

Lilit Pralor y *La Celestina*: un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España

Pasuree Luesakul
Universidad de Chulalongkorn, Tailandia

Introducción

A fines del siglo xv y principios del siglo xvi aparecieron dos obras maestras de la literatura tailandesa y española: *Lilit Pralor* y *La Celestina*. Estas dos obras, surgidas de las corrientes literarias y de las circunstancias histórico-sociales de sus propios países, presentan características completamente distintas. *Lilit Pralor* es un poemario embellecido mediante juegos retóricos y estilísticos; mientras que *La Celestina* es una obra híbrida genéricamente, construida a través de diálogos junto con una incipiente técnica novelística, cuyo resultado denominaron algunos críticos: novela «dramática» o novela «dialogada». Sin embargo, si nos referimos al tema central amoroso en *Lilit Pralor* y *La Celestina*, cuyos protagonistas son voluntariamente arrastrados por la lujuria y sometidos al destino, se hallan varias interesantes coincidencias, como la pasión, la presencia del amor *loco-ilícito*, la práctica de la magia, la venganza y el final «trágico».

En este trabajo me propongo analizar las principales similitudes entre *Lilit Pralor* y *La Celestina*, que revelarán, tanto los elementos universales como los singulares de la tradición literaria y la cultura de ambos países.

Títulos y objetivos en *Lilit Pralor* y *La Celestina*

Los títulos de *Lilit Pralor* y *La Celestina* reflejan sus distintos enfoques argumentales y objetivos. El título *La Celestina*, que se impuso posteriormente, se refiere al personaje de la alcahueta requerida por Calisto para

conseguir el corazón de Melibea a través de la magia ejercida por ella. Este título alude a la importancia central del personaje de Celestina para el desarrollo de la obra, pues aparece en doce de sus veintiún actos y, además, se relaciona estrechamente con el objetivo de la obra: la «reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». Es por lo que algunos críticos, como Otis H. Green, *La Celestina* tiene un valor moralizante, y puede ser considerada una *reprobatio amoris*: la condenación de los excesos del amor cortés, cuya moraleja es que «el empleo de los servicios de una alcahueta reviste especial gravedad» (Green 1979: 505 y 507).

En el caso de *Lilit Pralor* su título revela el modelo de composición poética utilizada en la obra, «lilit»¹, y enfatiza la gran importancia del protagonista «Pralor», el rey de Suang, un antiguo reino del Norte de Tailandia. La palabra «Pra» indica el título nobiliario de los miembros de la familia real en la época en la que fue escrita la obra, y «lor» proviene de la palabra camboyana «la-or» que significa «hermoso». La hermosura de «Pralor» configura el eje central de la obra y la causa de la tragedia fina. Así, en este texto encontramos una evolución argumental inversa a la de *La Celestina*. En *Lilit Pralor* son las princesas del reino de Song, Prapuen y Prapaeng, quienes después de escuchar la canción de los comerciantes-trovadores, mediante la ayuda de ritos mágicos, logran atraer hasta su reino a Pralor y mantienen con él una relación amorosa secreta, que les conduce irremediabilmente a la muerte. El autor «anónimo» de *Lilit Pralor* señala que su bellísima composición poética fue escrita con el objetivo de complacer al rey. Es decir que esta obra, como lo declara el autor desde sus primeros versos y reitera en sus últimos, tiene valor puramente literario-artístico.

La cuestión de la autoría

La Celestina, según Guillermo Serés, tiene dos redacciones que pueden ser leídas de manera independiente. La primera es la que aparece en las tres primeras versiones españolas y en un manuscrito fragmentario, escrito hacia el año 1500, de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la cual consta de dieciséis actos. La segunda es la versión publicada a partir de 1502, ya denominada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que incluye los veintiún actos

1.— Un juego de dos tipos de poesía: «rai» y «klong». «Rai» es una composición poética con estructura rítmica bastante flexible y, así, es muy parecida a la narrativa. Está compuesta por un conjunto de versos de tres a catorce sílabas. La última sílaba de cada verso rima con cualquier sílaba del verso siguiente. «Klong» es una composición poética cuyas características más importantes son la rima, que siempre cae en la última sílaba de estrofa y, como el tailandés es una lengua tonal, las posiciones estrictas del juego de los tres tonos —medio, bajo, descendiente— en distintos puntos de cada verso.

que conocemos (2000: 51). Esta evolución de la obra, junto con la carta de «El autor a un su amigo» de Fernando de Rojas, complica la génesis del texto, que puede analizarse en tres etapas diferentes: el acto I, la *Comedia* en 16 actos y la *Tragicomedia* en 21 actos. A partir del siglo XIX surge la problemática de la autoría múltiple de *La Celestina*, que aún está por resolver (2000: 58). Hoy en día hay diversas opiniones en la crítica especializada respecto al asunto capital de la autoría, como detalla José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo en la parte preliminar de su artículo «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*» (2008: 325-326). Hay quienes piensan que Rojas encontró el primer acto de la *Comedia*, cuyo posible autor podría ser Rodrigo Cota o Juan de Mena, y la terminó escribiendo los actos restantes, o bien, según Emilio de Miguel, que Rojas escribió toda la obra, ya que no existen diferencias significativas entre el primer acto y los restantes. Igualmente, cabe la posibilidad que el «autor antiguo» sea un invento, siguiendo el tópico de la falsa modestia tan común en la época. Incluso, algunos críticos apuntan que Rojas partió de un texto más extenso previamente existente, que puede llegar hasta el acto XII, según Fernando Cantalapiedra, o al acto XIV, según García-Valdecasas. Hay quien opina, como José Luis Canet, que Fernando de Rojas desempeñó un papel mínimo en la creación de *La Celestina*, pues su autoría le parece más una colaboración universitaria colectiva apoyada por profesores que la obra de un único autor. Hay quien duda, incluso, en la inexistencia del mismo Rojas, pues nunca volvió a publicar otra obra y ninguno de los escritores contemporáneos lo citó.

Al igual que en el caso de *La Celestina*, la cuestión de la autoría de *Lilit Pralor* no está todavía resuelta. Al parecer, el caso de *Lilit Pralor* es más complicado porque fue escrita en una época en la que todavía no existía la imprenta y, además, porque en la mayoría de las obras tailandesas de esta época no figura el nombre del autor. Por lo general, se intuye la fecha de composición que abarca un periodo bastante amplio, correspondiendo a los reinados de Trailokanat (1448-1488), de Ramathibodi II (1491-1529) y de Chairacha (1534-1546). El dato más concreto que poseemos es que fue compuesta antes del Reinado de Narai Maharaj (1656-1688), porque en *Chindamane*, un libro difundido por esta época, aparece un poema como modelo de composición de «lilit». Ante la gran variedad de hipótesis acerca de los años de su composición y autoría, Chonlada Ruengruglikit, una de las especialistas de *Lilit Pralor*, deduce, a base del uso del «lilit» y de la mezcla del vocablo propio de la lengua antigua con las palabras camboyanas y las del pali-sanscrito, que fue escrita entre 1350 y 1529, la primera etapa de Ayutaya (1350-1767), la segunda capital de Tailandia. Para precisar algo más el largo periodo de tiempo en el que la obra fue elaborada, Ruengruglikit analiza un fragmento que se refiere a una imagen de oro de buda «Prabat Soisanpetch». La misma investigadora supone que es la misma figura que la Srisanpetch, moldeada hacia 1500 durante

el reinado del Rey Ramathibodi II (1491-1529). Se trata de la imagen de buda más alta de Ayuttaya, que impresionó muchísimo a la gente de dicho periodo. De manera que la obra debió ser escrita en el mencionado reinado, después de la creación de la estatua (Ruengruglikit 2002: 5-7). En cuanto a la cuestión de la autoría, la idea más generalizada es que el autor fue un filólogo y buen conocedor de la tradición y la política de la corte. Como al inicio de la obra el autor señala que el objetivo de su escritura es «complacer al rey», Ruengruglikit concluye que el posible autor fuese un poeta de la corte del Rey Ramathibodi II (Ruengruglikit 2002: 8).

El juego con la tradición y las corrientes literarias anteriores y contemporáneas

Según Francisco Rico, *La Celestina* «abunda en ecos de la literatura española del siglo xv» (2000: 19). Puede entenderse como un «collage» de géneros conocidos: la narración sentimental, la poesía amorosa cortesana y la comedia humanística (Lacarra 1989: 11). Se destacan el homenaje y, a la vez, la destrucción de la tradición del *amor cortés*, originado en el siglo xi por los trovadores en Francia, cuyo concepto del amor influye en la novela sentimental, la novela de caballerías y los cancioneros del siglo xv (Berndt 1963: 20). Según Erna Ruth Berndt, Calisto «recoge características del amante *cortés*: la actitud frente al amor y a la mujer es parte de su manera de ser», reflejado a través de su vasallaje: «Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cautivo, yo su siervo»; de la hipérbole sacro-profana: «¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»; y de la manifestación del sufrimiento ante el amor rechazado que puede causar la muerte (Berndt 1963: 20-27). A partir de esta premisa amorosa, se incorporará también la enfermedad del amor, que Rojas puso en boca de Sempronio, revelando así las huellas de algunos textos misóginos medievales, pertenecientes al género de las *reprobatio amoris*, caso del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, o el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (Morros Mestres 2004: 81-84).

En esta obra la parodia tiene una función primordial. Calisto, personaje con un carácter accidental y cómico, ubicado en un mundo realista poblado de prostitutas, criados, pícaros y alcahuetas, no es el perfecto amante *cortés* a causa de su lujuria y su egoísmo, por lo que transgrede la ley de la cortesía y destruye así el mundo idealizado del amor. Para obtener el amor de Melibea, contrata a Celestina, una prostituta vieja como si fuera una gran dama, digna intermediaria de la ficción sentimental (Lacarra 1989: 16). Por su carácter paródico, Calisto es objeto de las burlas de sus criados, al igual que de su amante, Melibea, la doncella orgullosa que «flirtea desde el primer instante hasta el momento del rechazo» y que es

«víctima de su propia coquetería y malicia» (1989: 15). Según Dorothy Severin, *La Celestina* es «una novela moderna que destruye el antecedente literario al que parodia. Después de *La Celestina*, la novela sentimental pasaría pronto de moda. Abre el camino al género picaresco» (1997: 38).

Lilit Pralor fue denominada, por El Real Club de Literatura Tailandesa, la mejor obra de «lilit» de la literatura tailandesa. El género de esta obra se ubica en el canon de la literatura tailandesa de los siglos xv-xvi, aunque su contenido revela diferencias sustanciales con las obras contemporáneas, que normalmente tratan de la alabanza de las hazañas de los reyes o de la religión hindú y budista con un objetivo didáctico y ceremonial. Si bien existen algunas obras relacionadas con el tema del amor y la mujer, éstas muestran simplemente la lamentación y nostalgia del poeta durante su partida en un largo viaje, siendo para muchos críticos la figura femenina descrita una mera invención por parte de los autores. Ahora bien, ninguna de estas obras se puede considerar, como *Lilit Pralor*, poesía «narrativa» mediante el tratamiento de amor como tema central, cuya descripción erótica ha levantado gran interés en la crítica hasta la actualidad.

La obra empieza, como en la tradición literaria de su época, con la guerra sangrienta entre el rey Pimpisakorn, del reino de Suang, y el rey Mansuang del reino de Song, terminando con la muerte del primero, acontecimiento que se vincula estrechamente con el final trágico de la obra. Sin embargo, *Lilit Pralor* no trata del aspecto guerrero del protagonista sino del sentimental. Pralor, hijo del rey Mansuang, es un personaje arrastrado por la lujuria y vencido por el destino. No sacrifica la vida por su reino, como aparece en otras obras contemporáneas, sino por su amor «ilícito» por Prapuan y Prapeang, nietas del rey Pimpisakorn. A diferencia de Calisto, «preso de amor» de Melibea después de haber visto su belleza,² que dará origen a la descripción de la belleza de la amada siguiendo el canon medieval, las princesas de Suang se enamoran de Pralor después de escuchar una canción cantada por comerciantes-trovadores, en la que se describe la hermosura del galán. La descripción del carácter «divino» del protagonista se ubica en la tradición estética-literaria tailandesa de la época de Ayuttaya, influida directamente por la cultura procedente de la India: cara como luna, ojos como los del ciervo, cejas como arcos, orejas como pétalos de loto, pecho como el del león, brazos como trompas de elefante, etc. Además, en *Lilit Pralor* también aparecen los elementos propios de la literatura de Ayuttaya, como la veneración del rey, la dignidad

2.— Michael E. Gerli analiza en «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» la importancia de la vista como el impulso erótico y del deseo de poseer lo conreplado en el desarrollo de *La Celestina*. Según él, el deseo de Calisto, quien «recrea visualmente a Melibea en su imaginación» desde el primer acto, tiene sus raíces «en la vista y el placer producido por el acto de mirar y se plasma a través de la obra en hechos claramente fetichistas y *voyeurísticos*» (2003: 194, 196).

de los miembros de la familia real o el concepto budista sobre el destino determinado por el «karma».

El amor *loco-ilícito* y la práctica de la magia

Tanto *Lilit Pralor* como *La Celestina* no revelan una barrera social que obstaculice el matrimonio, o sea, la realización del amor «lícito» de los protagonistas: Pralor es rey y Prapuan y Prapaeng son princesas; Melibea, es «muger moça muy generosa, de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado» y Calisto, es «de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición».³ Sin embargo, estos protagonistas no optan por el matrimonio sino por el goce sexual en secreto, que los lleva hacia la tragedia final. Según Green, en *La Celestina* «esos jóvenes amantes no quieren un hogar sino un amor» (1979: 504). Pralor, en realidad ya casado, sólo quiere viajar a la ciudad de Prapuan y Prapaeng. Nada puede impedir su último viaje, ni su reino, ni su esposa, ni siquiera su madre, Pranang Bonlua, que le propone arreglar el asunto del matrimonio con las princesas. Desde este punto de vista, se refleja claramente la práctica común de la poligamia en Tailandia. Por ello, aunque Pralor ya está casado con la reina Laksanawadee, no existe ninguna condición social que «impida» un nuevo matrimonio con Prapuan y Prapaeng. Sin embargo, Pralor teme que el rey Pichaipitsanukorn, padre de éstas e hijo del muerto rey Pimpisakorn, se lo niegue por el antiguo conflicto entre los dos reinos y, además, comunicarse a través de mensajeros puede alargar mucho el proceso. Así opta por viajar al reino de Song él mismo.

Cabe destacar el papel de los ayudantes de los protagonistas en las dos obras: Sempronio y Pármeno, los criados de Calisto, y, con menor importancia, Lucrecia, la criada de Melibea, en el caso de *La Celestina*; y Ruen y Roy, las mozas de compañía de Prapuan y Prapaeng, y Kaew y Kuan, los pajes de Pralor, en el caso de *Lilit Pralor*. Todos ayudarán a sus amos para conseguir ese amor ilícito. Sempronio buscará a Celestina para esta misión y posteriormente él y Pármeno acompañarán a Calisto en el encuentro con Melibea. Ruen y Roy viajan hasta las zonas montañosas para conseguir ayuda de Puchoasamingprai. De la misma manera que Lucrecia facilita el encuentro entre Melibea y Calisto, ellas preparan el encuentro

3.— De todos modos, también existen planteamientos acerca de la posible «desigualdad» entre Calisto y Melibea que obstaculiza su solución matrimonial. Según un estudio de los personajes de *La Celestina* de Carlos Mota se resalta el posible trasfondo de un implícito conflicto de castas de los protagonistas a raíz del origen converso de Fernando de Rojas y la hostilidad entre los cristianos viejos y los conversos en aquella época: las actividades comerciales de Pleberio, el padre de Melibea, puede suponer su casta cristiana nueva y, al mismo tiempo, la «aparente soledad» de Calisto puede ser el reflejo del «sentimiento de caída y exclusión» de los cristianos nuevos. (Rojas 2000: 164-166)

entre Prapuan y Prapaeng y Pralor, acompañado por Kaew y Kuan, en el huerto de las princesas.

A pesar de los parecidos en los papeles de estos ayudantes, su gran diferencia arraiga en el distinto tipo de sociedad en que surgieron las dos obras. Mientras que los «ayudantes» en *Lilit Pralor* se presentan, en el ámbito tradicional y estrictamente monárquico, como los fieles que pueden hacer cualquier cosa por sus amos, incluso sacrificarse, los criados en *La Celestina* representan, según José Antonio Maravall, el cambio de la estructura social de la baja Edad Media; no son los criados naturales heredados del señor feudal que le sirven con fidelidad, sino siervos contratados que no están dispuestos a arriesgar nada (1979: 513-514). Según esta relación establecida mediante el beneficio entre criados y amo, Calisto mostrará su radical egoísmo, aprovechándose de los servicios de sus criados y éstos cooperarán con Celestina por la posible ganancia en el asunto amoroso de su amo.

Tanto Prapuan y Prapaeng como Calisto consiguen su amor ilícito a través de la magia, un elemento central en el desarrollo de las dos obras que, a la vez, revela la «realidad histórica» de los dos países.

Lilit Pralor, aunque presenta diferencias con las obras contemporáneas, mantiene el espíritu literario y sociocultural de la época. La creencia en las divinidades, los acontecimientos sobrenaturales que incluyen la práctica de la magia, y la enseñanza budista se amalgaman como resultado de la fusión entre el hinduismo, el budismo y el animismo. Así, la magia se considera como «real» y «corriente» aunque no es «aceptable» moralmente. En el caso de *La Celestina*, según Peter E. Russell, este elemento refleja la España de la época de Rojas en la que todos los grupos sociales estaban familiarizados con la magia (1979: 508). En esta sociedad tardo-medieval, según Juan Manuel Escudero, encontramos una creencia firme en la brujería que se reflejó en la literatura española, especialmente en los siglos XVI y XVII (2003: 113). Una de las fuentes de la práctica de la magia en *La Celestina* se encuentra en *Malleus maleficarum*, publicado hacia 1484 por los inquisidores dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. En esta obra se ataca la hechicería, pero sobre todo a las brujas, lo cual tuvo una amplia repercusión en la persecución de las hechiceras por la justicia civil y eclesiástica en Europa. En el *Malleus maleficarum* se explica la *philocaptio*, el nacimiento de una violenta pasión hacia una persona a través del hechizo, del cual se deriva el conjuro en el acto III de *La Celestina* (Russell 1979: 509).

Según la creencia tailandesa, un rey es persona «sagrada». Para lograr el efecto de *philocaptio* en él (misión que los alcahuetes normales no pueden realizar) se tiene que encontrar a alguien con carácter sagrado-divino. Puchasamingprai, que tiene poder sobrenatural y que parece tener la vida eterna, es invitado por Prapuan y Prapaeng a su palacio. Acepta esta misión no por ningún beneficio sino por el destino ya determinado de las princesas y Pralor. Con su poder adivinatorio, sabe que este final trágico

está regido por la regla del «karma», una de las doctrinas centrales del budismo: uno tiene que pagar por lo que ha hecho en las vidas anteriores. Puchaosamingprai realiza, en total, cuatro prácticas de magia para cumplir la misión prometida a las princesas. En las dos primeras pinta en una bolita de mimbre el retrato de Pralor con las princesas a sus dos lados y, luego, una bandera. Tras ubicar todo ello en la parte superior de un árbol, el encantamiento «vuela» mágicamente hacia la ciudad de Pralor, quien «percibe» a Prapuan y Prapaeng tocándole e invitándole a visitarlas. Pero Pranang Boonlua, la madre de Pralor, pudo salvar a su hijo de este encantamiento. Sin embargo, en la tercera ocasión, Puchaosamingprai «envía» la arca volante y al comerla Pralor no puede resistir el encantamiento y es cuando decide viajar al reino de las princesas, acompañado por sus pajes, Kaew y Kuan. En las fronteras, mientras el rey vacila entre regresar a su reino y avanzar con su viaje, Puchaosamingprai manda a la gallina cristalina, la gallina-fantasma, para dirigirle hasta el huerto privado de las princesas, el lugar del encuentro de los tres amantes.

En el caso de *La Celestina*, es la alcahueta y vieja prostituta la catalizadora del mal por su carácter criminal justificado por la *demanda social* de sus servicios. Acepta esta misión por el lucro que puede sacar de Calisto. Finalmente, la recompensa, una cadena de oro, será la que propicie el final trágico no sólo de Celestina sino también de los otros dos cómplices: Sempronio y Pármeno. Además, por el contexto social en donde surge la obra, este personaje es consciente de su condición y del resultado final en caso de que sea descubierta su práctica de la magia. De camino hacia la casa de Melibea, Celestina «teme no ser bien recibida y que su visita se tome a ofensa: por un lado puede que la maten o la azoten; por otro, si no entra, será objeto de la furia de Calisto». El acto III es fundamental para el desarrollo del tema mágico. Según Escudero, Celestina prepara su magia según los manuales de hechicería (2003: 118): derrama aceite serpentino, ponzoñoso y dotado de fuerza diabólica, sobre la madeja del hilado, que luego será otorgado a Melibea. Si el cambio psicológico brusco en Melibea, «que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo», se explica, según Severin, como efecto del demonio escondido en el hilado, esta «única candidata trágica» de la obra queda libre de culpa desde el punto de vista cristiano (1997: 34-35). Después de este ritual de *philocaptio*, Celestina confía en el poder diabólico pero inmediatamente recela de los castigos contra las hechiceras. Este aspecto puede estar en relación con el objetivo didáctico de la obra: Rojas quería demostrar que no es posible tener confianza absoluta en el demonio (Russell 1979: 511).

Una de las grandes cuestiones que surge entre los críticos de *Lilit Pralor* y *La Celestina* es la efectividad de la práctica de la magia; si es la verdadera causa del logro del amor ilícito de los personajes o se trata simplemente de un pretexto de «comunicación» de los amantes cuando aún existía la

barrera social para la expresión de los deseos de las mujeres en los siglos xv y xvi.

En el caso de Prapuan y Prapaeng, su condición de princesas les impide expresar su afecto por un hombre, no pueden empezar la relación amorosa con él ni pueden invitarlo a su reino porque destruirían su fama y dignidad. Sufren ante la imposibilidad de conseguir su deseo, y así sus mozas de compañía se encargan de solucionar esta situación. En el análisis de *Pralor* de Chonlada Ruengruglikit, se estudian las prácticas de magia más significantes de la obra: la areca «volante» y la gallina cristalina, a partir de una base antropológica muy interesante.

El primer plan de Ruen y Roy se ubica en la cultura trovadoresca de la zona norteña de Tailandia. Ellas mandan a los comerciantes-trovadores al reino de Pralor para cantar una canción alabando la hermosura de las dos princesas. Al escucharla, el príncipe se enamora de ellas y acaricia su pecho ante estos trovadores como señal de su deseo hacia las princesas. A partir de este código Ruen y Roy empiezan con las dos primeras prácticas mágicas, aunque no consiguen plenamente su objetivo. Según Ruengruglikit, Pralor aún no sabe qué sienten las dos princesas, por eso no empieza a viajar hasta que le llega la areca.

Como esta obra tiene origen en una leyenda norteña, zona de los actuales Distrito de Jaehom de la Provincia de Lampang y Distrito de Rongkwang de la Provincia de Prae, hay que estudiar la cultura local para comprender estas codificaciones presentes en el libro. La areca «volante», según Ruengruglikit, es signo tanto de la hospitalidad de los huéspedes y la aceptación de ésta por parte de los invitados como el de la manifestación del amor y su aceptación, según aparece en varias obras tailandesas. Así la areca «volante» es el mensaje secreto de Prapuan y Prapaeng que revela a Pralor sus sentimientos y le invita a conocerlas (Ruengruglikit 2002: 22-26). En cuanto a la gallina cristalina, a la que sigue Pralor hasta el huerto de Prapuan y Prapaeng, se vincula estrechamente con la creencia local. Para los que viven en esta zona del norte de Tailandia, partes de la gallina, por lo general los huesos, se utilizan para el arte adivinatorio. Antes de cruzar el río Kalong en la frontera entre los dos reinos, Pralor quiere adivinar su futuro: si él podrá regresar a su reino después de encontrarse con las princesas, para lo cual la corriente deberá correr de manera natural; si no, que aparezca la contracorriente. Resulta que aparece la contracorriente y, para colmo, con el color de la sangre, lo que preocupa mucho al protagonista. Así, según la investigadora, cuando éste ve a la gallina cristalina, la sigue no por su belleza descrita en la obra sino por la posible otra adivinanza de su futuro (Ruengruglikit 2002: 33).

En *La Celestina*, para Severin, es posible que el efecto de la magia, «hilo-cordón-cadena», sirva sólo como estratagema argumental puesto que, en caso contrario, no sería necesaria ya que Melibea está secretamente ilusionada por Calisto desde el principio (1997: 40). Según Berndt, la

reacción violenta de Melibea revela su conflicto interior entre la voluntad individual, que no puede expresar directamente, y las leyes sociales (1963: 52). En realidad, Melibea nunca se olvida de Calisto: cuando está sola sólo piensa en «aquel señor» cuya vista le cautivó. Para Berndt, desde la primera vez que Celestina entra en su casa se convierte en instrumento de Melibea y no opera ningún cambio en la joven (1963: 53). Además, la entrega del cordón implica la vuelta de Celestina de forma apurada, ya que Melibea mandó a Lucrecia para rogarle que viniera antes y así poderle confesar su pasión y concertar la primera visita nocturna de Calisto. Después de este acontecimiento, Melibea opta por seguir su corazón, que implica la violación de las normas sociales e ir contra la voluntad de sus padres.

Cabe destacar también la coincidencia del lugar del encuentro de los amantes en *Lilit Pralor* y *La Celestina*: el huerto de las protagonistas. Éste representa un espacio cerrado, privado y de recreo para las mujeres de la época. Además, es curioso que tanto Calisto como Pralor ven por primera vez a Melibea y a las princesas, Prapuan y Prapaeng, en el huerto de éstas, guiados accidentalmente por aves: el halcón perdido en el caso de Calisto y la gallina cristalina en el caso de Pralor.

En la literatura tailandesa la protagonista-princesa suele tener un huerto privado para pasear y para recoger las flores con que hacer guirnaldas, uno de los deberes tradicionales de las mujeres aristócratas. El huerto, lleno de variedades de flores cuyos olores provocan, según Pralor, el deseo táctil y la imaginación sexual, es el espacio secreto para el goce erótico de los amantes. Y en este primer encuentro sucede la llamada «escena milagrosa», o sea, la estrofa con las metáforas del acto sexual a través de los elementos naturales: insectos, lotos, estanque, peces, elefantes, etc.

En el caso de *La Celestina*, según Weinberg, el primer encuentro entre Calisto y Melibea simboliza la agresión a las restricciones de la España del siglo xv del protagonista, por lo que destruye la tradición del *amor cortés* que él mismo pretende seguir (1971: 137). El halcón, tradicionalmente símbolo de rapiña, apetito y destrucción, representa la pasión sexual del protagonista que determinará el devenir de la historia (Weinberg 1971: 138). Al mismo tiempo, este halcón sirve como «excusa» para «invadir» el «Edén» o «paraíso prohibido» fortificado con las paredes de Melibea, que simboliza su virginidad, su honor y su clase social (Weinberg 1971: 142).

La venganza, la tragedia y la tragicomedia

Lilit Pralor y *La Celestina* comparten el tema de la venganza, cuyo resultado (éxito o fracaso) determina la característica clave de las obras: la tragedia en la primera y tragicomedia en la segunda. En *Lilit Pralor* se advierte desde el inicio de la obra con la descripción sangrienta de la guerra

entre los dos reinos. A los quince días de estancia de Pralor en el reino de Song, el rey Pichaipitsanukorn conoce del escándalo ocurrido. Sin embargo, al ver la hermosura de Pralor, el rey le perdona y promete celebrar la boda con sus hijas. Sin embargo, la abuela de las princesas, esposa del rey muerto Pimpisakorn y madrastra del rey Pichaipitsanukorn, decide vengarse. Manda a la tropa asesinar a Pralor. Sus pajes y las mozas de compañía, disfrazadas de hombres, sacrifican sus vidas para proteger a sus amos. Prapuan y Prapaeng no quieren vivir sin Pralor, pues presuponen consecuencias escandalosas, por lo que deciden morir, también disfrazadas de hombres, mediante flechas venenosas junto a su amante. Esta muerte trágica de los siete personajes será la causa de la pena de muerte de la abuela y sus soldados.

En cambio, en el caso de *La Celestina*, después de muerta Celestina, Elicia y Areúsa planean vengarse de Calisto. Averiguan dónde se realizará el encuentro de Calisto y Melibea y piden a Centurio que dé muerte al galán a la vuelta de la casa de su amante. Sin embargo, este plan no llega a llevarse completamente a cabo porque Calisto muere accidentalmente al resbalar de la escalera cuando intentaba ayudar a sus mozos ante el peligro inexistente, su único acto «valeroso» que fracasa. Este acontecimiento lleva a la única tragedia de la obra: el suicidio de Melibea.

La lamentación y la reiteración de las ideas principales de las obras

Después de la muerte de los protagonistas principales en *Lilit Pralor* y *La Celestina* se presenta la lamentación de Pranang Boonlua, madre de Pralor, y la de Pleberio, padre de Melibea. La desigual reacción de estos personajes refleja las diferencias entre las corrientes filosófico-culturales de las respectivas sociedades en donde surgieron las obras. En la primera, para Pranang Boonlua, la partida de Pralor implica la imposibilidad de su vuelta. Así surge el paralelismo de su lamentación antes del viaje de su hijo con la de después de su muerte. En ambas lamentaciones destacan el amor y la ternura maternas, como se insiste a través de la descripción del cariño desde el embarazo, el cuidado y toda la preocupación posterior. Además, se refleja, de manera relevante, la influencia de la creencia en el karma, un concepto budista muy arraigado en la sociedad tailandesa. Este pensamiento «determinista» ayuda a Pranang Boonlua, de alguna manera, a aceptar todo lo ocurrido por el destino inevitable de Pralor.

La Celestina se cierra en el acto XXI, que trata de la lamentación, según la tradición, del antiguo planto de Pleberio por la muerte de su hija (Berndt 1963: 69). Según Gilman, esta parte resume y da sentido a todo lo ocurrido (1979: 521). Para él, Pleberio es portavoz de la intención final de Rojas: «reprehensión de los locos enamorados y aviso de los engaños de las alca-

huetas e malos e lisonjeros sirvientes». Pleberio no condena a su hija sino al amor trágico, «del poder que tiene, del engaño y de la injusticia que encierra» (Berndt 1963: 70). El amor presentado a través de la lamentación de Pleberio es arbitrario, cruel y heterodoxo, cuyo carácter determinista lleva a la muerte de los servidores: Celestina, Melibea, Calisto Sempronio y Pármeno, porque no existe ninguna ley, ni cristiana ni judía, a la que puedan acogerse (Gilman 1979: 522- 523).

Conclusión

Lilit Pralor y *La Celestina*, escritas entre fines del siglo xv y principios del siglo xvi, revelan tanto la universalidad del mundo literario como la singularidad de la tradición y cultura de Tailandia y España. El carácter universal que posibilita la estrecha relación entre estas dos obras se debe a una serie de coincidencias socioculturales de la época en la que surgieron, lo que a su vez provoca curiosas similitudes entre los argumentos de ambas historias. Asimismo, al tratamiento de ciertos temas —presentados, en cada caso, a través de comportamientos diferentes entre los protagonistas— como el amor, la pasión, la venganza, la práctica de la magia o el rol de la mujer en la sociedad, completan estos «lazos universales» entre ambas obras, junto con otros elementos comunes utilizados por sus autores, caso del huerto —espacio de encuentro para los amantes— o la ayuda de los criados de Calisto y de las mozas de compañía de Prapuan y Prapaeng, etc.

Por contra, la singularidad de cada obra es fruto de las diferencias entre las tradiciones literarias de Tailandia y de España y de sus diferentes contextos sociales. Mientras que *La Celestina* se ubica en una época de transición y de cambio de los valores de la baja Edad Media, se inspira y parodia la tradición del *amor cortés*, con la superación estamental que este último conlleva; *Lilit Pralor* presenta un tratamiento temático diferente al de otras obras contemporáneas, aunque todavía revela el aire literario típico de su época y elementos en concordancia con las reglas establecidas por la sociedad monárquica de su tiempo.

Finalmente, es interesante destacar la relación numérica aparecida en ambos textos. Hay una coincidencia en el uso del número dos, el número de la pareja, tanto en el final trágico de ambas obras (la muerte de todos los personajes principales): dos amantes, Calisto y Melibea, y dos criados, Sempronio y Pármeno, en *La Celestina*; dos princesas —Prapuan y Prapaeng— y Pralor, dos pajes —Kaew y Kuan— y dos mozas de compañía —Ruen y Roy— en *Lilit Pralor*. Aunque con una excepción, también común a las dos historias: en cada obra queda un personaje femenino «sin pareja»: Celestina, que muere por su codicia, y la abuela de las princesas, que muere por su rencor y venganza.

Bibliografía

- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio. «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*». *Lemir* 12 (2008): 325-340.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna*. Madrid: Gredos, D.L. 1963.
- ESCUADERO, Juan M. «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*» en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usanáriz. Vervuert: Iberoamericana, 2003, pp. 109-126.
- GERLI, E. Michael. «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usanáriz. Vervuert: Iberoamericana, 2003, pp. 121-207.
- GILMAN, Stephen. «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 521-524.
- GREEN, Otis H. «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 504-507.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca*. 1 (1989): 11-29.
- MARAVALL, José Antonio. «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 513-516.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. «*La Celestina* como como *remedium amoris*». *Hispanic Review* 1 (2004): 77-99.
- PÉREZ TOBARRA, Luis. *Análisis cuantitativo de La Celestina: «El problema de su autoría»*. Barcelona: Puvill libros, D.L. 1993.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina* (edición de Dorothy S. Severin). Madrid: Cátedra. 1997.
- (y «antiguo autor»). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- RUENGRUGLIKIT, Chonlada. *Leer Lilit Pralor: análisis e interpretación*. Bangkok: Editorial de Universidad de Chulalongkorn, 2002.
- RUBIO GARCÍA, Luis. *Estudios sobre La Celestina*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985.
- RUSSELL, Peter E. «La magia de *Celestina*» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 508-512.
- WEINBERG, F.M. «Aspects of symbolism in *La Celestina*», *Modern Language Notes* LXXXVI (1971): 136-153.

LUESAKUL, Pasuree, «*Lilit Pralor* y *La Celestina*: un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 101-113.

RESUMEN

A fines del siglo xv y principios del xvi, cuando aún no existía ningún contacto entre Tailandia y España, surgieron dos de las obras literarias más importantes de la historia de la literatura de los respectivos países: *Lilit Pralor* y *La Celestina*. Partiendo de un contexto social y tradición literaria totalmente distintos, las obras presentan un paralelismo en el tratamiento de la historia del amor *loco-ilícito*, logrado a través del uso de la magia, que arrastra la vida de los protagonistas hacia el final trágico; comparten así, de manera sorprendente, importantes elementos argumentales, que revelan, a la vez, la universalidad y la singularidad de los aspectos literario-culturales de Tailandia y España.

PALABRAS CLAVE: *Lilit Pralor*, *La Celestina*, literatura tailandesa, literatura comparada.

ABSTRACT

Between the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries, when the contact between Thailand and Spain did not exist, two of the most important literary works in the history of literature in the respective countries appeared: *Lilit Pralor* and *La Celestina*. Coming from totally different social contexts and literary traditions, these works present a parallel in the treatment of the history of *fool-illicit* love achieved through the use of magic, which drags the main characters to a tragic end. These two books, thus, surprisingly share the important plot elements which, at the same time, reveal the universality and singularity of literary and cultural aspects of Thailand and Spain.

KEY WORDS: *Lilit Pralor*, *La Celestina*, Thai literature, comparative literature.

