoles (s. XVI) de Jorge Fresno*, Madrid, Hispavox.
- PUJANTE, David (2006): «Sobre un nuevo marco teórico – metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España», *Hispanic Horizon*, 25, pp. 82-115.
- \*QI, Tao (2009): «La insuficiencia de carácter de Zhang Sheng en *Historia del ala oeste* y su causa cultural y histórica», *Cang Sang*, 6, p. 223.
- \*QUAN, Zhaoyang (2010): «Análisis de la imagen femenina en *Historia del ala oeste*», *Literatos Jóvenes*, 1, pp. 33-34.
- \*RAN, Jiangjun y LIU, Fang (2009): «Tratado sobre el tema amoroso de *Historia del ala oeste*», *Fortuna de Internet*, 4, pp. 163-164.
- RELINQUE ELETA, Alicia (2002): *Tres dramas chinos/introducción, traducción y notas*, Alicia Relinque Eleta, Madrid, Gredos.
- RICHARDSON, Alan (2006): «Cognitive Literary Criticism» in *Literary Theory and Criticism an Oxford Guide*, ed. Patricia Waugh, Oxford, Oxford University Press, pp. 543-553.
- RICO, Francisco (1979): *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- (1991): «Fernando de Rojas, *La Celestina*. El triunfo de la literatura, breve biblioteca de autores españoles», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, pp. 69-83.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1969): «Nueva aproximación a La Celestina», *Anuario de estudios medievales*, 6, pp. 411-434.

- (1976): «*La Celestina* o la negación de la Negación», en *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Labor, pp. 147-171.
- ROMERO, Federico (1959): *Salamanca, teatro de "La Celestina": con algunos apuntamientos sobre la identidad de sus autores*, Madrid, Escelicer.
- ROJAS, Fernando de y «Antiguo autor» (2000): *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona, Crítica.
- (2007): *La Celestina*, ed. B. Morros Mestres, Barcelona, Vicens Vives.
- ROUGEMENT, Denis de (2002): *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.
- ROUSSET, Jean (1981): *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, París, José Corti.
- RUBIO GARCÍA, Luis (1985): *Estudios sobre la Celestina*, Murcia, Departamento de Filología Románica-Universidad de Murcia.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (1993): «El tema del matrimonio en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 69, pp. 23-44.
- RUSSELL, Peter Edward (1978), *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel.
- (1993): «Introducción a *La Celestina*», en *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ SERRANO, Antonio y PRIETO DE LA INGLÉSIA, María (2009): «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su autoría de 'auctor'», *Celestinesca*, 33, pp. 143-171.
- SEGRE, Cesare (1993): *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi.
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1984): «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de oro*, 3, pp. 275-280.
- (1989): *Tragicomedy and novelistic discourse in Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2009): «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, pp. 173-214.
- SHAUGHNESSY, Edward Louis (2008): *China. El mundo chino, creencias y rituales, creación y descubrimientos*, Barcelona, Blume.



- SNOW, Joseph Thomas (1989): «Sobre la caracterización de Calixto y Melibea», en *Imago hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Kassel, Reichenberger, pp. 459-472.
- (2009): «Celestina's houses», in *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. Joseph Thomas Snow & Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 134-135.
- SOLLORS, Werner (1993): *The Return of thematic criticism*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- SOSA VELASCO, Alfredo (2003): «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca*, 27, pp. 125-148.
- STAMM, James (1991): *La estructura de 'La Celestina'*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- STALLYBRASS, Peter (1986): «Patriarchal Territores: The Body Enclosed» in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, eds. M. W. Ferguson, M. Quilligan y N. J. Vickers, Chicago, University of Chicago, pp. 123-142.
- \*SU, Shu (2011): *La comparación de los medios de la expresión emocional del drama en El sueño de una noche de verano e Historia del ala oeste*, tesis de máster, Chongqing, Universidad Normal de Chongqing.
- SUN, Huijie (2014): «Breve comentario sobre la imagen de Zhang Sheng en *Historia del ala oeste*», *La Casa de Drama*, 13, p. 42.
- TENORIO, Alejandro (2004): «El hilado filosófico de *La Celestina*», *Lemir. Estudios, Libros de investigación*, pp. 1-59.
- TROCCHI, Anna (2002): «Temas y mitos literarios», en *Introducción a la literatura comparada*, ed. Gnisci, A., trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, pp. 129-169.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): «El pensamiento mágico en Celestina, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 14, 2, pp. 41-91.
- (1997): «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amoroso en la Celestina y en su linaje literario», en *Actas del seminario de la U.I.M.P., Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universidad, Col·leció Oberta, pp. 209-238.
- VICTORIO, Juan (1983): *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, Editora Nacional.

- VIDAL DOVAL, Rosa (2009): «Erotismo, amor y violencia en Celestina: Consideraciones a luz de *La llama doble*», *Celestinesca*, 33, pp. 233-245.
- VIGIER, Françoise (1987): «Quelques Réflexions sur le lignane, la parente et la famille dans la 'celestinesque'», *Autour des parentés fictives*, pp. 157-174.
- VIGIL, Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Silgo XXI.
- VILLALOBOS, Francisco (1498): *Sumario de la medicina. Con un tratado sobre las pestíferas buuas*, Salamanca, Antonio de Barreda.
- WACK, Mary Frances (1986): «The Measure of Pleasure: Peter of Spain on Men, Women and Lovesickness», *Viator*, 17, pp. 173-196.
- \*WANG, Jisi (1987): *Las notas del los cinco actos de Historia del ala oeste*, Shanghai, Editorial Libros Antiguos de Shanghai.
- \*WANG, Rihong (2005): *Análisis de la belleza del lenguaje de Historia del ala oeste*, tesis de máster, Changchun, Universidad Normal de Noreste.
- \*WANG, Yang (2013): «Breve comparación del símbolo de muro entre *Historia del ala oeste* y *Romeo y Julieta*», *Literatura de Anhui*, 2, p. 50.
- \*WANG, Zhaocai (1994): «El conflicto entre el sentimiento y la razón: la creación de la imagen de Cui Yingying», *Revista Académica de la Universidad de Educación de Weifang*, 1, pp.12-16.
- (2002): «*Historia del ala oeste*: la interpretación del mundo espiritual de Cui Yingying», *Guía de Auto-estudio del Chino*, 3, pp. 28-31.
- WEBBER, Edwin (1958): «The Celestina as an arte de amores», *Modern Philology*, 55, pp. 145-153.
- WEISSTEIN, Ulrich (1987): *La literatura comparada y la teoría literaria*, Shengyang, Editorial Popular de Liao Ning.
- WHINNOM, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.
- (2007): *The Textual history and authorship of Celestina*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- \*WU, Ge (1991): «*Historia del ala oeste* y *El perro del hortelano*», *Revista Académica de la Universidad Normal de Dali*, 0, p. 62-67.
- \*WU, Guoqin (1983): *Comentarios sobre el arte de Historia del ala oeste*, Guangzhou, Editorial Popular de Guangdong.
- \*WU, Huafeng (2006): «Breve comentario sobre el idealismo de la creación de la

- imagen de Zhang Sheng en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica del Colegio de la Educación de Xinjiang*, 3, pp. 104-106.
- \*WU, Hui (2010): «Análisis del símbolo de ‘jardín’ en el drama amoroso de la dinastía Yuan: *Historia del ala oeste*, A caballo en la tapia, Pabellón de Peonía», *Revista Académica de la Universidad Normal de Liuzhou*, 5, pp. 25-27.
- \*XIA, Hong (1979): «Investigación del tema amoroso en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Heilongjiang*, 4, pp. 40-44.
- \*XIAN, Liqiang (2006): «La comparación de los símbolos estéticos del jardín en las obras literarias chinas y occidentales», *Foro de la cultura china*, 2, pp. 150-155.
- \*XIAO, Lianwu (2001): «Comentario sobre Cui Yingying: Leer *Historia del ala oeste* de Wang Shifu», *Revista Académica de la Universidad de Técnica Profesional de Xiangfan*, 1, pp. 78-79.
- \*XUE, Wenxiu (2011): «El amor como único tema en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Changchun*, 12, pp. 97-98.
- \*YANG, Xiaohui (2013): «Breve análisis de la imagen de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Mang Zhong*, 13, pp. 106-107.
- \*YANG, Guilan (2008): «Un colectivo complejo: análisis de la imagen de Zhang Sheng en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Xingtai*, 1, pp. 30-32.
- \*YU, Dan (2002): «Las cartas y las prendas de *Historia del ala oeste*», *Aprender la lengua y literatura*, 2, pp. 37-38.
- \*YU, Zhenzhen (2013): «Los factores de la enfermedad de amor de China y de Occidente en *El amor en los tiempos del cólera*», *Literatos jóvenes*, 4, pp. 38-39.
- \*YUAN, Haoyi (1978): *El amor y la familia en La Celestina e Historia del ala oeste*, tesis de Máster, la Universidad de Pekín, Facultad de Lenguas Occidentales.
- (1982): «Las imágenes literarias de los personajes femeninos en *Historia del ala oeste* y *La Celestina*», *Revista Académica de las Lenguas Extranjeras*, 3, pp. 52-56.
- \*YUE, Shanghua (2007): «Comentario sobre la belleza de Yingying: Nueva interpretación de la imagen de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Educación de Mudan*, 3, pp. 15-17.
- \*ZENG, Xiaomei (2011): «Análisis del ambiente típico en *Historia del ala oeste*», *Literatura de Época*, 10, p. 212.

- \*ZHANG, Daxin (2002): «La creación de las imágenes de personajes en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Radio y TV de Henan*, 3, pp. 11-14.
- \*ZHANG, Fuxin (2010): «Visión del drama amoroso desde el desenlace de *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Formación profesional de Ecológica Ingeniería de Heilongjiang*, 1, pp. 157-159.
- \*ZHANG, Hong (2004): *La teoría y la práctica de la literatura comparada*. Shanghai: Editorial de la Universidad de Normal del Este de China.
- \*ZHANG, Lei (2008): *La interpretación de la cultura en el amor entre Zhang Sheng y Cui Yingying*, tesis de máster, Huhehaote, Universidad Normal de Neimenggu.
- \*ZHANG, Li y LI, Ji (2010): «Los caracteres modernos en las imágenes de algunos personajes en *Historia del ala oeste*», *Literatura de Norte*, 2, p. 17.
- \*ZHANG, Qingbo (1988): *Estudio paralelo del tema del amor en La Celestina e Historia del ala oeste*, tesis de Licenciatura, Taibei, Universidad Católica de Fu Ren.
- \*ZHANG, Shuqin y HUANG, Licheng (2008): «*Historia del ala oeste*: un éxito del amor libre en la sociedad feudal», *Literatura de Época*, 4, p. 67.
- \*ZHANG, Yanjin (2011): *Zhang Jianjin crítica Historia del ala oeste*, Beijing, Editorial Bai Hua Wen Yi.
- \*ZHANG, Yuanguo (1990): «Interpretación de la imagen de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Foro de Jiangnan*, 11, pp. 65-68.
- \*ZHENG, Shuqi (1998): «Interpretación del carácter rebelde de Cui Yingying en *Historia del ala oeste*», *Revista Académica de la Universidad de Técnica Profesional de Xinjiang*, 1, pp. 32-33.
- \*ZHOU, Tian (1956): *El análisis de Historia del ala oeste*, Shanghai, Editorial Literatura Clásica.
- \*ZHOU, Zhibo (2008): «El símbolo del jardín en los dramas de las Dinastías Yuan, Ming y Qing», *Cien escuelas artísticas*, 2, pp. 140-145.
- \*ZHU, Yanfang (2001): «Claves de ‘enamorzarse a primera vista’ en *Historia del ala oeste*», *Arte Dramático*, 2, pp. 37-38.

\* Obras que hemos consultado del original en chino, y de las que no conocemos traducción. Los títulos son traducidos por nosotros para la cita bibliográfica.