National Library of Canada

Acquisitions and Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction des acquisitions et des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

University of Alberta

# *Dinámica Intertextual de La Celestina y Siervo Libre de Amor*

by

Cecilia Novella

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

in

Hispanic Literatures

Department of Romance Languages

Edmonton, Alberta

Spring 1996

National Library of Canada

Acquisitions and Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction des acquisitions et des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-10616-0

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author: Cecilia Novella

Title of Thesis: *Dinámica Intertextual de La Celestina y Siervo Libre de Amor*

Degree: Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures

Year this Degree Granted: 1996

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly, or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

April 19/96

12120 - 103 Avenue
Edmonton, Alberta T5N 0P9
Canada

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled **"Dinámica Intertextual de *La Celestina* y *Siervo Libre de Amor***" by Cecilia Novella in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures.

Dr. George Lang

Dr. A. M. Forcadas

Dr. C. F. Judson

Dr. C. Potvin

Dr. N. Pylypiuk

Dr. Mercedes Juan-Saura (External)

**"¿Para quién edifiqué torres?....¿Para quién planté árboles?..."**

Al Dr. Albert M. Forcadas, guía y maestro,
con mi más profundo reconocimiento y gratitud.

## Abstract

This study is an attempt to demonstrate that the central topic of *La Celestina*, that is, "los locos amores de Calisto y Melibea," is most likely a true reflection of a real life couple's love affair. The love story used as an outline for *La Celestina* probably took place at Juan II of Castilla's Court, about fifty years before Fernando de Rojas' time. The two characters involved are an unknown lady of the court and the Gallician poet Juan Rodríguez del Padrón, who at that time was one of the king's attendants. Padrón himself makes reference to this affair in his autobiographical novel, *Siervo Libre de Amor*, written around 1440.

Our thesis develops the idea that Rojas, who was a law student in Salamanca, received the first act of the *Comedy* and inside information concerning the real basis for the unfinished love story contained in that first act. Hence, the identity of the people involved in this romance is kept secret.

Later and during the reign of Isabel la Católica - severe inquisitorial times - Fernando de Rojas (a convert himself) was also forced to keep this secret unveiled. The unknown lady of Juan II's Court involved in the romantic affair could have been, one way or another, related to Isabel.

The present study supports this theory, particularly on the grounds of the many similarities in style and composition that can be detected between the plays of Padrón and *La Celestina*. Our thesis therefore examines the similarities in the entangled plots of the two playwriters that come to light with a careful reading.

# Resumen

En las páginas siguientes se intenta demostrar que la temática central de *La Celestina*, esto es, "los locos amores de Calisto y Melibea" estaría pautada en una anécdota real. La historia de amor real que sirve de base a *La Celestina* tendría su escenario en la corte de Juan II de Castilla, unos cincuenta años antes de Fernando de Rojas; los protagonistas involucrados serían una dama de dicha corte y el poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón, paje del rey. De estos amores da cuenta el propio Padrón en su novela-tratado *Siervo Libre de Amor*, escrita alrededor de 1440.

Nuestra tesis postula la premisa de que, junto con recibir un inconcluso primer Aucto de la *Comedia*, el bachiller Rojas recibió también la confidencia de que dicho embrión de historia amorosa correspondía a la situación delicada e ilícita de dos personas contemporáneas en la corte de Juan II. Por la identidad, nunca revelada, y el rango de la dama, Rojas se vió forzado a mantener la incógnita aún en su propia época. Este estudio sustenta su postulada premisa basándose en las múltiples similitudes estilísticas y de otro orden detectadas entre la obra padroniana y *La Celestina*. Nuestra tesis, pues, se orienta a rastrear con minuciosidad, tanto el enredo de la temática, como esas similitudes que afloran en una lectura atenta.

## Acknowledgments

This thesis represents the fulfillment of a goal, one which would not have been achieved without the support and assistance of a great many people. I would like to thank Dr. George Lang, in particular, for finding the time over a sabbatical period to read this work and give me his advice and supervision. I would also like to thank Dr. Daniel Castillo-Durante for offering his kind advice and guidance whenever possible.

I extend my sincere gratitude to the wonderful people in the Language Resource Centre at the University of Alberta, Ms. Gina Sidhu and Mr. Lee Ramsdell for the support they offered to me whenever it was required; Mr. Tony Duarte in the Faculty of Engineering for solving my problems with technology and Dr. James Butrica in the Department of Classics for his translations of the works in Latin into English. The Memorial University, St. John's, Newfoundland.

Sin el apoyo constante y la ayuda de muchas personas extraordinarias, esta tesis no habría podido llevarse a buen término. Deseo manifestar mi más profunda gratitud al Dr. George Lang por su dedicación a este trabajo aún durante el período de su año sabático y por su incondicional apoyo para llegar hasta el final. Asimismo, expreso mis agradecimientos al Dr. Daniel Castillo-Durante por su participación en una etapa difícil de este trabajo, sus consejos y sus sugerencias.

Mi sincera gratitud se extiende a esas personas maravillosas que son la sra. Gina Sidhu y el sr. Lee Ramsdell en el Centro de Recursos Audiovisuales del Departamento de Lenguas Modernas y Estudios Comparados, Universidad de Alberta, por la valiosa cooperación tecnológica que recibí de ellos. La misma deuda de gratitud me ata al sr. Tony Duarte de la Facultad de Ingeniería, por solucionar mis problemas con la tecnología y el ordenador, y al Dr. James Butrica, por las traducciones del latín al inglés que se tomó el trabajo de realizar para mis propósitos, en el Departamento de Lenguas Clásicas, en la Universidad Memorial, St. John's, Newfoundland. A todos ellos vaya mi incondicional gratitud.

# INDICE


**Pág.**

**Introducción** 1

**Capítulo I**

I. ¿Uno o dos autores para *La Celestina*? 11
II. Candidatos tradicionales a la paternidad del primer acto de la *Comedia* 20
III. Acerca de intertextualidad 44

**Capítulo II**

I. La época y la obra de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón. 66
II. Correspondencia entre *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón*, *El Siervo Libre de Amor* y *La Celestina* 78

**Capítulo III**

I. Tradiciones ovidianas y cortesanas en Padrón y su injerto en *La Celestina* 102
II. *Siervo libre de amor*, como intertexto para el continuador 132
III. Intertextualidad a niveles sintáctico, léxico y semántico 154
IV. Dinámica intertextual entre *La Comedia*, *Siervo Libre de Amor* y otras obras padronianas 200

**Capítulo IV**

I. Carta, acrósticos y prólogo: agregados a la *Comedia*: su posible misterio 260
II. Lo que se lee cabalísticamente en los acrósticos 270

**Conclusión** 287
**Bibliografía** 295

# Introducción

*La Celestina*,[1] sin duda, ha llenado volúmenes de serios y profundos análisis desde diversos ángulos de acuerdo con las inquietudes de cada estudioso que se aproxima a la obra. Lejos de agotarse el tema en torno a esta pieza, cada estudio que se intenta, produce nuevas polémicas y hace aflorar nuevas incógnitas. Uno de los tópicos que aún ofrece múltiples posibilidades de exploración, es el asunto sentimental modelo o la fuente donde se inspira el autor del primer Aucto para crear la trama amorosa de los protagonistas de la *Comedia*. ¿Son Calisto y Melibea amantes de ficción, o tras sus personajes se ocultan identidades reales? De ser remedo de personajes reales, ¿qué identidades están más allá de las máscaras de la ficción y por qué el autor primitivo y luego el continuador de *La Celestina* las ocultarían tras una fachada paródica del amor cortés? Hacia esta vertiente se orienta la tarea que nos ocupa en esta investigación.

Se trata, en esta tesis, de iniciar desde un encuadre netamente filológico un estudio comparativo de *La Celestina* con una de las obras en prosa del trovador gallego del Siglo XV, Juan Rodríguez del Padrón, en la cual nos parece encontrar abundantes paralelos significativos. Nos concentraremos en confrontar el texto de *La Celestina* en una lectura cruzada fundamentalmente con la novela autobiográfica de Padrón, *Siervo libre de amor*, porque vislumbramos en ambas piezas una profusión de elementos

1 De acuerdo con Julio Cejador y Frauca, cuya edición seguiremos aquí, la primera edición de esta obra impresa en Burgos, en 1499, se intitula *Comedia de Calisto y Melibea*. Con este nombre circuló hasta 1501 fecha de la edición sevillana. A partir de 1502, en otra edición de Sevilla aparece con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Al referirse a la primitiva *Comedia*, Cejador la designa como *La Celestina* a partir de la primera página de su Introducción (p. VII). Pero aclara que con este título se refiere a la obra original: "Tal es, en mi opinión, *La Celestina* primitiva, quiero decir *La Comedia de Calisto y Melibea*, que se imprimió en Burgos el año de 1499." (p.XXXIX). Nosotros usaremos indistintamente el título de *La Celestina* y de *Comedia*.

comunes que por su naturaleza, no parecen ser producto de la casualidad. De ahí nace la sospecha de que la médula de la historia de amor de Calisto y Melibea parece estar pautada en la relación del episodio amoroso contenido en *Siervo*, incluyendo circunstancias como la alcahuetería. La comprobación de la existencia de esa epistemología común, nos permitiría una lectura intertextual entre la obra que acabara el bachiller Fernando de Rojas y la obra de Padrón. En esa tónica dicha lectura aspiraría a ser válida y factible como ocurre en la mayoría de los casos en este tipo de estudios.

La aproximación al concepto de intertextualidad que habremos de manejar aquí, sin perder de vista el encuadre filológico de esta tesis, se circunscribe a la noción que de tal concepto tiene un grupo de teóricos a partir de Bajtín, esto es en esencia, que cada texto está compuesto por mosaicos de otros textos. Los postulados del crítico ruso no serán los únicos para sustentar la relación de intertextualidad que intentamos sacar a luz en este estudio; será preciso aceptar otros puntos de vista convergentes con los de Bajtín. A este respecto recurriremos a estudios críticos más contemporáneos.

En una lectura atenta de *La Celestina* algo ya visto y revisto adquiere una nueva dimensión y, dado que el texto nos trae reminiscencias de una temática expuesta en obras anteriores que ya pasaron frente a nuestra atención, saltan de inmediato las interrogantes. ¿De dónde proviene la historia medular de esta obra? ¿Qué anécdota es la que sirve de base al anónimo Primer Acto y a la continuación que el bachiller Fernando de Rojas se tomó el trabajo de crear? ¿Estamos frente a una pieza de asunto netamente ficticio, producto de la imaginación irrestricta de un autor de la época o es posible entrever en *La Celestina* la alusión a un episodio sentimental real crípticamente encapsulado? Esta interrogante podría estar bien encaminada. Hay en la obra algo recónditamente oculto que nos alerta sutilmente sobre su existencia y reclama su afán de salir a la luz. Creemos detectar ciertos elementos reminiscentes que aparecen un tanto imprecisos al comienzo, situaciones, frases, sentencias, parecidos y similitudes léxicas

que están ya en otro texto, y que nos acercarían a un contexto real, en el sentido de ajeno a la ficción literaria.

Iniciamos, entonces, la búsqueda de una posible raíz del tema amoroso en viejos textos. La confrontación de los elementos que resultan similares y numerosos señala el punto de partida de la revisión de obras y nos lleva otra vez a la lectura, atentísima ahora, de *La Celestina* y de aquellos escritos anteriores a la *Comedia* que podrían ser confrontables. Proponemos concretamente, la totalidad de las obras de Juan Rodríguez del Padrón en general, porque permitirán confirmar que, entre otros elementos, el ideolecto de su autor se desliza sutilmente a la *Comedia*. Sin embargo nos ocupará en particular *Siervo libre de amor* por muchas razones, como pretendemos demostrar en su momento. El hecho de que esta obra padroniana sea, si acaso no el primero, uno de los primeros escritos en prosa en la literatura peninsular es relevante cuando se trata de buscar influencias en *La Celestina*. La crítica ha paralelado *La Celestina* con obras próximas a su tiempo: pensemos por ejemplo, en *Cárcel de Amor*, que es la mas mencionada.[2] Pero es que a su vez, *Cárcel de Amor*, y en general casi todas las obras de San Pedro, se pautan en sus predecesoras. Así tenemos que *Sermón Ordenado* (una obra que nadie se toma el trabajo de cotejar), permitiría una lectura muy significativa a la luz de *Siervo libre de amor*, de Rodríguez del Padrón. Este *Sermón Ordenado*, según el propio autor, está dedicado a las damas de la reina (Isabel la Católica) para instarlas a mostrar generosidad con los que les dedican su amor. Cabe preguntarse por qué Diego de San Pedro querría dedicar una arenga a las damas de la corte isabelina. Como no sea una obra retrospectiva hacia las damas de otra corte (la de Juan II, en el pasado), no parece tener una base sólida. No sabemos de historias amorosas de damas crueles en la época de Isabel.

---

[2] Diego de San Pedro, *Obras*, edic. de Samuel Gili y Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1958.

De ahí que se intenta una comprobación de una posible intertextualidad entre la obra concluída por Fernando de Rojas y la probable fuente que se propone aquí; todo ello constituye un desafío interesante y titánico por la novedad (la bibliografía no abunda en ciertas áreas) y el trabajo de especial rastreo que demanda.

*Siervo libre de amor*, tratado de contenido autobiográfico de Juan Rodríguez del Padrón, narra el episodio amoroso en que el poeta se ve envuelto en una relación de idilio con una dama de alto rango de la corte de Juan II de Castilla, con todos los ingredientes del amor cortés, desenlace desafortunado incluído. Esta pieza literaria a la cual algunos críticos modernos etiquetan de novela, pudo haber sido escrita alrededor de 1440 para el padre Fita[3], y más precisamente en 1438, para Hernández Alonso[4] (vale decir, mucho antes de la aparición de *La Celestina*). Donde no existe disparidad de opiniones es en el contenido de la obra y en su ribete autobiográfico: es un tratado, de acuerdo con la calificación de su autor y aceptado por los críticos, dividido en tres partes que corresponden a tres etapas muy claras de su vida afectiva: la que bien ama y es amado, seguida por la que bien ama y es desamado y finalmente la que no ama ni es amado. Pensamos que, obviamente, en la dimensión autobiográfica está lo que podría ser uno de los pilares que ayudan a sustentar nuestra tesis dado que el rango - mantenido en la incógnita - de la dama de la Corte Castellana envuelta en la historia debe ser de suyo el impedimento fundamental para la consumación feliz de los amores del trovador. Que la dama es una "grand señora"[5] está perfectamente explícito en *Siervo*, donde además el narrador se autorretrata como "despreçiado y de desigual estado"[6] con respecto a ella, pero esto constituye una de las incógnitas sin resolver en *La Celestina*, porque el texto no ofrece razón alguna que impida a Calisto y Melibea

---

3 P. Fita, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, Lezcano, 1880.

4 César Hernández Alonso, Edic., Juan Rodríguez del Padrón. *Obras completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

5 Juan Rodríguez del Padrón, "Siervo Libre de Amor", *Obras Completas*, Edición de Antonio Paz y Meliá, Madrid, Editora Nacional, 1863, p. 40.

6 Ib., p. 41.

amarse abiertamente puesto que ambos tienen un status social de igualdad y sin embargo la posibilidad de matrimonio no se menciona jamás. ¿Qué es lo que les obliga, entonces, a buscar la clandestinidad?

Resulta interesante también el hecho de que la parte introductoria de *Siervo* comience con una carta bien asimilada al texto de la historia, dedicada a un amigo de Padrón, Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo. En dicha carta el autor de *Siervo* le advierte a su amigo sobre los riesgos del amor y la confianza excesiva en amigos que no son de fiar. En *La Celestina* encontramos este paralelo en la carta que el autor escribe "a un su amigo" declarando que el gran número de jóvenes enamorados que hay en su tierra y el mismo amigo que ha sido herido por el amor le ha motivado a concluir una obra que ha encontrado en "medias res", porque en ella hay armas defensivas para resistir los fuegos del amor.[7]

Es, pués, en la anécdota relatada en aquel escrito de Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, de mediados del siglo XV (que desdoblaremos en detalle en uno de nuestros capítulos), donde pensamos que podría estar la raíz del asunto amoroso al estilo cortesano que protagonizan Calisto y Melibea en *La Celestina*. La seriedad que reviste la historia en *Siervo*, se ve parodiada al máximo en la tragicomedia que acabara Rojas. Ello obedecería a razones poderosas de parte del bachiller que dice continuar una obra que encontró inconclusa. Si la obra incipiente que Rojas encontró por ahí alude a los amores de Padrón con una dama de la corte de Juan II y, además el bachiller tuvo una pista acerca de la identidad de la dama castellana en cuestión (casi medio siglo después del suceso y de los tiempos de Juan II todavía se transmitiría oralmente la historia) aún en su propio tiempo el continuador no podría revelar dicha identidad sin exponerse o exponer a los suyos a la ira de la autoridad real; su condición de converso le aconsejaría velar cuidadosamente por su seguridad personal en tiempos

---

7 Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966, p. 4.

inquisitoriales e Isabel la Católica era nada menos que descendiente directa de Juan II de Castilla. Ni en sueños se atrevería el bachiller a ventilar públicamente un asunto de enredos amorosos de una antepasada de la reina Católica. Si quería contarlo y. al mismo tiempo enseñar de algún modo algunas pistas, debía buscar la manera de no aludir a antepasados de la realeza y, además por el tono de la obra, burlar el ojo implacable de la censura inquisitorial. ¿Es de extrañar, entonces, que Fernando de Rojas no resistiera la tentación de contar, callando a medias, un episodio nada edificante de un miembro de la Corte de los antepasados de Isabel? Ahí estaría la razón más que valedera para mantener el anonimato, no del autor, como veremos, sino de los protagonistas de la historia. Al mismo tiempo, para Rojas la perspectiva de ser depositario de un secreto del pasado y no poder divulgarlo por cuestiones histórico-religiosas, debe haber resultado un desafío extraordinario; entonces sentiría la tentación irresistible de dejar algunas pistas sobre la identidad de los personajes. Eso es lo que parece haber hecho inteligentemente sembrando detalles y dejando marcas ajenas a él mismo o al autor original; marcas propias de por lo menos uno de los protagonistas de una historia de amor que no podía revelarse brutalmente, aún medio siglo después de ocurrida, porque aún lesionaba intereses de personajes encumbrados, en este caso una reina - Isabel la Católica - protectora, por su parte, de una corriente inquisitorial inmisericorde. También debemos recordar que en la España de esa época y hasta el siglo XVII, la figura del rey se ubica junto a la de la divinidad; el rey es intocable. Este es un punto crucial para develar esa intertextualidad que proponemos en esta tesis.

Con el objeto de dejar establecidos con mediana claridad los hitos entre lo teórico y lo filológico, el concepto de intertextualidad se expone y delimita en un apartado inicial del capítulo primero y se aplica y desdobla luego, en el cuerpo de este estudio. En el mismo apartado se detalla la metodología empleada y la organización que se ha dado al trabajo contenido en estas páginas al que animan dos propósitos mayores que viene bien especificar. Por una parte, extraer la relación intertextual con las máximas

recurrencias entre ambas obras y, por otra, puesto que *Siervo libre de amor* sería un relato de corte autobiográfico de Rodríguez de la Cámara, comprobar si *La Celestina* tendría (en la mente del autor primitivo) como espina vertebral la historia relatada en *Siervo*; independiente de la influencia de otras obras y de otros autores que la crítica quiere ver en la *Comedia*.

En el mismo capítulo primero se revisa además, por una parte, la posición de la crítica tradicional referente a la autoría única o no de *La Celestina* y, por otra, repasamos la lista de postulantes a la paternidad del primer acto a la luz del estilo propio de cada cual y de las características de dicho acto. En un segundo capítulo se esboza un perfil biográfico de Padrón, ubicándolo en su contexto histórico-social y se ofrece una somera visión explicativa de un manuscrito anónimo del siglo XVI, que se titula sin ningún tapujo *Vida del trobador Juan Rodríguez*, por la utilidad que presta en apoyo a la cotejación de algún dato que se precise en este estudio. Luego, en los capítulos siguientes, y puesto que nuestro propósito fundamental se encamina a desvelar las relaciones de toda índole entre *Siervo libre de amor* y *La Celestina*, se intenta sacar a luz las tradiciones ovidianas en ésta última y los paralelismos que pueden observarse entre ella y otras obras de Padrón como por ejemplo, el *Bursario*, nombre de la traducción rodriguezpadroniana de las *Heroidas* de Ovidio, porque constituiría un muy útil e ineludible paratexto de la *Comedia* en el sentido de que lo que hay de ovidiano en ésta, parece venir a ella a través de Padrón y no directamente de Ovidio como podría pensarse. Esto es lo que intentaremos demostrar. Ovidio estaba presente en el quehacer literario español, de manera clandestina; a través de traducciones, porque la prohibición de leer al clásico no se levantó hasta pleno Renacimiento. Tan terminante había sido esta prohibición, que en Francia, la *Metamorfosis*, se había traducido como *Les Métamorphoses moralisées*[8] para asegurar su difusión.

---

[8] Apud R. Schevill, *Ovid and the Renascence*. Schevill cita a C. De Boer como el compilador de algunas obras de Ovidio, entre las que figuran *Philomena, Pyrame et Thisbé* publicadas bajo el nombre señalado, para evitar la censura de la época. P. 16.

La mayor parte de los capítulos, sin embargo, está orientada hacia un detallado análisis de las similitudes principalmente léxicas y temáticas entre *Siervo libre de amor* (que aceptamos como la autobiografía novelada de Padrón) y el hilo central de *La Celestina*. Para cumplir este propósito, también recurrimos al resto de las obras del trovador gallego de las que es posible observar recurrencias sistemáticas y constantes en la *Comedia*. Nuestra indagación se encuadra en las teorías de Bajtín, de Kristeva y de otros estudiosos de las relaciones intertextuales (especialmente Pérez Firmat e Hickey) para sentar sobre base teórica sólida los postulados que intentamos sustentar.

El capítulo cuarto y último revisa con minuciosidad - usando métodos cabalísticos, al estilo del continuador de *La Celestina* - las partes agregadas a la *Comedia* en pos de allegar antecedentes *ad hoc*, que nos acercarían un paso más a una posible identidad de quien creemos ser el protagonista delineado en el primer acto de *La Celestina*. Ello se intentará mediante el rastreo acucioso de pistas diseminadas por el continuador Rojas en estos anexos agregados.

Debido a la novedad del tema que nos ocupa, y a falta de una bibliografía suficiente con respecto al mismo, huelga advertir que en el presente trabajo la evidencia de los cotejos apoyada por los postulados teóricos pertinentes suple con creces dicha falta. Un detalle en el que debemos hacer hincapié es que damos por concedido que las obras mencionadas en este estudio y atribuídas al poeta gallego del Padrón, son del mismo, dejando la constancia pertinente en aquellos casos de duda.

Aunque hemos consultado más de una edición de *La Celestina* --como puede verse en la bibliografía-- considerando incluso la de algún crítico dogmático,[9] para las referencias hemos seguido la edición de Julio Cejador y Frauca por ser la que sigue la primera edición de Burgos y considerarla, por ende, punto de partida de todas las demás. En lo que respecta a las obras de Rodríguez del Padrón, se ha tenido a la vista,

---

[9] *La Celestina*, ed. de J. Alarcón Benito, Madrid, Clásicos Fraile, 1981.

no sólo la edición madrileña de Paz y Meliá publicada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, en 1884, sino además, dos ediciones modernas de dichas obras, una a cargo de César Hernández Alonso, y de Antonio Prieto la otra.

Finalmente, queremos añadir que en *La Celestina* es posible intentar por lo menos dos planos de estudio: el estético, que es el que nos ocupa aquí, porque se trata de comprobar (como objetivo de primera y única prioridad) si esa relación intertextual o dialógica propuesta entre *Siervo libre de amor* y la obra del continuador Rojas resulta recurrente y significativa. Un segundo campo de estudio (el filosófico), en el que se integraría el aspecto judaico, ya ha sido parcialmente puesto de relieve por algunos críticos, entre ellos, Forcadas, cuyos trabajos[10] constituyen un anticipo de un extenso libro suyo en preparación al que hemos tenido un privilegiado acceso. Por no estar este plano ligado significativamente del todo con nuestro enfoque, sólo nos acercamos a él en lo que se advierte una relación, ya vista, entre Padrón y *La Celestina* en artículos esbozados por el mismo autor.[11]

Habiendo establecido el espíritu que anima al presente trabajo, para dejar en descubierto las coincidencias entre las obras en confrontación, vamos enseguida a nuestra tarea, empezando por revisar las candidaturas a la paternidad del Aucto original, para acercarlo o alejarlo del estilo de cada cual y a las posibles huellas dejadas por el desconocido autor primitivo en dicho manuscrito y acercarnos de este modo, a la identidad de los protagonistas reales ocultos tras Calisto y Melibea. En una tercera instancia expondremos el encuadre en que vamos a posicionar el concepto de

---

10 Albert Forcadas, "Sobre "Otra solución a lo de tu abuela con el ximio" (Acto I) de *La Celestina*," 1499, *Romance Notes*, Vol. 15, Spring 1974, 567-571.

"'Mira a Bernardo' y el 'judaísmo' de *La Celestina*," *Boletín de Filología Española*, C.S.I.C., 'Instituto Miguel de Cervantes', XIII, 46-49 January-December 1973-1974, 24-45.

"'Mira a Bernardo' es alusión con sospecha," *Celestinesca*, Athens, University of Georgia, Vol. 3, 1, May 1979, 11-18.

11 "El 'Planto de Pantasilea' en *La Celestina*," *Romance Notes*, Vol. XVII, 4 Winter 1979, 237-42.

"La afinidad de los opuestos entre Acto I de *La Celestina* (1499) y el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (S. XV)," in *Joseph M. Sola-Solé, Homage/Homenaje/Homenatge*, Barcelona, Puvill, 1984, 251-65.

intertextualidad y estableceremos los postulados teóricos propuestos en torno a los cuales se moverá esta tesis.

# CAPITULO I

## I.- ¿UNO O DOS AUTORES PARA *LA CELESTINA*?

Sabemos que entre los grandes problemas que hasta hoy enfrenta la crítica celestinesca prevalece uno de gran importancia: el cuestionamiento de la autoría. A pesar de los innumerables estudios realizados a todo nivel, este asunto del autor del Aucto Uno sigue sin solución y esa obscuridad es el amparo propicio donde se oculta toda otra incógnita.

Si aceptáramos la teoría de Menéndez y Pelayo[1] que establece el principio de que es imposible la compenetración total entre el primer y el segundo autor, teoría que descarta de inmediato la existencia de dos autores, tendríamos que aceptar que Fernando de Rojas escribió toda la obra. Sin embargo, un amplio sector de la crítica alega que esta compenetración puede explicarse sin tener que aceptar al bachiller converso como autor único. Así lo expresó Menéndez Pidal mismo al afirmar,

> Es una arbitrariedad hipercrítica el seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer acto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje...
>
> En suma, el auto primero pertenece a un autor de región arcaizante, probablemente de Salamanca, donde Rojas halló el manuscrito de ese auto, y el resto de la obra responde al habla de la tierra de Toledo.[2]

---

[1] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: Edic. Nacional de las Obras Completas de Menéndez y Pelayo, C.S.I.C., 1943, III, Cap. X, p. 250.

[2] Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en el tiempo de los reyes Católicos," *Cuadernos Hispanoamericanos*, I, 1950, pp. 13-14.

Como afirmación de lo anterior nos viene a la memoria una observación de Castro Guisasola quien nota una profunda diferencia entre las fuentes y la calidad prosística del primer acto y la primera mitad del segundo, comparadas a las de los actos restantes y concluye que la primera mitad del segundo acto pertenece también al autor primitivo y sobre la paternidad de Mena dice que es infundada:[3]

> Juan de Mena, el poeta más ilustre de la corte de Juan II y el más famoso en todo el siglo XV y aun más adelante, es, con Rodrigo Cota, presunto autor del aucto I de la Tragicomedia. Hállase la atribución en la Carta de "el autor...." De la prosa de Mena (*Traducción de la Ilíada*, *Comentario a la Coronación*, etc.) a la de *La Celestina* hay mayor distancia que de la tierra al cielo.

con lo que pone punto final inapelable a la participación de Mena en la composición de la *Comedia.*

Todo el cuestionamiento de la autoría del primer acto comienza a partir del momento en que Fernando de Rojas echa la primera cortina de humo sobre la identidad del autor original, cuando expresa en la carta de "el avctor a vn su amigo:"

> Ví que no tenia su firma del auctor, el qual, segun algunos dizen, fué Juan de Mena, é segun otros, Rodrigo Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil invencion, por la gran copia de sentencias entrexeridas... (5-6)[4]

Luego, en los acrósticos de la edición de Sevilla de 1501, Rojas dice que él es el continuador de una obra anónima que se encontró hecha en Salamanca:

> Yo ví en Salamanca la obra presente:
> Movíme acabarla por estas razones:
> Es la primera, que estó en vacaciones,
> La otra imitar la persona prudente; ... (12).

Las ediciones de Sevilla, de 1501 y luego la de 1502, supuestamente corregidas por Alonso de Proaza, introducen carta, versos acrósticos de Rojas y octavas finales

---

[3] Florentino Castro Guisasola. *Observaciones sobre las Fuentes Literarias de La Celestina*," Madrid: Jiménez y Molina Impresores, 1924, p. 159.

[4] Fernando de Rojas, *La Celestina*, Edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1963.

de Proaza y estas modificaciones a la primera edición conocida de 1499, no contribuyen a simplificar el problema de autoría. En la edición corregida de Sevilla de 1502, se introduce a Cota y a Mena como posibles autores del primer acto. La crítica, de ahí en adelante, se divide entre quienes han buscado la paternidad del primer acto de esta pieza literaria en uno de estos autores mencionados, aceptando con mejor disposición la autoría de Cota[5] y un segundo grupo que postula otros nombres como los de Juan del Encina e incluso del Arcipreste de Talavera.[6] Al revisarlas, más adelante, veremos que por muchos motivos estas candidaturas a la paternidad de ese primer acto de *La Celestina* resultan débiles e incapaces de sostenerse. Habría que aceptar, entonces, que el bachiller Rojas es el autor de toda la obra aunque niegue su autoría sobre ella. No es la opinión de esta tesis.

A lo ya sustentado por Menéndez y Pelayo para apoyar la tesis de un solo autor, podría agregarse otro cúmulo de datos que salta de las implicaciones y de las alusiones jurídicas que deben haber resultado muy familiares al bachiller Rojas, y parecen indicar que "quien quier que fuesse"[7] el autor original, al igual que Rojas, tenía propensión por lo legal. Ello también induciría a aceptar que hay un solo autor.

Los legalismos que encontramos en dicho acto no prueban sin embargo que el autor había de ser legista. Tal vez Rojas usó sus habilidades de hombre de leyes en otro sentido; no resultaría desacertado pensar, por ejemplo, que el bachiller - tanto por los desenfados de su obra, como por su condición de converso - considerara prudente cuidar de su seguridad personal en el contexto de su tiempo y esta prudencia le llevó a confeccionar carta, acrósticos y prólogo afirmando que había encontrado un primer acto hecho. Todo ello constituye la satisfacción de dos propósitos extra: el del

---

5 En su *History of Spanish Literature*, Boston: Hougton Mifflin Co., 1981, p. 14, nota 24, dice G. Ticknor: "El primer acto, que es el más largo, es probablemente obra de Rodrigo de Cota, de Toledo, y si es así puede afirmarse que se escribió por los años de 1480." La traducción es nuestra.

6 Barclay Tittmann, *La Celestina. First Act Re-examined*, Tesis de Maestría, Edmonton: Univ. de Alberta, 1962.

7 Fernando de Rojas, *La Celestina*, p. 6.

"captatio benevolentiae' y el de usar, éxitosamente y con una atrayente dosis enigmática, un artificio literario, recursos ambos muy utilizados en aquella época y aún después.

Sin desconocer que una y otra opinión de la crítica aportan argumentos serios para sustentar sendas tesis de autoría, queremos considerar, como lo hace Lida,[8] que hay un autor primero, y el mismo Rojas es claro al afirmarlo así. Como ya lo ha hecho notar Menéndez Pidal,[9] el sabor de la lengua del primer acto es distinto al de la lengua de los actos siguientes, y María Rosa Lida no ve dificultad alguna en aceptar el acto de apertura de la *Comedia* como antiguo pero, de paso, ajeno a Rojas:

> Tantos indicios convergentes corroboran las palabras de "El avctor a vn su amigo": el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano. Así, pues, salvo el Acto I, Fernando de Rojas es el autor de la *Comedia*. [10]

Que el primer autor le imprimió al auto Uno el sabor arcaico que le distingue del resto de la obra, lo ha demostrado Juan de Valdés, el experto en estilos; y que la lengua está retocada por el bachiller converso para adecuarla a los actos restantes que se ajustan en alguna medida a las directrices de la *Gramática Castellana* (1492) de Antonio de Nebrija, no es menos cierto. Algunos pasajes, creemos, incluso pueden estar algo refundidos, y probablemente el bachiller habría substituído aquí y allí palabras y frases originales por las suyas propias, además de añadir otras. Como sabemos, la lengua del primer acto - que se ajusta sin insalvables discrepancias en la continuación - está modernizada, es decir, sufrió más de alguna modificación.

Menéndez Pidal asegura que en la continuación de *La Celestina*, esto es para el crítico de los autos segundo al decimosexto, se observan rasgos lingüísticos diferentes de los que se advierten en el auto original. En el Auto I tenemos "gelo" por

---

8 María Rosa Lida, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Edit. Losada, p. 26.
9 R.Menéndez Pidal, Ib., p. 13.
10 Lida, Ib., p. 18

"se lo" ("yo gelo dixe"), "lo al" por "lo otro", la conjunción adversativa "maguera" por ""aunque". El crítico señala que el bachiller Rojas ofrece rasgos lingüísticos ajenos al auto original, especialmente cuando se trata de,

> usar en oraciones subordinadas el futuro indicativo con sentido hipotético, en vez del subjuntivo "pide lo que querrás", giro muy propio de tierra toledana, de donde Rojas era, característico también de Juan de Valdés, nacido asimismo en el reino de Toledo. Usa varias veces el participio analógico, vulgar toledano-aragonés *quesido*, en los tiempos compuestos del verbo, al lado de *querido*.[11]

Volviendo a Rojas y la modernización realizada por él, ésta no afectaría sólo a la lengua, sino también a la historia central. Se puede pensar que habría refundición de algunas secciones del acto primitivo e introducción de algunas añadiduras para mejor ajuste del acto con el resto que ideó el continuador. Esta modernización del Aucto Uno por el bachiller converso es precisamente uno de los factores que han dificultado la resolución al misterio de la autoría del primer acto de la *Comedia*. Podría deducirse entonces, que la aceptación de Fernando de Rojas como autor de toda la obra resulta una posición insostenible por varias razones; una de ellas sería una gran falta de modestia de Rojas decir de su propia obra:

> mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. E como mirasse su primor, sotil artificio, su fuerte é claro metal, su modo é manera de lavor; su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo, leylo tres ó quatro vezes. E tantas quantas más lo leya, tanta mas necessidad me ponia de releerlo é tanto más me agradava y en su proceso nueuas sentencias sentia. Ví, no sólo ser dulce en su principal hystoria... (4-5).

El bachiller demostraría una actitud inconcebiblemente ególatra o de orgullo de autor (al estilo de Juan Manuel) con lo de "me ponía de releerlo é tanto más me agradava." Otra razón de peso para descartar a Rojas como autor total es que a partir de la carta de "El avctor a vn su amigo" es posible pensar que, como "captatio benevolentiae", es

[11] Menéndez Pidal, Ib., p. 14.

en efecto una forma veraz de Rojas de testimoniar el recibo de esa obra inacabada que llega a sus manos. El bachiller Fernando de Rojas también quiso y tuvo éxito en encubrir el nombre del autor primitivo. Ello nos reafirma que el bachiller debía saber quien era ese desconocido primer autor. Ya esto lo afirmó el mismo Menéndez Pidal cuando defiende la excelente soldadura entre el aucto original y los que siguen:

> En lo que toca a la CELESTINA, su fuerte unidad de concepción artística (argumento único de los que impugnan la multiplicidad de autores) se explica bien porque en el auto primero está, como en semilla, la obra entera, siendo probable además que ese auto fuera acompañado del argumento de la comedia.[12]

Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que el bachiller se enteró de que los papeles que vió (aparte de que no los encontró tirados, sencillamente los recibió de alguien) en Salamanca contenían el embrión de un episodio amoroso de dos personas de desigual estado, o cuyos amores eran imposibles por otras razones (una de ellas podría estar casada). A consecuencia de ello, la identidad de los involucrados (en un pasado cercano a Rojas) no podía ser revelada sobre todo si se trataba de una dama de la corte castellana de Juan II - como se establece en *Siervo Libre de Amor* obra con la cual vamos a relacionar la *Comedia* - emparentada o ligada, de algún modo, a la reina Católica en tiempos de Rojas. Isabel la Católica no aceptaría que nadie, y mucho menos un converso, removiera cenizas de un asunto bochornoso de un antepasado suyo. aún cuando los protagonistas ya habían desaparecido. Después de todo, Juan II de Castilla era el padre de Isabel. Por ello es que Rojas debía encubrir de manera críptica todo el lío si es que sentía -como parece ser el caso - deseos de ventilarlo en la ficción. Sin duda la historia de amor frustrado por lo prohibido, era material digno de novelarse y Rojas lo entendió así.

Si hemos de aceptar que el bachiller es co-autor de esta obra, no hay razón para desestimar las pistas que dejó para quien se diera a la tarea de resolver las cábalas.

---

[12] Ib., p. 14.

Responderían - estas cábalas - a su propósito de revelar ocultando. Sorprende eso sí que a pesar de esta aseveración de Rojas, de haber encontrado una obra sin acabar, Menéndez y Pelayo apoye su teoría de autoría única de aquél para *La Celestina* diciendo que:

> Rojas se mueve dentro de la fábula de la Celestina no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de su labor propia. Sería el más extraordinario de los prodigios literarios y aún psicológicos, el que un continuador llegase a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a identificarse de tal suerte con el espíritu del primer autor y con los tipos primarios que él había creado. No conocemos composición alguna donde tal prodigio se verifique; cualquiera que sea el ingenio del que intenta soldar su invención con la ajena, siempre queda visible el punto de la soldadura ...[13]

Discutir tan sabio razonamiento resultaría más que ocioso; pero de ser Rojas el genial autor único de *La Celestina*, tendríamos que insistir con toda simplicidad en lo que la crítica ha cuestionado un sinnúmero de veces, ¿cómo es que no nos legó otras piezas literarias de igual calibre?; ¿cómo es que su vena creativa se detuvo allí? La crítica aún no encuentra respuesta a estas interrogantes. Dada esta circunstancia de parte de Fernando de Rojas, de no haber intentado otra aventura literaria no disponemos de material para compararlo con su continuación de la *Celestina*, lo que deja en un punto irresoluto cualquier argumento en favor o en contra de la genialidad del bachiller.

A pesar de lo incuestionable que a primera vista puede resultar la reflexión de Menéndez y Pelayo acerca de la unidad de autoría, se podría decir que la "perfección del punto de la soldadura" podría haberse logrado a expensas de otro elemento. El bachiller, preocupado de atender a la forma, al léxico, a la caracterización de los personajes y a otros detalles, y sobre todo a la precaución de no revelar identidad alguna, pudo haber vislumbrado que el mejor camino que la trama debía tomar era

---

13 Menéndez y Pelayo, Ib., p. 250.

uno diametralmente opuesto al que había delineado el primer autor.[14] Esa alternativa drásticamente opuesta le habría conducido a la disyuntiva de idear un final trágico.

Todavía podríamos considerar otra disyuntiva: la posibilidad de que Rojas hubiera "visto en Salamanca" más de lo que afirma haber encontrado,[15] porque no parece que el bachiller imite tanto según el primer acto (el material existente declarado no basta para originar dieciséis o veinte actos más), sino que sigue con mucha fidelidad las directrices temáticas iniciadas en dicho acto, y se ajusta al estilo, la psicología y la caracterización de los personajes esbozados por el autor original. Habría que señalar además, que en el auto original no hay tantas "deleytables fontezicas llenas de filosofía, de otros agradable donayres, de otros avisos é consejos contra lisonjeros é malos siruientes é falsas mujeres hechizeras"[16] para continuar inequívocamente el resto de la magistral *Comedia*. Quedaría por averiguar cómo usó y/o qué destino le dio el bachiller a ese potencial texto cuya extensión nunca especificó.

No afirmamos que haya recibido una obra casi o totalmente terminada, pero es posible pensar que pudo haber encontrado un primer acto más acabado y algunas simples notas sueltas trazadas a manera de esquemas o sugerencias por el primer autor para continuar su obra detenida por alguna razón desconocida para nosotros. Notas directrices que ese desconocido primer autor no llegó a utilizar o no pudo usar para concluir su obra, por esas razones impenetrables para nosotros, o porque si la hubiera acabado, habría salido a luz para sus contemporáneos la identidad de los personajes involucrados en la relación amorosa que él - el autor original - a su vez, trataba por todos los medios de ocultar. Que el autor original se empeñó en mantener

---

14 Nuestra sospecha de que Rojas sabría que orientación le habría dado el autor original de haber acabado su obra, se apoya en lo que afirma Menéndez Pidal : "en el auto primero está, como en semilla, la obra entera, siendo probable además que ese auto fuera acompañado del argumento de la comedia. "La lengua en Tiempo de los Reyes Católicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1950, No. 3, p. 14. El subrayado es mío.

15 "acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuision en vn aucto ó cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize..." es lo que afirma el auctor (suponemos que es Rojas, puesto que en los acrósticos dice luego: "Yo vi en Salamanca la obra presente) "a vn su amigo" en la carta. P. 7-8 de la edición de Cejador y Frauca.

16 F. de Rojas, *La Celestina*, p. 5.

secreta su verdadera identidad y la del postulado protagonista - y lo logró - no cabe duda. En suma, son dos los autores que mantienen una identidad en secreto, el autor original, se cuida de no darse a conocer él mismo, y evita descubrir a los protagonistas de la historia. El continuador, Rojas, se cuida de mostrar la identidad de los protagonistas. Y si acaso conoció la identidad del autor original tampoco la revela.

Bien se sabe que en los acrósticos, Rojas entrega su propio nombre, profesión y lugar de nacimiento declarando honestamente que él acabó la *Comedia*. No dice que "compuso" o "ideó". Entonces, cuando entrega su nombre y sus datos en los versos aquellos, no habría misterio ninguno en esta revelación, ni mucho menos anonimato, porque Rojas no escapa a la tentación de agregar su nombre de co-autor de la obra. Si Rojas hubiera sido el autor único, el deseo de anonimato primero y la revelación de su identidad en forma acróstica luego, carecería de todo sentido. En lugar del verbo "acabó" podría haber usado "compuso", "ideó" u otro cualquiera, sobre todo porque un hombre de leyes - al igual que un literato - escoge las palabras con esmero especial. Entonces tenemos que aceptar que lo que Rojas efectivamente hizo fue "acabar" la obra. A falta de antecedentes definitivos sólo es posible especular en torno a la mayor parte de esta problemática de la autoría y para determinar un punto de partida, conviene dar una mirada, una vez más, a los candidatos que la crítica ha postulado a la paternidad del fragmento que Rojas recogió en Salamanca en busca de alguna similitud estilística de los mismos con el Aucto primitivo.

## II.- CANDIDATOS TRADICIONALES A LA PATERNIDAD DEL PRIMER ACTO DE LA *COMEDIA*

De los candidatos a la autoría de la obra que ha propuesto la crítica en el transcurso de casi medio milenio desde la aparición de la *Comedia*, hasta el momento presente ninguno logra catalizar opiniones decisivas. Incluso los nombres propuestos en los acrósticos por el mismo bachiller, Rodrigo de Cota, y Juan de Mena, aún cuando están avalados por el continuador, adolecen de cojera. Mucho menos adepta se inscribe la crítica con el nombre de Juan del Encina (1468-1529), aunque en fecha esté más cerca de Fernando de Rojas y de la primera aparición de la *Comedia*, porque no logra pasar la prueba de fuego del arcaísmo del primer acto. La lista se extiende para incluir a otros que, aunque cuentan con decididos seguidores, tampoco parecen sustentarse en terreno firme. De las muchas y ya consabidas razones por las que la crítica ha desestimado a estos candidatos, intentemos una revisión comenzando por Juan de Mena.

### JUAN DE MENA (1411-1456)

Fernando de Rojas, en la carta de "el avctor a vn su amigo," dice: "Ví que no tenía su firma del auctor, el qual según algunos dizen fue Juan de Mena", (5). Lo repite en los acrósticos: "Co' o Mena con su gran saber," pero esta afirmación resultaría inconvincente, y sospechosa, porque el bachiller bien sabría que ni Cota - de éste no se conoce prosa alguna - ni Mena podrían haber escrito el primer acto de la *Comedia*. Rojas debía estar harto de buen y mal romance para atribuir en tono serio esta obra a Mena. En cambio, Proaza idolatraba a Mena. Al aparecer la segunda edición sevillana (en la que interviene la mano de Proaza), en 1502 se agregan estos nombres, tal vez con el ánimo de ensalzar la prosa de *La Celestina*. En la edición de la obra que manejamos, dice Cejador y Frauca:

> El mismo corrector añadió en la edición del año siguiente de 1502 otras tres octavas. A él, pues, han de achacarse los cambios que en la misma edición de 21502 hizo en la *Carta* y en los acrósticos, introduciendo a Cota y Mena. Y así como fué autor de los versos finales y los aumentó, así debió de serlo de la *Carta* y de los acrósticos, mudando en una y otros lo que le pareció, como en cosa propia. Tanto en la *Carta*, como en los acróstiocs, como en los versos finales hay sentencias y palabras de Juan de Mena, al cual se muestra muy aficionado Alonso de Proaza, mienras (sic) que no hay apenas recuerdo de tal poeta en los 16 autos de la primitiva *Celestina*. (p. XIV)[17]

Con la opinión inconmiserativa de esta autoridad estamos frente a una crítica franca y lapidaria que resuelve lo de Mena. Por otra parte, Rodríguez del Padrón censura la *Coronación* de Mena, en el siguiente pasaje de la *Cadira de honor*:

> E asy de vn poeta, avnque a Omero e a Prelubio Maro pase en eloquencia, non traera la aureola fasta que por el prinçipe a quien pertenesce dar laurel o yedra, segund fueron los antiguos, o Petrarcha en nuestra hedad, sea laureado. Onde no poco ofenden la magestad del prinçipe algunos poetas vulgares, que de su propia abtoridad a otros coronan... E por verdad dezir (*Obras*, 138).

La esencia de la obra extensa de Juan de Mena - esencia que da la tónica a sus preferencias - está muy alejada del primer acto de *La Celestina*. Es verdad que en algunas ocasiones Mena toca temas tradicionales, pero su espíritu es italianizante, renacentista. El autor de los acrósticos, hablando del aucto original, al mismo tiempo que sugiere el nombre de Mena, en la carta puntualiza que la obra resulta proveedora de las armas para resistir los fuegos del amor:

> las quales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. E como mirasse su primor, sotil artificio, ... (4-5).

---

17 Fernando de Rojas, Ib., p. XIV.

Con ello pareciera decirnos claramente que el primer autor no es Mena, puesto que éste es italianizante; nos lo dice por cuenta doble, por cuanto Mena dice en su "Laberinto," "O las ferrerías de los milaneses" y Rojas no usa "las herrerías de Milán" para dar como indicio que Mena sea el primer autor - o como cree Cejador y Frauca que dicha expresión muestra la afición de Proaza a Mena - sino para decir, por el contrario, que dicho autor no es Mena, puesto que la obra en ciernes hallada por él no se adscribe a la tradición italianizante.

Habría otra razón para desestimar el nombre de Mena como autor original del primer acto de *La Celestina*. Mena es lo que podemos considerar un autor prolífico y tendería a repetir una temática de su preferencia, o a repitir giros o expresiones muy suyas. Incluso autores extremadamente originales modifican, desfiguran o adaptan dichas expresiones pero no siempre con éxito. En este sentido, sin embargo, en el primer acto de la *Comedia* no hay nada que nos refiera a Juan de Mena. Menéndez y Pelayo señala las palabras de Pármeno: "Mucho segura es la mansa pobreza" (I, 104), como procedentes del *Laberinto de fortuna*, pero se cuida de advertir también que la frase ya se encontraba en Lucano. Rojas mismo parece conocer también a Lucano porque lo cita en latín, en el Prólogo de *La Celestina*. Así y todo no lo cita directamente, sino que las sentencias de *La Farsalia* que aparecen en el Prólogo de la *Comedia*, son obra de Hernán Núñez.[18] Por su parte, Cejador y Frauca enfatiza la ausencia de Mena en el acto original:

> El corrector conoció esta devoción del autor con las obras de Petrarca, y pudiera haberle imitado en no pocas de sus añadiduras; pero sólo le tomó lo que toca a las riquezas, en el auto IV, y alguna otra cosa que puntualizaremos y le plagió desmañadamente en el Prólogo. En cambio sacó cuanto pudo, erudición, y frases enteras de Juan deMena, de quien el autor apenas para nada se acuerda.[19]

---

18 [illegible] Hernán Núñez es comentador de Mena: *Glosa sobre las Trezientas de Mena*

19 [illegible] Rojas, *La Celestina*, Ib. p. XXI.

Las similitudes, coincidencias terminológicas o temáticas y alguna que otra expresión de la *Comedia* con la obra de Juan de Mena, serían del segundo autor y por lo tanto están ausentes en el primer auto, además de ser relleno (esto es, citas a gusto del corrector como ha señalado Cejador y Frauca), de manera que podríamos concluír que Mena no es la "persona prudente" a quien el continuador Rojas dice querer imitar.

Hay otro elemento que descalifica a Mena como autor del Aucto Uno: la fama de éste como "mal prosista" de la época, fama que avalan Cejador en la *Historia de la lengua y literatura castellana* [20] y en su edición de *La Celestina* [21] y Castro Guisasola en su estudio de las fuentes de la *Tragicomedia*, como hemos visto.[22] Esto también lo reafirma Lida cuando, haciéndose eco de los juicios de Menéndez Pelayo, dice:

> Pesa sobre Mena prosista la rotunda condena que Menéndez Pelayo expresó repetidamente: "Sigue tan extraviada dirección [la de Enrique de Villena] Juan de Mena, que considerado como prosista es de lo peor de su tiempo" (*Orígenes de la novela*, Madrid, 1910, t. 3, pp. CXVIII-CXIX). "¡Y a tal hombre ha podido suponérsele autor de la prosa del primer acto de la *Celestina*!" (*Antología*, t. 5, pág. CLV)[23]. . .

De acuerdo, entonces, con la autoridad de Lida, sumada a los juicios de Cejador y Frauca, la excelencia del primer autor de la *Comedia* no encontraría eco en la calidad prosística de Mena. La gran profusión de citas de Mena corren por cuenta del corrector, como hemos visto que afirma Cejador, y no pertenecen por lo tanto, al autor original. Dicho autor, entonces, mucho menos parece ser Juan de Mena.

---

20 Julio Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana, Madrid.*

21 F. de Rojas, *La Celestina*, ver Notas p. XVI.

22 F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre* ... p. 159

23 María Rosa Lida, *Juan de Mena, Poeta del Renacimiento Español*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1984, p. 127.

## RODRIGO DE COTA (1405-1470)

La postulación de Rodrigo de Cota a la paternidad del primer acto de *La Celestina* sugerida en la carta y acrósticos, seguida luego por Alonso de Villegas en su *Selvagia* (1554)[24] y aceptada en tiempos más contemporáneos, por Ticknor,[25] Salvador Martínez[26] y Marciales[27] tampoco parece sostenerse sobre bases sólidas. No se conoce obra alguna en prosa de este autor y, además, los versos de *Diálogo entre el Amor y un viejo* publicado por vez primera en el *Cancionero General* (de 1511), a pesar de algunos pasajes con algún brillo y ciertas posibilidades dramáticas pero sin la genialidad descollante del auto original, contribuyen a descartar de inmediato esta candidatura.

Otro erudito inclinado a postular el nombre de Cota a la paternidad del Aucto I de *La Celestina*, es Salvador Martínez. En un artículo breve[28] donde contribuye al estudio de la autoría y de las fuentes de la *Comedia*, Martínez cita un ensayo de Alfonso Miola de 1886, donde el estudioso italiano señala las coincidencias entre *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma* (*El Viejo, el Amor y la Hermosa*) - texto anónimo que Miola fecha equivocadamente (en opinión de Martínez) en 1511 - y *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota (comúnmente fechado entre 1470-1480). Sin entrar en detalles sobre la fechas de composición Martínez sostiene que ambas piezas son de un mismo autor y que éste sería Rodrigo Cota.

---

24 En su *Comedia Selvagia*, Alonso de Villegas Selvago escribe "Sabemos que Cota pudo empeçar logrando su ciencia la gran Celestina."

25 George Ticknor, *Historia de la Literatura Española I:*, Buenos Aires: Editorial Bajel, 1948, pp.239-248p. 275 y ss.

26 Salvador Martínez, "Cota y Rojas:" Contribución al Estudio de las Fuentes y la Autoría de *La Celestina*," en *Hispanic Review* 48, Winter 1980, p. 37-55.

27 Miguel Marciales, en su edición crítica de *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Chicago: University of Illinois Press, 1985, p. 274, dice: "La actividad literaria de Rodrigo Cota transcurre entre 1465 y 1485, cuando mas; entre esas fechas debió escribir las *Coplas de Mingo Revulgo*, el *Diálogo entre el Amor y el Viejo*, el *Epitalamio Burlesco*, el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Hermosa* y el Esbozo de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Auto I y Cena Ia. del Auto II en las ediciones posteriores)." Luego, más adelante para apoyar su teoría de que Cota empezó la *Comedia* y el continuador se enredó al acabarla, Marciales señala: "Para mí es claro que en la mente de Cota el Sempronio de la 2da. y 3a. Cenas ignora totalmente lo que sucedió en el huerto de Melibea,..." (p. 275), queriendo decir que Rojas no se percató de ese detalle y hace aparecer al mozo como informado.

28 Salvador Martínez, Ib., p. 37.

Con esta afirmación Martínez intenta sostener la postulación de Cota como autor del Acto I de *La Celestina:*

> Fue la lectura atenta del anónimo de Nápoles, del *Diálogo* de Cota y de *La Celestina* la que nos ha llevado a relacionar estos tres textos, con la esperanza de aclarar, o por lo menos presentar a la consideración de los eruditos, nuevas perspectivas sobre la debatida cuestión de la composición de la clásica *Tragicomedia.* Que Rodrigo Cota sea el posible autor del Aucto I de *La Celestina* se ha venido repitiendo desde que el mismo Fernando de Rojas (?) escribió: "Si fin diera en esta su propia escriptura/Co/r/ta: un gran hombre y de mucho valer." Ahora a la luz de un estudio más pausado de la vida y de las obras de Rodrigo Cota, sobre todo de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, tal vez la atribución tradicional deberá extenderse a otras partes de la célebre obra ...[29]

Cotejando una serie de pasajes de *La Celestina* que, a su modo de ver, se relacionan con el *Diálogo* y con el anónimo de Nápoles, Marciales intenta establecer el paralelismo mutuo y la correspondencia recíproca. Al final de su trabajo de cotejos, Martínez hace un recuento estadístico de estas recurrencias para llegar a la conclusión de que la

> semejanza, tanto verbal como conceptual, así como la extensión del préstamo, tiene mayor relación con *El Viejo, el Amor y la Hermosa* (A) que con *Diálogo* (D); lo cual pudiera indicar que el autor de *La Celestina* trabajaba con A delante y con D posiblemente a través de ése, o incluso de memoria.[30]

En términos muy generales Salvador Martínez apunta que el autor de *La Celestina* se sirvió de A y D de "modo consistente y uniforme"[31] a lo largo de toda la obra, pero al mismo tiempo reconoce que en ciertos pasajes (Autos XV al XIX) y en las partes añadidas de *La Celestina*, hay una "total ausencia de préstamos en los auctos XV al

---

29 Ib., p. 38.
30 Ib., p. 51.
31 Ib.

XXI,"[32] Ello constituye una contradicción. ¿Cómo podría haber préstamos consistentemente a lo largo de toda la obra y al mismo tiempo observarse una total ausencia de préstamos en los Auctos XV al XIX junto con la "sorprendentemente coincidente falta de préstamos, semejanzas o correspondencias en las numerosas partes añadidas de *La Celestina?*" [33] No obstante esta contradicción que se escapa incomprensiblemente de las líneas del propio Martínez, el crítico llega a postular finalmente que

> El número y la constante uniformidad de préstamos de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* y del *Diálogo, ...* parecen señalar hacia un mismo autor para todas estas obras y la *Comedia* en 16 autos.[34]

Lo digno de subrayarse es que en un misma página, Martínez dice y contradice la cuestión de los préstamos que de *El Diálogo entre el Amor y un Viejo* y el *Viejo el Amor y la Hermosa* se detactan en *La Celestina.* Termina su ensayo con una conclusión diseminada a lo largo de las páginas finales:

> Ahora bien, existe toda una larga y temprana tradición textual y crítica que, como decíamos más arriba, identifican a Rodrigo Cota como el autor del Auc[illegible] I, dejando para Rojas los Auctos II-XVI (1499), y II-XXI (1502).[35]

Y remata su teoría con las dos siguientes postulaciones:

> el autor de *La Celestina* toma directamente de A todo lo que constituye el tema del Aucto XXI, es decir la invectiva contra Fortuna, el mundo y el amor, mientras que para las disgresiones se vale de otras fuentes, ...[36]
>
> Parece bastante lógico concluir que el autor del Aucto XXI estaba íntimamente compenetrado con el tema y la estructura de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, de tal manera que pudiéramos pensar que fue el mismo. Ahora bien, si el autor de la pieza de Nápoles fue Rodrigo

---

32 Ib.
33 Ib.
34 Ib.
35 Ib., p. 52.
36 Ib., p. 53.

> Cota (como sostienen todos los eruditos que se han ocupado de ella), tenemos que concluir que Rodrigo Cota fue también el autor del Acto XXI. Por otro lado, ... pudiera decirse que los préstamos que *La Celestina* obtuvo de A, así como de las demás obras tradicionalmente atribuídas a Rodrigo Cota (*Diálogo*, *Epitalamio* y *Esparza* ), nos permiten extender la autoría de Rodrigo Cota a toda la *Comedia* en XVI auctos.[37]

Sin desconocer lo interesante de las conclusiones de Salvador Martínez, habría varias objeciones que oponer: la primera es que Martínez no ofrece evidencias de préstamos ni de *Epitalamio* ni de *Esparza* en *La Celestina*, lo que impide juzgar con objetividad si tales similitudes aparecen realmente detectables. Una segunda objeción es que no está probado que el manuscrito de Nápoles (*El Amor, el Viejo y la Hermosa* ) sea obra de Cota. Aunque estuviera solucionado el problema de las fechas, todavía queda por resolver si se trata de un mismo texto refundido por su autor, o si son dos obras casi idénticas pero de distintos autores. De no ser *El Amor, el Viejo* y *la Hermosa* obra de Cota, por abundantes que sean las analogías entre ésta y *La Celestina*, mal se puede atribuir a Cota parte o toda la *Comedia*. Se puede concluir, entonces, que la postulación de Salvador Martínez en favor de Cota no se apoya en una base verdaderamente sólida, sino en una hipótesis todavía sin suficientes pruebas.

Pero además de Martínez, también Castro Guisasola había señalado analogías entre Cota en el *Diálogo entre el Amor y un viejo* y el primer acto de la *Comedia*. Una de esas analogías se refiere a los afeites femeninos, circunstancia que remite en general a la descripción de una parte del laboratorio de la alcahueta y, en particular, al léxico coincidente entre ambas obras. Para facilitar su reconocimiento he subrayado los conceptos que permean del *Diálogo* a la *Comedia*, de manera casi idéntica:

> Yo hallé las argentadas
> yo las mudas y <u>cerillas</u>,

---

37 Ib., p. 54.

lucentoras, venturillas,
y las agujas destiladas;
yo la líquida estoraque
y el licor de las rasuras,
yo tambien cómo se saque
la pequilla que no taque
las lindas acataduras.
Yo mostré retir en plata
la vaquilla y alacrán
y hazer el solimán
que en el fuego se desata;
yo mil modos y colores
para lo descolorido,
mil pinturas, mil primores,
mil remedios doy de amores
con que enhiestan lo caído.
Yo hago las rugas y viejas
dexar el rostro estirado,
y sé cómo el cuero atado
se tiene tras las orejas;
y el arte de los unguentes
que para esto aprovecha;
sé dar cejas en las frentes;
contrahago nuevos dientes
do natura los deshecha
Yo doy aguas y lexías
para los cabellos roxos,
aprieto los miembros floxos
y doy carne en las encías.[38]

Como se sabe, Pármeno hace una relación de algunas de las habilidades de la alcahueta y de las experiencias de ésta como "alquimista":

---

38 Castro Guisasola, Ib., apunta que "Si se exceptúa un refrán común con *La Celestina* que está en el *Epitalamio Burlesco* "se os van en balde los días," todas las analogías están en el *Diálogo*, y la principal se refiere precisamente a una enumeración de afeites mujeriles (coplas 31-4) que en efecto recuerda muy de cerca la descripción del laboratorio de la madre Celestina". Ib.. p. 179.

> E en su casa fazía perfumes, falsava estoraques... Hazía solimán, afeite cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, lanillas, venturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos e otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de espantalobos ... destiladas é açucaradas ... Adelgaçava los cueros con çumos de limones ... Sacava agua para oler ... Hazía lexías para enrubiar ... Los azeites que sacava para el rostro no es cosa de creer, de estoraque é de jazmín ...
> E en otro apartado tenía para remediar amores ... (I, 72-79).

Estos pasajes constituyen la única semejanza significativa entre los textos; el propio Castro Guisasola señala que las demás son débiles y que se refieren generalmente a ideas populares, refranes de la misma índole y expresiones tópicas recurrentes del pueblo. Las analogías entre Cota y el primer acto de *La Celestina* no constituyen, pues, ni remotamente una prueba irrefutable para postular a dicho autor a la paternidad del primer acto de la *Comedia*, porque resulta insuficiente el número de identidades y semejanzas encontrado entre el *Diálogo entre el Amor y un viejo* y la *Comedia*. Además de ser demasiado tópicas - entiéndase que suenan a lugar común - salta a la vista el hecho de que la obra de Cota está carente de reminiscencias del amor cortés. Por otra parte, su espíritu y su tono, con excepción quizá en el comienzo, es muy ajeno al del primer autor de la *Comedia* .

Castro Guisasola - en otro lugar - detecta analogías de la *Comedia* con *El Arcipreste de Talavera o Corbacho* o *Reprobación del Amor Mundano* de Martínez de Toledo, especialmente en la escena donde Sempronio, al llegar a casa de la alcahueta en el Acto I y hablar a la infiel Elicia "recuerda en el diálogo el del colérico con su mujer" (*Corbacho*, Parte III, Capítulo 8).[39] Aceptar las influencias de una y otra pieza anterior a la *Comedia*, sobre ésta, no significa postular definitivamente tal o cual nombre para la autoría del Acto I. Lo que es más, Castro Guisasola visualiza también numerosas reminiscencias de otros autores, incluso de Mena:

---

39 Ib., p. 175.

> Aún hay más: a un autor tan popular como Mena,... hay alusiones así en el aucto I como en los demás; pero mientras en el aucto I sólo es segura una reminiscencia (y esa del *Laberinto*), las halladas en todos los demás son numerosísimas, y proceden no sólo del *Laberinto*, sino aún de los *Pecados Mortales*.,...[40]

Por su parte, el crítico venezolano Miguel Marciales en la Introducción de su edición de *La Celestina*, sin dudar un segundo, postula a Cota:

> El Esbozo, al cual Rojas da perpetuidad y sentido trascendente con su Continuación, es el mejor fruto de un hombre típico del siglo XV, con toda su profundidad y con todas sus limitaciones, Ruy Sánchez Cota, Rodrigo Cota, el Viejo, nace en Toledo hacia 1435, hijo de Alonso Cota ...[41]

En la misma Introducción, Marciales vuelve a aseverar que

> La actividad literaria de Rodrigo Cota transcurre entre 1465 y 1485, cuando más, entre esas fechas debió escribir las *Coplas de Mingo Revulgo*, el *Diálogo entre el Amor y el Viejo*, el *Epitalamio Burlesco*, el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Hermosa* y el Esbozo de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Auto I y Cena I del Auto II, en las ediciones posteriores)...[42]

Los razonamientos de Marciales giran en torno a la manera en que Rojas confunde la idea original del autor primitivo - Cota, para el crítico - enfatizando un pasaje solamente en la obra, la caza del halcón que sirve de pretexto a Calisto para entrar en el huerto de Melibea en la escena inicial. A partir de ello, Marciales levanta su teoría de que Rojas se equivoca al perder la idea del autor primitivo y deja caer en contradicciones las palabras de sus personajes, lo que trae como consecuencia que Sempronio y Pármeno ignoren el mal de amores de Calisto en una primera instancia, para casi enseguida aparecer informados. Pero la verdad es que Marciales conjetura

---

40 F. Castro Guisasola, J. Vallejo y M. Herrero García, "Notas sobre *La Celestina*, ¿uno o dos autores?" *Revista de Filología Española* XI, 1924, p. 406.

41 M. Marciales, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Fernando de Rojas, Introducción y edic. crítica, Chicago: University of Illinois Press, 1985, p. 274.

42 Ib., p. 274.

sólo en base al pasaje de la cetrería en la *Comedia*, lo que tampoco resultaría suficiente para probar la autoría de Cota.

Romero y Sarráchaga también sustenta la autoría de Cota basándose sólo en una corazonada de que toda la *Comedia* es obra de Cota, y los agregados pertenecen a Proaza usando el pseudónimo de "Fernando de Rojas." Apunta a que el verdadero Fernando de Rojas es sólo un impostor cuando aparece en el juicio contra su suegro Alvaro de Montalbán como "el que compuso a Melibea."[43] En nuestra opinión, la falta de mayores evidencias aportadas por Romero impediría que su postulación por Cota llegue más adelante.

Habría que agregar que Cejador y Frauca, en una especie de frase lapidaria, refiriéndose a Mena y a Cota juntos les descarta de manera inapelable: "¿Quién fué el autor de la primitiva y verdadera Comedia de Calisto y Melibea? En Mena ni en Cota no hay que pensar." (XXI). Por todo lo anotado anteriormente y debido a la imposibilidad de allegar pruebas sólidas a favor de Rodrigo de Cota se puede concluir que éste no podría ser el gran modelo al que admira y desea imitar el bachiller Rojas según lo declarado en los acrósticos.

## JUAN DEL ENCINA (1468-1529)

La candidatura de Juan del Encina a la paternidad del primer acto de *La Comedia* presentada en 1897 por Eggert, parece resultar aún menos probable que la de los candidatos anteriores. Sin otras pruebas que unas cuantas deducciones desprendidas de su lectura de la *Historia de Talavera de la Reina*, Eggert[44] afirma que Encina puede ser el autor del primer acto de *La Celestina*. Luego agrega que Rojas menciona a Cota y a Mena como posibles autores de dicho acto, sólo para despistar la autoría de

---

43 Federico Romero y Sarráchaga, *Salamanca, Teatro de La Celestina*, Madrid: 1959, p. 34 yss.

44 C.A. Eggert, "Zur Frage der Urheberschaft der Celestina", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXI (1897), 32-42.

Encina, y protegerle. Castro Guisasola - siempre dispuesto a aceptar posibles candidaturas - no detecta reminiscencia alguna de Encina en el primer acto.

En el *Cancionero Musical* de Barbieri hay sesenta y ocho composiciones de Encina, villancicos en su mayoría, con los que terminan sus obras dramáticas. Estas obras del Cancionero constituyen, según Menéndez y Pelayo, una "jerigonza literaria convencional,"[45] y algunas de ellas muestran influencias de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro y del segundo autor de *La Celestina*. Esto se suma a que en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) no parece que haya algo que se aproxime temática ni terminológicamente al texto del primer acto de *La Celestina*. Por añadidura, la obra de Encina muestra un espíritu muy ajeno al del primer acto de la *Comedia*. Estas deducciones nos inclinan a desestimar la candidatura de éste presentada por Eggert,[46] además de que Schizzano Mandel argumentando a Eggert dice que el crítico alemán "feels that Rojas mentions Mena and Cota in a later edition to cloud the issue of authorship and to protect Encina."[47] Lo que no se aclara en ninguno de los dos textos - ni en el de Eggert ni en el de Schizzano - es por qué habría que proteger a Encina.

El primitivismo y la discordancia entre la prosa de la *Comedia* y la obra dramática de Juan del Encina contrastan sin mayor necesidad de prueba con el estilo del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Se puede añadir como argumento final que Encina tampoco pasa la prueba de fuego del arcaísmo del lenguaje del primer acto.

---

45 Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la ...*

46 C.A. Eggert "Zur Frage der Urheberschaft der Celestina," *Zeitschrift fUur Romanische Philologie*, XX, 1897, pp. 32-42.

47 Adrienne Schizzano Mandel, *La Celestina Studies: A Thematic Survey and Bibliography 1824 -1970*, New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 1971, p.13.

## ALFONSO MARTINEZ DE TOLEDO (ARCIPRESTE DE TALAVERA) (1398-1466?)[48]

En la lista de nombres postulados a la paternidad del primer acto, aparece también el de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. Críticos tales como Eric von Richthofen han abogado por la idea de buscar en la "corriente talaverana" la tan misteriosa autoría. Junto a Eric von Richthofen ha surgido la opinión de Anthony Cárdenas quien, siguiendo esta corriente talaverana, opina que el paralelo entre el Acto I de *La Celestina* y el *Corbacho* es innegable. Y no sólo en el Acto I encuentra paralelismos Cárdenas. Sostiene que en la Parte III del *Corbacho*, donde se habla de la tipología del individuo en relación a su habilidad de amar y ser amado, se encuentra implícito el principio del comportamiento de los amantes masculinos de *La Celestina*. Calisto se manifiesta como sanguíneo, mientras Sempronio cae en la categoría del colérico y las características de Pármeno ubican a éste dentro del tipo flemático. Todo ello, para Cárdenas, coincide plenamente con las descripciones humorales tipológicas del *Corbacho*, y afirma que sobre la base de ello habría material suficiente para la autoría única del Arcipreste:

> Their behaviour through all the acts coincides so consistentlty with the humoral descriptions in the *Corbacho*, that on the basis of this alone, there would be little reason to suggest more than one author for the *Celestina*, and if Alfonso Martínez de Toledo were the author of Act I, he would have to be the author of the entire *Celestina*.[49]

El estudio realizado por Cárdenas más que allegar ideas propias o aportar nueva información sobre el problema de autoría, se hace eco de investigaciones previas realizadas por Castro Guisasola y por Gerli, al mismo tiempo que objeta a sendos críticos por constreñir los paralelismos y no ver más allá, dado que en su opinión hay

---

48 Fechas sustentadas por Eric von Richthofen en "El Corbacho: Las interpolaciones y la deuda de *La Celestina*", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid: 1966, p. 117.

49 Anthony J. Cárdenas, The "Corriente Talaverana" and *The Celestina* Beyond the First Act", *Celestinesca*, Otoño 1986, Vol. 10, No. 2, p 31-2.

muchas más similitudes entre ambas piezas literarias. Según él, éstas resultan más que suficientes para levantar el nombre del Arcipreste de Talavera como posible autor del material que llegó a manos de Rojas:

> These parallels are such that suggesting Alfonso Martínez de Toledo as author for Act I of the *Celestina* necessitates suggesting him as author for other acts, or at least for portions of these acts.[50]

Para apoyar su tesis, Cárdenas señala las referencias que hace Martínez de Toledo a las viejas que se casan con hombres jóvenes, llamándolas "huesos de lujuria," "canas de ynfierno," y "vieja desmolada," por su lujuria y apetito carnal, y las compara con la perorata de Sempronio en contra de la alcahueta cuando usa términos similares: "Oh, codiciosa y avarienta garganta," y en los momentos anteriores al crimen: "Oh vieja avarienta, muerta de sed por dinero!" (XII, 183). Este léxico, para Cárdenas, constituye un nexo de tipo estilístico que debe tomarse en cuenta, a la hora de buscarle autor al primer acto de la *Comedia*.

Otro elemento coincidente entre ambas obras, para Cárdenas, es la apertura del auto X que remite a la parte I (Capítulo IV) de la *Reprobación del amor mundano* traído a colación por Castro Guisasola, con el cual está de acuerdo el citado crítico. En dicho pasaje se observa la desconfianza de Melibea, que es ni más ni menos lo que se encuentra en el cuarto capítulo de *Corbacho*, titulado "De cómo el que ama es en su amar de todo temeroso," donde se desarrolla la misma noción. Habría que decir, también, que eso mismo se detecta en *Bursario*, traducción padroniana asimismo de las *Heroidas* de Ovidio, lo que significa que esta noción no es privativa de *Corbacho*:

> Porque amor asy es en sy tanto delicado que es todo lleno de miedo e de temor, pensando en aquel o aquella que ama non se altere o mude de amor contra otro.[51]

---

50 A. Cárdenas, Ib., p.31.

51 Alfonso Martínez de Toledo. *El Arcipreste de Talavera, Corbacho o Reprobación del Amor Mundano*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1979, p. 53.

En favor de su teoría, naturalmente Cárdenas no deja de citar - como lo hace la mayoría de críticos en esta corriente - la diatriba misógina de Sempronio en paralelo con las acusaciones antifeministas del Arcipreste en la parte pertinente.

Más allá del Acto I, Cárdenas encuentra otras correspondencias como, por ejemplo, la reacción celosa de Elicia cuando Sempronio exalta la gentileza de Melibea, situación que acusa cierta similitud con la que se describe en *Corbacho*. Bastante se ha dicho ya, por parte de la crítica, que el encono que Elicia y Areúsa muestran contra Melibea es típico del comportamiento villano del medievo, en contraste con la actitud caballeresca de los nobles. Se observa aquí esa diada alto/bajo que constituye uno de los muchos elementos del discurso carnavalesco bajtiniano. Pero se observa también una situación revertida en la actitud caballeresca del criado Sempronio al ensalzar a Melibea. Ello constituiría uno de los muchos elementos paródicos que se encuentran en la *Comedia*. Cárdenas finaliza su artículo afirmando que

> The various correspondences cited, from "temblando como azogado" through the anti-Melibea diatribe, more than "vaguely recall scenes and dialogues from the *Arcipreste de Talavera*..."[52]

Con ello resalta el hecho de que, según Cárdenas, Gerli habría desatendido la dimensión real de la influencia talaverana en *La Celestina*, cuando la califica de muy general o de vaga reminiscencia de escenas y diálogos del Arcipreste de Talavera, porque al hacerlo así, Gerli no habría visto la mano de Martínez de Toledo, que él (Cárdenas) sustenta, no sólo en la composición del Acto I, sino de la obra toda.

En su trabajo Cárdenas se refiere a las falencias que observa en las aportaciones de Gerli y de Castro Guisasola pero, a su vez, él no entrega datos concluyentes para definir a Martínez de Toledo como el autor de parte o de toda la *Comedia*.

---

52 A. Cárdenas, Ib., p. 38.

En cambio, Menéndez Pidal objeta la obra del Arcipreste al aludir a la excelencia estilística de *La Celestina* relacionándola con el *Corbacho,* al afirmar que la gran novedad de la *Comedia*

> fué la de crear el diálogo prosístico. En el precursor inmediato, el CORBACHO del Arcipreste de Talavera, sólo hallamos aislados monólogos del habla familiar; el hilo dialogal que reúna y avive esos trozos sueltos, formando interlocución, sólo aparece en LA CELESTINA ...
>
> Otro procedimiento, utilizado antes por el Arcipreste de Talavera, el de las similicadencias gramaticales (dotasse... alcaçase, etc., comienzo del Auto I) tienen en LA CELESTINA muy poco uso; lo mismo la verdadera prosa rimada, muy del gusto del CORBACHO, ofrece pocos casos en Rojas... [53]

La aseveración de esta autoridad bastaría para zanjar este asunto, pero hay otro crítico, Tittmann, que también postula a Martínez de Toledo como autor del primer auto. Sin embargo, Tittmann en su trabajo,[54] tampoco logra demostrar que el primer acto de *La Celestina* sea adscribible al Arcipreste de Talavera. Tittmann señala que la influencia de la obra de Martínez de Toledo en *La Celestina* es bastante conocida pero no ejemplifica ni rescata los postulados de quienes han afirmado una tesis semejante. Agrega Tittmann, que su inclinación por el nombre de Martínez de Toledo como autor del Acto I de la *Comedia* se basa en tres hechos evidentes para él: en primer lugar, el Arcipreste podría haber escrito el acto primitivo alrededor de 1466; segundo, el estilo del acto primero presa diferencias con el resto de la obra y tiene como fuente temática *El Arcipreste de Talavera* obra del mismo Martínez de Toledo; y, por último, hay evidencias en el Acto I de que el autor debió ser un viejo, y presumiblemente, miembro del clero. Todo lo afirmado por Tittmann puede ser verídico, pero por falta de mayores evidencias, no lo prueba fehacientemente. En vista de todo lo anterior,

---

53 Menéndez Pidal, "La Lengua en Tiempo de los Reyes Católicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1950, p. 14-15.

54 B. Tittmann, *La Celestina. First Act Re-examined*, Edmonton: Univ. of Alberta, 1962.

creemos que el Arcipreste de Talavera no reúne las pruebas necesarias para hacerse con la paternidad del Auto I de la *Comedia*.

## RODRIGO DE REINOSA

Siguiendo la corriente talaverana propuesta por von Richthofen, necesariamente hay que mencionar el nombre de Rodrigo de Reinosa para la autoría del material original que le llegó al bachiller Fernando de Rojas. Entre quienes postulan el nombre de Reinosa para tal efecto está, naturalmente, el propio von Richthofen[55] quien resulta muy escueto en favor de esta postulación:

> Se podría pensar en Rodrigo Cota y en Rodrigo de Reinosa como posibles continuadores del *Corbacho* y también como posibles autores del primer acto de la *Celestina*. Los dos estaban profundamente influenciados por el arcipreste [de Talavera], así que parecen constituir una etapa intermedia entre Alfonso Martínez y Fernando de Rojas. Cota fue por algún tiempo considerado el primer autor de la tragicomedia como se anota...[56]

Aparte de las líneas anteriores, Von Richthofen no allega más antecedentes para tal candidatura y, en cambio, se vuelca a sostener la influencia que se observa de *Corbacho* en la *Comedia*, razón por la cual no disponemos de la información suficiente para adherirnos a Reinosa, según la opinión del crítico, y postular su nombre como autor del material que llegó inacabado a las manos de Rojas.

Dos autoridades que ven un paralelo específico entre la obra de Reinosa y *La Celestina* son Gilman y Ruggerio.[57] El único préstamo que visualizan de Reinosa en la *Comedia* se refiere al pasaje del laboratorio de la alcahueta, el que comparan con el símil de Mari García en las *Coplas de las comadres* del mencionado autor. Estas *Coplas* habrían sido escritas antes de 1497 para Gilman y Ruggerio, y el continuador

---

55 E. von Richthofen, Ib., p. 155-20.
56 Ib., p. 118.
57 Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio, "Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*", *Romanische Forschungen*, V. 73, 1961, pp. 255-284.

de *La Celestina* las tomó de allí. Menéndez y Pelayo, sin embargo había fechado la composición de estas *Coplas* posteriormente a la *Comedia*, además de calificarlas de "groseras, toscas, y llenas de incorrecciones métricas"[58] alejadas, por lo tanto, de la prosa celestinesca. Puesto que Gilman y Ruggerio no detectan otras reminiscencias de Reinosa en la *Comedia*, la candidatura de este último, a la paternidad del Aucto I queda hasta aquí.

La revisión de estos candidatos como posibles autores del manuscrito original puede detenerse en este punto, porque llegar a conclusiones sobre la autoría del primer aucto en tan temprana etapa de este estudio, además de no ser el motivo que nos ocupa, resulta una pretensión de alto vuelo. Sólo se ha tratado aquí de refrescar la memoria con la lista de autores a los que se ha atribuído el auto original de *La Celestina* y lo que puede deducirse es que, por una parte nos adherimos a la corriente que sustenta la idea de estar frente a una pieza literaria con más de un autor. Y por otra, no desestimamos las similitudes de cualquier índole que hasta la fecha se han detectado en *La Celestina*. Más allá de ello no hemos pretendido ir con esta revisión de potenciales autores del auto original, porque no será fácil alcanzar criterios unánimes en la crítica cuando se trata de la autoría de la *Comedia*. El empeño de esa misma crítica en encontrar candidatos demuestra lo difícil de tal empresa. A su vez, el nombre del autor primitivo sigue en la incógnita.

Del "continuador" de la *Comedia* sería necesario, asimismo, puntualizar algunos antecedentes. Si bien la crítica cuestiona el misterio de la autoría para los "papeles que Rojas "vi [ó] en Salamanca" (12), la participación del bachiller como continuador de esa obra en ciernes parece ser consenso. Aceptaremos, pues, a Rojas como el que "acabó" la obra.

---

58 Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1910, p. CLXXI.

Como - es sabido de todos - el bachiller no escribió nada más por lo que no es posible detectar huellas rojianas en *La Celestina*, en cuanto a estilo o léxico porque una comparación de ésta con otras obras del bachiller no es factible. Debemos conformarnos con traer a la memoria los datos consabidos (que el bachiller era de familia de conversos, emparentado, por su matrimonio, con otra familia de conversos, la de Alvaro de Montalván, su suegro), y acercarnos a la tradición en que se desenvuelve este personaje y a la corriente de pensamiento que guía sus actos.

La situación de los cristianos nuevos (judíos conversos) en la España del siglo XV era extremadamente difícil; tan delicada que cuando Alvaro de Montalván, es llevado a un juicio, en Talavera de la Reina, 1525, y nombra a Rojas, su yerno, como su letrado, el Inquisidor fiscal objetó la designación recomendándole que "busque persona sin sospecha" (XXII).

Razones tenía de sobra Fernando de Rojas para evitar involucrarse con los tribunales inquisitoriales, de modo que cuando recibe una obra en *medias res* y decide terminarla, tiene que hacerlo de tal manera que parezca una pieza literaria sin segundas intenciones, que no despierte suspicacias de nadie. Si como piensan algunos críticos[59] (hipótesis que sustentamos nosotros también), los documentos encontrados contenían más material del que Rojas declara y si como intentamos sostener aquí, esos papeles contenían el embrión de una historia de amor del pasado, entre Juan Rodríguez del Padrón y una "alta dama" (tan alta como que en 1438 le costó la salida de la corte y de Castilla al poeta gallego) de la corte de Juan II, nada cómoda ni segura habría sido la situación personal de Rojas si hubiera declarado abiertamente la identidad de los protagonistas de "su" obra. Estamos en el siglo XV en que las dos grandes autoridades de España son Dios y el rey. Esa situación se prolongará hasta el

---

59 R. Menéndez Pidal en "La Lengua en Tiempo de los...," *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 14.
Ramón Díaz Solís, en*Tarde en España*, , Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, p. 103, dice: "Así que, cuando Rojas habla de una historia, debe tener en cuenta más historia que la contenida en el primer aucto; en verdad se refiere a la historia total."

siglo XVII (lo que se aprecia muy bien en el drama del Siglo de Oro en que la figura del rey se juxtapone a la figura de Dios). Tenemos entonces que Rojas decide acabar la obra y de manera muy sutil la aprovecha para vehicular en ellas sus "maldoladas razones" (7). El pensamiento riojano se filtra a la *Comedia* que se toma el trabajo de "acabar." Es decir, de algún modo, el bachiller deja en *La Celestina*, su propia filosofía, su visión del amor, de la vida y de la época en que vive; "su visión trágica de la vida humana que se desprende de toda la obra" en opinión de Díaz Solís.[60]

En la heterodoxia esencial de *La Celestina* la tragedia - que no puede ser cristiana y menos aún, católica - tiene un papel preponderante, porque la forma gozosa como Melibea ofrenda su vida, al no poder vivir sin su amante, indica claramente que el martirio no es trágico, por terrible que sea. Y el suicidio de Melibea no deja de ser terrible y, más que eso, en la tradición cristiana es inaceptable. Sin embargo, todo el quehacer dramático, esto es, la muerte desastrada de los amantes, está justificado en los dos pasajes más relevantes de la obra; la despedida de Melibea de su padre, antes de lanzarse desde la torre, y enseguida el planto de Pleberio que sintetiza lo que llamaríamos una "sinrrazón de la vida."

En un intelectualmente frío discurso Melibea explica a su padre su determinación de reunirse con su amante en la muerte, puesto que en vida ha sido imposible. Curiosamente en el texto nunca se explicita el motivo por el cual los amantes no podían ser felices; una vez muerta la joven, el padre no censura su amor por el malogrado Calisto ni su proceder como hija que ha engañado a sus devotos y confiados padres. Esta falta de reprobación de Pleberio hace que para el lector resulte inconcebible pensar que los padres de la joven se habrían opuesto a un matrimonio. Pleberio le permite, a su hija, hablar sin intentar interrumpirla. Hombre inteligente, Pleberio, no sabe darse cuenta que su hija está dispuesta a acabar con su vida y que lo

---

60 R. Díaz Solís, Ib., p. 102.

que escucha es la despedida postrera. Su inacción frente a las intenciones suicidas de Melibea resulta otro tanto incomprensible. Es como si el "continuador" quisiera endilgarnos su filosofía de que el destino del individuo está marcado desde su nacimiento y es difícil ( si no imposible) torcer el curso de los acontecimientos. Entonces Pleberio escucha solamente, sin intervenir ni desesperarse antes del suicidio; espera que ocurra y se desespera después. Un elemento que agrava la situación en la *Comedia*, es que a ese fin trágico de los jóvenes se ha llegado por amor, sentimiento que debe conducir a la felicidad, máxime cuando los amantes se corresponden. Hay críticos[61] que afirman categóricamente que Rojas, a través del suicidio de Melibea y del planto de Pleberio condena al amor en general y al amor cortés en particular.

En el conocido planto de Pleberio, son obvios los tres elementos que el viejo denuesta; la vida, el mundo y el amor. Aunque en el largo soliloquio de Pleberio la crítica ha detectado influencias filosóficas de Petrarca, de Cota, de Hita y de algunos otros, también podría contener la visión irreversiblemente pesimista que el continuador tiene de la vida y del mundo. Converso como es, Rojas no ha asimilado el pensamiento cristiano-didáctico que se contrapone al pensamiento judeo-pesismista. Por el contrario, aparentemente (enseguida explicaremos esta "apariencia") ha conservado el pesimismo de su origen; de esta forma, pone en boca de Pleberio una fraseología que no le ve sentido a la vida y su lamento es un llamado a la muerte. No son palabras de un viejo, sino más bien preguntas y apóstrofes de tinte retórico. Todo el discurso responde al de un hombre joven o en la plenitud de la vida. Así como no se apresura por estorbar el suicidio de Melibea, tampoco se esfuerza por encontrar respuestas a sus propias interrogantes. Vemos, entonces, en

---

61 Dorothy S. Severin en "La Parodia del Amor Cortés en *La Celestina*," *Edad de Oro*, Madrid, 1983, p. 279 dice que la escuela cristiano-didáctica cree que Rojas "hace la crítica [al amor] desde el punto de vista moralista, mientras que la escuela judeo-pesimista ve una condena mucho más nihilista en las palabras de Pleberio, un punto de vista pesimista que tiene poco que ver con la reforma o la redención humana."

el dialéctico planto de Pleberio, un enorme esfuerzo de razonamiento que no llega a encontrar el orden y el equilibrio que se rompe con toda la tragedia de la historia. Al final de la desesperación paterna no se vislumbra ninguna salida basada en la razón o en la fé. Tampoco se le perdona a la vida ni al mundo sus contrariedades, ni aquello de lo cual nos priva, en una contrabalanza de lo que nos ofrece. No se logra vislumbrar un concepto armónico de la vida: lo que permanece flotando en la atmósfera es el desconcierto. Rojas, entonces, no responde totalmente al modelo de un pensador humanista, porque no confía completamente en la razón.

Dijimos hace unas líneas, que este sentimiento trágico de la vida y del amor, puede ser aparente en Rojas. Hay en el jurista un matiz o inclinación romántica que se trasluce en los encuentros amorosos de los jóvenes en el "locus amoenus," en la unanimidad de destino en la muerte (con clara alusión al mito de Píramo y Tisbe) de Calisto y Melibea y en el tema de las sepulturas juntas. Aunque todos estos elementos son parte del código del amor cortés, las expresiones de lirismo del mismo (naturaleza, noche, música, riberas) se han mantenido en estado "puro". Es decir, la dimensión paródica no alcanza a teñir a estos elementos. Esta es la vertiente redentora del bachiller; por este detalle y por colocar en boca de Pleberio esa desesperación que lo sume en un "valle de lágrimas" (en el sentido de desplegar la existencia quejumbrosa y llorosa de la humanidad en la tierra), no se puede despojar totalmente al escéptico jurista Rojas de un matiz de humanismo. Como renacentista y converso, Rojas se apoya en la razón, más no completamente; confía en ella como expresión retórica de la realidad, pero no más allá. Es un humanista a medias.

Antes de internarnos en lo específico de sacar a la luz las coincidencias entre *La Celestina* y las obras de Juan Rodríguez del Padrón, conviene recordar unos breves datos sobre éste. Debido a la naturaleza de esta tesis que plantea la influencia del poeta gallego en la obra que acabara Rojas, aquél merece una mirada más detenida que la que hemos dado a los autores anteriores. Para ello nos servimos, además de

las obras que se conocen del poeta, de una biografía novelada que aparece en el siglo XVIII; la *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón*, documento que veremos en detalle en el capítulo siguiente. Previamente, sin embargo, se hace necesario posicionar el concepto de intertextualidad con que vamos a operar a partir del próximo capítulo, puesto que allí acudiremos de lleno a los textos a confrontar.

## III. ACERCA DE INTERTEXTUALIDAD

Emprender una lectura intertextual de un texto cualquiera implica contemplar una serie de normas, lo que - de suyo - trae consigo la sujeción a unos cuantos postulados teóricos, aunque se trate de un concepto de intertextualidad en su nivel más elemental. Cualquier estudio en este aspecto que presuma de seriedad conduce inevitablemente al investigador a un encuentro con los postulados que al respecto de la "intertextualidad" podemos escarbar en teóricos como Mijail Bajtín o Julia Kristeva entre otros. El mismo Roland Barthes sostiene que "para expresarse uno debe buscar apoyo de otros textos".[62] Cuando se trata de "ver" en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* una referencialidad cruzada con *Siervo libre de amor* como cotexto (intertexto en el léxico de Kristeva) en particular y con la obra padroniana como paratexto de encuadre, esta tesis se inscribe necesariamente en los postulados de los estudiosos mencionados. Conscientes por demás, que nuestra investigación se ampara en un alero tradicionalmente filológico, en la hipótesis que sustentamos aquí, es necesaria esta instancia (en su oportunidad) de echar mano a los elementos de intertextualidad que señalan diferentes autores, porque proporcionan el encuadre autorizado de apoyo a nuestra tesis.

Hay en *La Celestina* varios puntos obscuros sobre los que la crítica todavía no logra echar luz. Quien sabe si parte de esa obscuridad se deba a que en la obra la estructura literaria no está, como dice Bajtín (es decir, habría que detectar e individualizar los mosaicos de otro texto que podrían ser piezas claves en *La Celestina)*, sino que se hace necesario elaborarla con relación a otra estructura. Tal vez esta postura de Bajtín resolvería las innumerables incógnitas que aún mantiene la

---

62 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 1975, trans. by Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1977, p. 102.

*Comedia* a pesar de los numerosos estudios sobre diferentes aspectos de ella; lo que aún permanece encerrado podría ser la clave para una comprensión global de la misma. Nuestro intento en esta tesis será el de poner juntas las piezas de ese rompecabezas para ver si obtenemos un todo armonizado, puesto que parece factible esa dinamización estructuralista que resulta de la concepción bajtiniana, adoptada también por Kristeva, de acuerdo con la cual la palabra literaria no es un punto, sino un cruce de superficies textuales, en el que nos parece advertir ese diálogo de varias escrituras. Por ello es que afirmamos más arriba que no nos incomodan las influencias de otras obras que se le achacan al material inconcluso que acabara Rojas. Para los efectos de esta tesis, se trata de *una* palabra literaria, o sea, la obra de Padrón, que imprime una influencia mayor a *La Celestina*. Las varias escrituras, serían las diferentes influencias que recibe la *Comedia*, que la crítica ya ha detectado y que no llegan a ser tan abundantes ni tan profundas como las de la obra padroniana.

Los amores de Calisto y Melibea más que corresponder a una mera ficción, bien podrían estar pautados en esos otros amores de Padrón y su dama que terminan dolorosamente por la imposibilidad de consumarse. La anécdota amorosa relatada (con toda sobriedad) en *Siervo*, estaría re-elaborada en el Acto original anónimo de *La Celestina* (con disfraz de parodia para no revelar brutalmente la identidad de la dama castellana, amante del trovador del Padrón). Y de ser Rojas verdaderamente el continuador, podría también compartir dos secretos: la identidad del autor del material original por una parte, y la certeza de que dicho auto esconde y ficcionaliza un hecho real. Por ello es que puede acabar la comedia sin grandes contratiempos.

Si *La Celestina* encapsula una historia real inconfesable como inspiración para dar vida a la tragedia de Calisto y Melibea, estaríamos frente a ese cruce de superficies textuales en que la realidad se desvanece señalando y abriendo el camino a la ficción, donde la subjetividad deja el paso a la intertextualidad. En ese trayecto nos atrevemos a internarnos en los recovecos de la intertextualidad bajtiniana.

Este recurrir a la noción de intertextualidad de los estudiosos mencionados, a pesar del corte filológico estricto, obedece a la necesidad de sentar sobre base imbatible los elementos coincidentes de las obras en estudio, evitando dejar a la suerte de la casualidad o de la mera coincidencia cualquier detalle que sea necesario y significativo en esta tesis. Me explico a continuación.

Como lectura cuidadosa de *La Celestina*, esta tesis apunta a señalar las numerosas y diversas similitudes y coincidencias observables, es decir un significativo grado de intertextualidad, entre la obra mencionada y *Siervo libre de amor*, de Padrón. Además enfoca un aspecto no estudiado de dicha obra, cual es el que la *Comedia* bien pudo tener como base, en la concepción original del autor primitivo, un episodio real. En atención a esta premisa nos permitimos postular las obras del poeta gallego como posible fuente literaria de la *Comedia* que concluyera Fernando de Rojas en los quince días de unas vacaciones.

Cuando hablamos de una relación de semejanza y de posible fuente literaria de las obras de Juan Rodríguez del Padrón para *La Celestina* conviene esbozar, a expensas de la extensión de este apartado, algunas consideraciones en torno a una noción de "intertextualidad" en la acepción que el término deja ver, principalmente en los escritos de Bajtín y de Kristeva las que sirven de punto inicial a la concepción de otros críticos. Además, es preciso delimitar tal noción para ajustarla al marco en que la concebimos en este trabajo.

A partir de la época de Aristóteles, la crítica reconoce que un escrito implica otro escrito o, como sostiene Derrida,[63] (en su momento) lo escrito es un escrito de otro escrito. Cada producción lleva la huella de otra, y hasta el último significante en sí es un texto de otro texto. Además de lo que afirma Jacques Derrida, y en el intento de enmarcar con absoluta claridad el ámbito en que se moverá este estudio, en una

---

[63] Jacques Derrida, "Sémiologie et grammatologie," en *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, ed. J. Kristeva, Paris: Mouton, 1971, pp. 11-27. La traducción de la idea central es mía.

mirada exploratoria, recogemos lo medular de otros críticos que intentan una aproximación al concepto de intertextualidad, en diferentes momentos de la literatura.

Podemos empezar por Mallarmé[64] por ejemplo, quien dice que al hablar de intertextualidad apuntamos a una noción sencilla que se reduce a que, en mayor o menor grado, todo libro contiene la fusión de alguna operación repetitiva. Su máxima se parece a la de Jacques Derrida y en el fondo, a todas las posturas críticas alrededor de este concepto.

Por su parte, Parisier-Plottel[65] agrega que a pesar de la similitud en las obras, también hay diferencias, pero éstas son, a la vez, equivalentes a la similitud. O sea, lo que puede se encuentra de una determinada manera en un contexto, constituye una diferencia en otro. En ese caso se produce una transposición de elementos. Parisier-Plottel, coincide con lo que asevera otro crítico, Gustavo Pérez Firmat, a quien volveremos con más detalles un poco más adelante, y ello es que se trata de una inversión de algunos de los elementos correspondientes entre los textos.

Para Parisier-Plottel, el texto "puro," "verídico" ("le texte véridique"), que sería un texto último, libre de toda ligadura cultural, no existe. El texto en semejante estado de pureza resultaría irreconocible para el lector implícito. La premisa de esta autora reafirma como correcta la máxima de que todo texto se hace eco de otro.

Paul Valéry,[66] otro estudioso del fenómeno de la intertextualidad, va más allá de lo anterior al justificar lo que él califica de "préstamos literarios," porque, en su opinión, nada es tan o más original en un autor como autonutrirse de otros autores, además de afirmar que "el plagio en literatura es tan natural como el que un león devore a una pacífica oveja."

---

64 S. Mallarmé, *Oeuvres Complétes*, edic. Henry Mondor et G. Jean-Aubry, Paris: Biblioteque de la Pléiade-Gallimard, 1945, p. 367. La traducción de la idea central es mía.

65 J. Parisier-Plottel, Introduction, en *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*, New York: Literary Forum, Vol. 2, 1978, p. xi.

66 P. Valéry, *Tel Quel, Oeuvres II*, ed. J. Hytier, Paris: Bibliotéques de la Pléiade-Gallimard, 1960, p. 478. El resúmen de la idea central es traducción mía.

El autonutrirse de otros autores (entiéndase, textos) implica transformar, agregar, suprimir, cortar, y en suma, disfrazar un texto. Eso es lo que sospechamos que ocurre en *La Celestina*. El continuador elaboró, a partir de un material original, una obra que se nutre de otras obras en general y de un autor - Padrón - en particular con la complicación de disfrazar identidades. Entre tanta intríngulis de los hechos de la anécdota central, tal vez hubo necesidad de agregar y cambiar situaciones con el resultado conocido. Precisamente en eso radica el éxito de la obra; éxito en el sentido de que *es una obra inacabada* (parecido al éxito de la *Monalisa*, por el misterio que rodea la sonrisa de la imagen). Lo importante para Valéry, y en esto el autor se adelanta a la línea bajtiniana, es que lo válido de cada obra no está en la obra misma, sino en el desarrollo que las circunstancias, otras obras y otros individuos le aportan. Esta visión valeriana es la que nos proporciona el impulso inicial para emprender esa relectura de *La Celestina* enmarcándola en una posible referencialidad cruzada a la luz del episodio anecdótico amoroso en la vida de Padrón, que viene a ser el "aporte de otra obra" a la *Comedia*. También Valéry coincide así con otros críticos, porque esta afirmación suya presupone una mayor participación del lector en la decodificación del mensaje. Una forma de lograr esa mayor participación en el proceso de lectura consiste en disponer de un lector culto, con un excelente conocimiento global que le permita reconocer las reminiscencias literarias del texto presente, y visualizar donde está el cruce de palabras (o sea el cruce de textos), o el dialogismo de los textos, de que hablan Bajtín y Kristeva, o la "alusión" (a la que haré referencia en su oportunidad), en el lenguaje que utiliza Leo Hickey.[67]

Julia Kristeva,[68] siguiendo muy de cerca la huella de Bajtín, acota que todo texto se construye como mosaico de citas y que todo texto es absorción y transformación

---

67 Leo Hickey, "El valor de la alusión en literatura", *Revista de Occidente*, Julio 1970, No.88, pp. 49-60.

68 J. Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman," en *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Ed. du Seuil, 1969, pp. 143-173.

de otro. Agrega además que efectivamente hay un lugar para la intersubjetividad (es decir, el punto donde intervienen otros individuos).[69] En su seguimiento del crítico ruso, Kristeva enfatiza que para Bajtín el status de una palabra como unidad mínima del texto se presenta como el mediador (intermediario) que reubica el modelo estructural en el ambiente cultural (histórico) a la vez que se constituye en elemento regulador del cambio de diacronía en sincronía. Sabemos que por su misma noción de status, la palabra se ubica en el espacio y funciona en tres dimensiones (sujeto/ destinatario/contexto) como un conjunto de elementos sémicos en diálogo o como conjunto de elementos ambivalentes. De acuerdo con lo anterior, la labor de la semiótica literaria sería la de encontrar las formas correspondientes a los diferentes modos de conjunción de las palabras en el espacio dialógico de los textos. Bajtín puntualiza que el diálogo es el único ámbito posible del lenguaje. Recordemos que para este crítico, el diálogo es una lectura donde se lee al otro. De este modo, el diálogo designa a la escritura como subjetividad y como comunicabilidad, esto es, intertextualidad, donde el lenguaje poético se lee como doble. Este término bajtiniano de intertextualidad reelaborado por Kristeva es el que aplicamos en este estudio, porque en ese dialogismo del autor ruso, la noción de persona-sujeto de la escritura desaparece, para que en su lugar se instale la ambivalencia de la misma. El texto se estudia como absorción de, o como réplica a otro texto y Bajtín lo visualiza a través de una translingüística que, a partir de ese dialogismo, podría comprender las relaciones intertextuales. La "réplica a otro texto" sería, en nuestras obras en confrontación, la anécdota encapsulada en la trama de la *Tragicomedia*, accesible a unos pocos lectores (de su época) informados sobre la misma, capaces de descifrar esa ambivalencia que se advierte en la dimensión paródica de toda la obra y

69 Julia Kristeva, *Semeotike: Recherches pour une semanalyse*, Paris, Eiditons du Seuil, 1969; "La Palabra, El Diálogo, La Novela", *Investigaciones para un Semanálisis, Semiotique*, Paris: Ed. du Seuil, 1971, p.190.

precisamente por paródica, irreconocible para un lector no informado del episodio de amores de Padrón y su dama de la corte castellana de Juan II, de unos años antes.

Esto ratifica la idea de que la totalidad de un texto y su coherencia depende de la interacción de sus partes porque dicha interacción permitirá una comprensión razonable del aspecto formal de los elementos que integran ese texto. Se trata en suma, de entender mejor el proceso de significación de cada elemento de una obra en el seno del nuevo texto. Pero para lograr este entendimiento es preciso que los individuos involucrados (autor y lector) manejen una base epistemológica común de modo que la codificación y descodificación resulten inequívocas. A la luz de estos conceptos parece posible emprender una lectura referencial de *La Celestina* en relación con *Siervo libre de amor* en particular, pero teniendo presente un paratexto más amplio cual sería toda la obra de Padrón.

Hemos dicho ya que *Siervo libre de amor* pretende ser una novela de corte autobiográfico dividida en tres partes, cuyo propósito es alertar a los amantes de los riesgos a que se exponen si no saben guardar el secreto cuando es necesario, sin confiarlo ni al más íntimo de los amigos. En los acrósticos inicales de *La Celestina*, Rojas declara que la pieza es un grito de alerta para los jóvenes que aman indicándoles que no deben dejarse engañar por malos consejeros ni malos sirvientes.[70] El bachiller presenta la *Comedia* como un episodio ejemplificador para "los locos amantes." Los elementos comunes en sendas obras son: el amor de dos personas que no pueden manifestarlo públicamente, la alcahuetería de terceros (aparentemente con buenas intenciones en *Siervo*, con afanes de lucro en *Celestina* con resultado diverso, pero ambos nefastos a la postre), el final no feliz de ninguna de las dos obras y todo dentro del marco del amor cortés (al más puro estilo en *Siervo*, en una magistral parodia en *La Celestina*).

---

[70] F. de Rojas, *La Celestina*, Edic. Julio Cejador y Frauca, p. 13-14.

En un paréntesis a la posición bajtiniana y kristeviana hay que insistir en que aunque nuestra investigación se inscribe en la tradicional búsqueda de fuentes de *La Celestina*, lo hace sin olvidar que, a partir del instante en que los elementos de ésta, identificables como posiblemente provenientes de la obra padroniana, se han integrado en la obra, y se constituyen en funciones que se complementan (por asimilación u oposición) con los demás componentes de *La Celestina*, nos encontramos frente a un texto nuevo con respecto a *Siervo libre de amor*, donde las partes funcionan en completa interacción y es entonces cuando empieza la tarea de esculcar el grado de intertextualidad, el cruce de palabras en que se lee el nuevo texto.

En esa nueva perspectiva de interacción de funciones descansa la nueva unidad como texto comprensible y coherente. En su capacidad de funcionar en esos espacios distintos, el texto ofrece lecturas diferentes y, para los propósitos de una comprensión más global, el texto celestinesco aceptaría legítimamente una lectura intertextual con Padrón. En el caso de la tesis que intentamos sustentar, el texto estudiado (*La Celestina*) hace del texto de referencia (*Siervo libre de amor* y otras obras de Padrón) un cotexto (o intertexto) necesario para su comprensión. El texto de *La Celestina* dejaría ver el grado de fidelidad con su cotexto y en esa dimensión, la *Comedia* podría revelarse como una reproducción de ironía distanciadora, una parodia o una subversión de un discurso anterior. En *Siervo*, donde la ironía no está necesariamente presente, el discurso cae dentro de hitos de extrema seriedad y formalismo requeridos por el relato autobiográfico de un episodio delicado en la vida de su autor. El tema de *Siervo* involucra a dos amantes de desigual estado y condición social cuyos amores terminan sin escándalos pero dejan tal huella en el amante que lo imposibilita para volver a amar. El termina sus días refugiándose en el amor divino y sacro tras los muros de un convento. Es la tragedia de un individuo que muere para el amor mundano.

Por su parte, *La Celestina* ya ha sido vista[71] como una obra de ribetes indiscutiblemente paródicos. Ello no es de extrañar si se considera que *Siervo* bien pudiera ser la fuente de inspiración del anónimo primer autor y que, el continuador podría estar al tanto de la secreta identidad de los amantes en la vida real; lógica y forzosamente su continuación del esbozo de historia (o de gran parte, o de toda ella) encontrada en Salamanca, debía seguir una línea opuesta y qué mejor que un matiz paródico y un final trágico para sugerir con cierta libertad, lo que no es posible revelar abiertamente. Con lo de final trágico estaríamos frente a una inversión de uno de los elementos, que mencionamos en páginas anteriores al referirnos a la postura de Pérez Firmat.

Bajtín[72] por su parte, postula que la ciencia que él denomina translinguística, que parte de ese dialogismo de la lengua, sabría distinguir las relaciones intertextuales de las relaciones de esos otros elementos que el discurso del siglo XIX daba en denominar "valor social" o "mensaje" de la literatura. Hay que enfatizar que para Bajtín, preocupado por otros problemas (sociales), el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el individuo, sino que es esa escritura donde se lee al otro, ese "mosaico" que proviene de otro texto. El dialogismo bajtiniano, pues, designa a la escritura como intertextualidad. En ese punto el concepto de "persona-sujeto de la escritura" se desvanece y en su lugar se instala esa ambivalencia de la escritura que mencionamos antes (porque el texto no se revela puro, sino que se puede leer en él, al mismo tiempo, a dos niveles: lo que está explícito y lo que subyace) . En la *Comedia* creemos ver esa circunstancia con frecuencia, sobre todo en los llamados puntos obscuros. Uno de esos "puntos obscuros" es, según Garrido Pallardó, el que

---

71 Cándido Ayllón. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid: Porrúa, 1984, pp. 3-25.

72 M. Bakhtin, *Problemas de la poética de Dostojevski*, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelsvo, 1988, traducción de Tatiana Bubnova. Título original: *Problemy Poetiki Dostoievskogo*, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, Moscû, 1979.

pareciera que la *Comedia* no tiene una problemática:[73] los personajes son jóvenes, ricos, de buena posición social. Nada hay que impida una unión lícita y sin contratiempos entre Calisto y Melibea, y sin embargo, la conclusión es trágica, al contrario de la obra padroniana. Es, además, una tragedia a la que se ha llegado por torpeza de los personajes principales. Estamos entonces frente a la inversión de otro de los elementos.

No es preciso examinar detenidamente estas posturas críticas frente al concepto de intertextualidad para reconocer que cualquiera de las definiciones esbozadas, o todas ellas, pueden ser aplicables al intentar una lectura intertextual de *La Celestina* en entrecruzamiento - para Kristeva - o diálogo - para Bajtín - con la obra rodriguezpadroniana. Lo que haremos será delimitar la revisión de *La Celestina* y de *Siervo libre de amor* a la luz de los postulados teóricos de Bajtín en su concepto de intertextualidad y allegar a este cimiento básico otras teorías sustentadas por los estudiosos del asunto. Recurriremos al pensamiento y postulado de Julia Kristeva con respecto a lo que la autora llama "lengua poética," como representación de las múltiples posibilidades del lenguaje en el análisis de los textos en cuestión.

Esta es la posibilidad de interacción dialéctica que intentamos detectar entre la *Comedia* y *Siervo*, donde genotexto y fenotexto nos permitirían especular sobre esa postulada intertextualidad. A nuestro propósito contribuye la postura kristeviana de que el texto no es un producto de consumo acabado de cuyo proceso de producción (o productividad) se hace caso omiso, sino por el contrario, uno de los factores que hace que la obra cobre significación, es la presencia en ella, de la lengua poética. Un seguidor de las ideas de Kristeva lo resume de manera admirable. El trabajo breve de

---

73 F. Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras: Ed. Canigó, 1967.

Leo Hickey[74] donde habla de la "alusión" en la literatura, ha sido de tal utilidad que es pertinente resumirlo aquí de inmediato.

Afirma Hickey que algunas alusiones en los textos enriquecen la experiencia literaria del lector porque, "lo singular sea acontecimiento, situación o persona carece de verdadero interés en sí, y viene a ser interesante sola y únicamente en la medida en que contiene, envuelve o sugiere algo de más amplia envergadura o significación."[75] A la luz de esta reflexión de Hickey, habría que entender dos cosas: la primera es que en ello coincide plenamente con quienes afirman que un texto se construye con mosaico de otros y estaríamos en buen camino si constatamos que la historia concluída por Rojas disfraza un episodio verídico de enorme interés por la historia y los personajes de fondo. Y la segunda cosa a tener en cuenta es que, en el proceso de lectura, hay más de un tipo de lector. Hickey distingue tres; el que lee sin darse cuenta de que se trata de una alusión; es incapaz (por las razones que sean) de reconocer la historia, la anécdota o la situación; un segundo tipo de lector es el que intuye debido a un cambio notable en el estilo, o en el vocabulario, o por introducirse un tema que, a primera vista, no encaja bien, que se trata de una alusión, aunque "no sea capaz de identificar ... el segundo término que queda implícito,..." [76] y por último, el lector que capta tanto la alusión, como el cambio de estilo. Interesa naturalmente este último que se muestra atento a las potenciales alusiones que se detecten porque su reconocimiento de ellas magnifica y enriquece aún más su perspectiva de lector. La apertura mental del lector debe ser tal que le permita una reacción rápida y adecuada y como la experiencia literaria es cumulativa y continua es en ese crecimiento donde radica el placer estético y el valor de lo que se lee. Hay, de algún modo, una circularidad. En este sentido, el pensamiento de Hickey coincide con el de

---

74 Leo Hickey, "El valor de la alusión..., pp. 49-60.
75 Ib., p. 57.
76 Ib., p. 54

Gadamer[77] cuando explica la transferencia de una palabra al ámbito de aplicación al que no pertenece en origen, porque entonces cobra relieve su auténtico significado original. En ese momento, el lenguaje ha realizado una abstracción que es, en sí misma, tarea del análisis conceptual, y el gozo que produce es el gozo del conocimiento. Por considerar que la lectura de la *Comedia* a la luz de la obra de Padrón, que intentamos aquí, tolera sin presiones el modelo hickeriano, recurriremos a él con frecuencia. Del mismo modo, nos ceñiremos a otra teoría que sirve de piedra angular a nuestro estudio. Proviene aquélla, de un artículo de Gustavo Pérez Firmat.[78] Los postulados de este autor dejan claro que aún carecemos de una teoría que explique los mecanismos que rigen el injerto de un texto en otro, Al igual que para la relación entre "parodia", "ironía" y "alusión." Vamos a extendernos en la teoría de este autor, porque constituye un fiel seguimiento de las ideas de Julia Kristeva, con el mérito de usar una terminología propia y de por sí, muy ilustrativa.

El punto de partida de Pérez Firmat es asimilar el concepto "intertextualidad" al de *oratio* que usaban las retóricas clásicas y que luego devino en *imitación* en tiempos de Horacio y de la poética neoclásica, *influencia* para el *Quellenforschung*, *parodia* en la jerga del formalismo ruso, *diálogo*, para Bajtín e *ironía*, para el Nuevo Criticismo.

Pérez Firmat traduce los postulados de Julia Kristeva simplificándolos en forma acertada, explicando lo que la autora deja un poco en el aire y aportando a su vez su propio acercamiento al concepto de "intertextualidad." Dice Pérez Firmat que la presencia de un intertexto (como él llama al cotexto kristeviano), implica la existencia de un texto de enmarque - él lo designa como exotexto - que permite reconocer la huella de un escrito anterior. Además de intertexto y exotexto, el crítico señala un

---

77 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

78 Gustavo Pérez Firmat, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, Jan.-March 1978, Vol LXIX, No. 1-2, pp. 1-14.

tercer elemento que llama paratexto. Este estaría constituído por otro texto que sería, a su vez, la fuente del intertexto. Si queremos ilustrar esta proposición de Pérez Firmat en el caso de nuestro estudio presente, *La Celestina* es el exotexto, *Siervo libre de amor*, el intertexto y las obras de Padrón que permean a la *Comedia* más otras obras (su traducción de las *Heroidas* de Ovidio, en este caso), constituyen el paratexto.

Un punto interesante de la teoría de Pérez Firmat es su concepción de intertexto como un gozne que engarza y pone en relación los dos sistemas (el del exotexto y el del paratexto). La función del intertexto es operar como un "texto entre los textos."[79] En otras palabras, este intertexto es una especie de embrague que puede aparecer en cinco niveles a saber, prosódico, léxico, sintáctico, semántico y composicional. Esta relación de intertextualidad entre los textos puede darse en los cinco niveles al mismo tiempo, o en cada uno de ellos separada o combinadamente. Es lo que intentamos demostrar en esta tesis, que no sólo hay una historia real encapsulada, sino que las coincidencias a otros niveles parecen confirmar lo anterior. Por otra parte, la intertextualidad concebida así por Pérez Firmat, siguiendo la línea de Kristeva, se articula en tres momentos: escisión del intertexto del paratexto; inserción en otro texto, y funcionamiento en su nuevo ambiente. El primer momento de Pérez Firmat corresponde a la etapa preescritural kristeviana, el genotexto; los otros dos momentos se traslucen en la escritura misma, el fenotexto.

Para nuestra proposición de lectura cruzada de los textos celestinesco y padroniano, nada viene más oportuno que la consideración de las proposiciones de los críticos recién mencionados, porque nos facilitarán el trabajo en cuanto consideramos al texto de *La Celestina* como encrucijada (o entrecruzamiento) de voces, en palabras de Kristeva. El espacio celestinesco pone en juego una multitud

---

79 G. Pérez-Firmat, Ib., p. 3.

de voces y, al hacerlo, rompe con los preceptos tradicionales del contexto social. El pasaje de la cena en casa de la vieja Celestina es un claro ejemplo y sirve a propósito, porque puede aludir a dos paratextos distintos. Sobre la autoridad de una lógica transgresiva, de carnaval, el texto se da a sí mismo un tinte lúdico, de *burladero* que deja sobre el tapete a toda la sociedad de la época y abre el espacio a una crítica abierta y descarnada de la misma. Asimismo, la parodia del amor cortés que se configura en el amor de Calisto por Melibea es otro espacio de burla y de ridiculización de los sentimientos que habían sido objeto de serio tema literario en épocas anteriores (el trágico amor de Macías, trovador cortesano gallego de la Edad Media es un claro ejemplo). Es en ese entrecruzamiento de voces, uno de los puntos donde creemos leer en *La Celestina* la obra de Padrón. La correspondencia entre ambas da lugar a que se instale el concepto de intertextualidad desplazando y anulando el concepto del autor que el texto pretende exhibir. Este desplazamiento abre un espacio agonístico en el que surgen voces cuyo carácter conflictivo permite observar con otra perspectiva la interacción entre sujeto, lengua y mundo. La metáfora de "puta vieja" en la *Comedia* parece ya señalarnos un camino de crítica social más comprehensiva. Es como si, de partida, en lo metafórico encontráramos la piedra angular de la lógica poética que construye allí su mundo y como si el sujeto sólo pudiera abrirse a su revelación por medio de esa lengua poética kristeviana.

También aquí calza la postura de Gadamer puesto que la crítica social a que aludimos se inscribe en el marco de lo que él postula como la *transformación en una construcción*, dado que la construcción es juego y en ese juego, la identidad de los que juegan no se mantiene. Frente a una situación de crítica o de alusión cabe preguntarse a qué se hace referencia en el quehacer del texto. Es claro que se aprecia en qué medida es verdadero lo que se insinúa; hasta qué punto es posible conocer y reconocer en ello lo que uno ya ha experimentado antes, el sabor de otra historia de amores desdichados. Entonces, frente al espacio de burladero y de crítica de la

sociedad de la época que se advierte en la *Comedia*, lo que el autor hace es poner de manifiesto una situación en la que también se hace referencia al lector a quien está dirigida la pieza. Después de todo, el lector es sujeto activo de esa época. Al traer al tapete estas alusiones, el autor tiene que exagerar puesto que selecciona lo que desea mostrar y en esa selección debe prescindir a veces, sobre todo cuando debe esconder identidades, de lo más evidente.

En este sentido, el concepto de intertextualidad empleado en esta tesis quiere ir un paso más allá de las connotaciones teóricas apuntadas, en la medida en que nos permite comprender la cosmogonía que se desprende de los espacios conflictivos celestinesco y rodriguezpadroniano que intentamos relacionar en este trabajo. En esa dimensión se nos ofrece la posibilidad de identificar esas reminiscencias (en los cinco niveles de Pérez Firmat) que nos despierta la lectura de la *Comedia*, y además vislumbrar la fuente del hilo temático central porque, como dice Hickey, si la anécdota no está teñida de un matiz de realidad, carece de interés. Y si de algo no carece la *Comedia*, es de interés.

A la luz de evidencias observables en los textos a confrontar, en las páginas siguientes se intenta traer a la superficie, de manera casi exhaustiva, esa intertextualidad que se deja entrever en *La Celestina* - tanto en su versión de dieciséis actos (*Comedia*), como en la de veintiuno (*Tragicomedia*) - con *Siervo libre de amor* y con otras obras de aquel poeta gallego del siglo XV que fue Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón. La relación intertextual posible entre *La Celestina* y casi toda la obra de Padrón se basa en coincidencias comprobables en los textos. La historia amorosa de Calisto y Melibea que creemos pautada en *Siervo*, ya debía estar en el material que recogería en Salamanca, muchos años más tarde de la época de Padrón, el entonces estudiante de leyes, Fernando de Rojas.

Sospechamos que *La Celestina* podría ser una adaptación arreglada y retocada de la idea biográfica central de *Siervo libre de amor,* por los abundantes rasgos artísticos

de tal obra, pero más particularmente de Padrón, en *La Celestina* o en lo que sería una nueva estructura novelesca, en el lenguaje de Bajtín[80] o la transformación en construcción para Gadamer[81]. A ello se suma la creencia de que Rojas tendría más de alguna idea sobre el caso particular y, al acabar la *Comedia*, siguiendo de cerca la obra padroniana, no supo, no pudo, o no quiso evitar dejar más de algún rastro. Es lo primero que intentaremos descubrir, sacando a la luz, al mismo tiempo, los elementos que *La Celestina* parece contener también de otras obras de Juan Rodríguez del Padrón.[82] Descubrir que Rojas sigue conscientemente la obra de Padrón no implica que necesariamente encontremos en los textos una realidad externa reproducida como en un speculum; ya sabemos que tal realidad ha sido recreada mediante una ficcionalización y por lo tanto mal podría mantenerse intacta. El asegurarse de este aspecto sirve para adelantar la sospecha de que entre las modificaciones que el material original pudo experimentar en manos del continuador Rojas, posiblemente el desenlace (como uno de los elementos en la *Comedia*) sufrió el cambio mayor. El ámbito metafórico del texto de ficción (*La Celestina*), recogería los hechos de una realidad que podría buscarse en el cotexto kristeviano o intertexto, en el lenguaje de Hickey, *Siervo libre de amor*. Enmarcados en los hitos de la hipótesis anterior, traeremos a la luz detalles que inducen a pensar que este final trágico al modo del bachiller, no estaría en la mente del autor primitivo. Antonio Sánchez y María R. Prieto[83] concluyen algo similar a través de un análisis de las inconsistencias entre la carta de "El Avctor a vn su amigo" y de algunos de los acrósticos iniciales, aunque no logran resolver el problema del título. Pero en todo

---

80 Hans Georg Gadamer, "Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica", *Hermeneia 7*, Salamanca: Edic. Sígueme, 1977, pp. 143-181.

81 Mijail Bakhtin, Ib.

82 *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón*, edic. de A. Paz y Meliá, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, XXII, 1884.

83 Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto, "Fernando de Rojas acabó la "Comedia de Calisto y Melibea", *Revista de Literatura*, Tomo LI, No. 101, Enero-Junio, 1989, pp. 21-53.

caso, el cambio de giro en el desenlace de *La Celestina* no es inconveniente para rastrear el grado de recurrencia entre una obra y otra.

Aunque nos mantenemos en el marco de la aceptada teoría de un primer autor para el Auto Uno y probablemente la misma autoría para la primera mitad del Segundo Auto, también consideramos la posibilidad de que el continuador Rojas hubiera recibido más material del que declara. Ello le habría permitido cambiar, invertir, interpolar, trasponer, desplazar y - en suma - arreglar a su manera una obra que en la concepción del autor original probablemente dejaba ver la dirección hacia donde apuntaba. Si el material de *La Celestina* que llegó a manos del bachiller hubiera sido concluído por el autor primitivo (quien quiera que éste fuese), tal vez el desenlace no habría terminado necesariamente en tragedia fatal. Estableceremos que *La Celestina* bien podría ser una versión disfrazada y retocada de *Siervo libre de amor*, con contenido autobiográfico de los amores de dos personas de desigual estado social cuyo final trágico resulta en separación, fin de la relación entre ellas y destierro del amante repudiado, situación que puede considerarse *tragedia* por la frustración de sentimientos que comporta para los involucrados, pero no en término de pérdida de la vida de sus protagonistas. El anonimato de la dama mantenido por Padrón primero y luego más allá de sus días, es lo que constituye el interés en la obra del gallego. Si la *Comedia* resulta ser la máscara de esos amores, y tanto el anónimo autor del primer acto, como Rojas continuador lo sabían, se confirmaría el postulado de Hickey acerca de la riqueza de la anécdota.

Sobre la base de las evidencias que esperamos dejar al descubierto en el presente estudio, sentamos la seria sospecha de que el bachiller converso, parece haber hecho efectivamente lo que declara en los acrósticos. Esto es, "acabó" la *Comedia de Calisto y Melibea*, a partir del material de una obra recibida en *medias res*. La afirmación de Rojas de haberla acabado, lo margina de la autoría total de aquella. Pero además, y para ordenar sistemáticamente los pensamientos del lector, intuimos

que Rojas, primero debió saber quien era el autor del primer acto, autoría que, como lo aceptan Menéndez Pidal,[84] Castro Guisasola[85] y Martín de Riquer[86], se extiende posiblemente hasta la primera mitad del segundo acto. Un segundo detalle esque el bachiller conocería a fondo, o se preocuparía de conocer posteriormente (si recibió una confidencia), la obra del poeta gallego Padrón. Y por último, posiblemente ese material con el extenso primer acto, seguiría en términos generales la vida amorosa del trovador Juan Rodríguez del Padrón, como creemos e intentaremos demostrar aquí. Rojas se encargaría de arreglar el material que dice encontró en Salamanca trasponiendo elementos y llegaría a una trama un tanto nueva, dándole un final de corte trágico, no ideado por el autor original, al introducir la muerte de Calisto, el suicidio de Melibea y el Planto de Pleberio. Si de alguna manera había que disfrazar a los personajes darles una muerte poética resulta un buen recurso.

Nuestro esfuerzo, entonces, se encamina a comprobar si la columna central de *La Celestina* está pautada en la vida amorosa del poeta gallego Padrón, quien habría muerto unos cincuenta años antes de 1499, fecha conocida como primera edición de esta obra. Cincuenta años no es un lapso de tiempo que destruya o haga desaparecer una leyenda, en especial cuando se trata de un episodio con personajes importantes de la vida real, ubicados en el marco de una historia digna de ser divulgada a todo aire. Es posible que los comentarios sobre los amoríos de Juan Rodríguez y la alta dama de palacio, hubieran circulado *sotto voce* por los corredores del mismo, implicando adulterio y en consecuencia un marido engañado, material digno, en cualquier época, de una pieza literaria. Aunque los personajes centrales de tal episodio ya por ese entonces (época en que Rojas recibe de alguien el material que acusa) no existieran, el aura de la fama de Padrón aún permanecería en la memoria de las gentes, ayudada por

---

84 R. Menéndez Pidal, "La lengua en el tiempo de los Reyes Católicos," *Cuadernos Hispanoamericanos* I, 1950, p. 13.

85 F. Castro Guisasola,Ib., p. 188.

86 M. de Riquer, "Fernando de Rojas y el Primer Acto de *La Celestina*," *RFE*, 41, 1957, 373-95.

la transmisión oral de una generación a otra. Por ello sería muy posible - como se desdobla más adelante - que Fernando de Rojas hubiera llegado a conocer la procedencia de la obra que él acabó y supiera, de fuente fidedigna, que esos documentos contendrían elementos biográficos de Padrón. De esta forma, Rojas habría estado en conocimiento de una parte de la verdad y su mérito reside entonces, en considerar que aquel material inconcluso era digno de ser pulido, reactualizado y concluído. Quien sabe si un pequeño desacierto de Rojas sería el de haber intentado primero una dimensión "paródica"[87] de la *Comedia* en relación a un pasaje sentimental y nada divertido de la vida de dos personas reales y luego - a medio camino - haber orientado la obra hacia otros derroteros acabándola con un desenlace fatal, sin preocuparse de invalidar la perspectiva paródica inicial. O tal vez, ello constituya su acierto.

Por lo demás, esta etiqueta de parodia que a veces se le adjudica a una pieza o a un personaje, deviene en material para un estudio aparte y "per se", porque se puede encontrar parodia donde se la busque. El concepto *parodia* (en un estricto sentido) intencional o inconsciente, sólo se sistematiza en el siglo XVII.[88] En aquel momento recién se conceptualiza el término y se la define, por algunos, como la "referencia imitativa de un texto literario a otro a menudo con una crítica implícita del texto objeto."[89] Pero las conexiones entre una interioridad literaria y una exterioridad histórico-anecdótica interesan aquí en la medida en que importa subrayar este carácter paródico de la *Comedia*, y entender los textos en estudio, como una representación figurativa (*La Celestina*) de un episodio amoroso real del pasado en particular (*Siervo*) y de la sociedad de la época (con innegable crítica de las costumbres y los dogmas de ésta) en general. Por ejemplo, paródico parece ser el auto noveno en que

---

87 D. Severin, "La parodia del amor cortés en "*La Celestina*", *Edad de Oro* III, Madrid, 1984, pp. 275-9.

88 J. Dane, *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1988.

89 J. Dane, *Parody*. Ib. La traducción es nuestra.

transcurre la cena en casa de Celestina. Ya ve Forcadas[90] una dimensión paródica e irónica del Yom Kippur y de todo el ceremonial judaico en dicha cena y en aquello del diacitrón que come Calisto, a instancias de su criado.

Por su parte, en un artículo de estos años noventa, Louise Fothergill-Payne[91] considera la cena celestinesca como expresión de realismo grotesco, situándola en el marco del carnaval bajtiniano. En ese mismo tenor, nos atrevemos a especular que en esta fiesta de celebración en casa de la alcahueta, a Celestina le correspondería (en dimensión paródica e irónica, o de inversión de los elementos) el rol de Jesucristo en el reparto del pan y del vino; el Judas bíblico se desdoblaría en Sempronio y Pármeno quienes traicionarán luego a la vieja por dinero.

Pero más allá de parodia, sea hebrea y/o cristiana, la lógica carnavalesca está presente aquí precisamente mediante esa transgresión. Este remedo de lo tradicionalmente venerado, este espacio lúdico es lo que configura la lógica poética que se inscribe en una especie de atopía, en el sentido de que rompe con todo lo tradicional. Es en este auto noveno en donde la lógica transgresiva crea su mundo y se articula en base a una especie de reevaluación de esa cultura popular pertinente a la época. Lo que resulta importante es acotar que si, como cree Serrano Poncela,[92] el auto noveno es un pretexto para ridiculizar los ceremoniales y preceptos cristianos por parte de los conversos que no renunciaron nunca a su fe judaica (simulando hacerlo para esquivar la persecusión desatada por los inquisidores), tendríamos que no sólo este auto nono viene a ser expresión carnavalesca, sino que la *Comedia* toda se inscribiría en ese marco. Y así no sería de extrañar que la dimensión paródica en la

---

90 Albert Forcadas, 'El diacitrón de Calisto y el aspecto judaizante de *La Celestina*". Actas del IX Congreso de la Asociación de Hispanistas Canadienses, Quebec, 1986.

91 "*Celestina* "As a funny book": a Bakhtinian Reading, " *Celestinesca*, Otoño 1993, Vol. 17, No. 2, pp. 29-51.

92 Segundo Serrano Poncela, *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1959.

*Comedia*, sea una tapadera, una cobertura de los amores ilícitos entre Padrón y su alta dama.

A la vez que resulta difícil aceptar que el Calisto del comienzo del auto original se perfile en una discreta dimensión paródica, para luego devenir en figura trágica, habría que felicitarse porque sostiene nuestro postulado de que Rojas cambió, a su aire, el material original. Una razón más que válida, imperativa, para esos cambios, podría ser el afán del bachiller de ocultar la identidad de los protagonistas de la historia. Si la alta dama en amores con el poeta gallego aludida en *Siervo*, había sido personaje importante en la corte de Juan II, Rojas, en su calidad de converso, no habría de verse libre de problemas en los tiempos de Isabel la Católica, hija de Juan II, aunque hubiera entre ambas cortes un lapso de cincuenta años, por ventilar asuntos delicados de un antepasado de Isabel. Atento como estaría el bachiller a los cambios que querría introducir para despistar con respecto a la identidad de los amantes cortesanos, no reparó en otros elementos que se filtran y que, a la postre, podrían resultar reveladores.

La recurrencia entre *Siervo libre de amor* y *La Celestina* que creemos ver traducida en las extraordinarias e innegables coincidencias lingüísticas y estilísticas en sendas obras no pareciera ser casual dado que, por una parte, se presentan con una asiduidad nada común y, por otra, por la esencia sutil de la temática en torno a la cual giran, a pesar de diferir en el desenlace. La conclusión trágica de *La Celestina* no corresponde al fin real exento de tragedia de la vida del poeta gallego del Padrón. Por lo menos no en los hechos (Padrón murió en una tranquila celda de un monasterio); en la alegoría, aún sería posible encontrar alguna explicación, sobre todo si recurriéramos a la libertad poética, legítima regla del juego literario, y a la transformación en construcción sustentada por Gadamer. La explicación bien podría encontrarse recurriendo a aquellos mismos artificios de lógica cabalística que usa con

tanto éxito Fernando de Rojas. De ello hablaremos, de manera especial, en el último capítulo de esta tesis.

# CAPITULO II

## I.- LA EPOCA Y LA OBRA DE JUAN RODRIGUEZ DE LA CAMARA O DEL PADRON

Resulta insoslayable en este apartado asomarse, desde una perspectiva contenidista, a los escasos datos que se conocen acerca de este poeta gallego que fue Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón y al entorno histórico-social en que está inmersa su obra literaria. En *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, sus biógrafos[1] intentan ubicar su fecha de nacimiento hacia fines del siglo XIV, en la diócesis de Herbón, área cercana a la ciudad de Padrón, Galicia. Juan Rodríguez de la Cámara pone de relieve su origen gallego comparándolo al de su coterráneo Macías, al final de sus poemas "Siete gozos de amor". Un segundo aspecto que la crítica acepta[2] es su procedencia de la nobleza menor de Galicia. El escudo de armas de los Cámara se describe en un tratado de nobleza e hidalguía existente en el Catastro de la iglesia de Iria, copiado en el folio 33 del Tumbo iriense.

Durante sus años mozos vivió y sirvió en la Corte de Juan II de Castilla, a la que parece haber llegado por sus servicios a la familia del Cardenal de Cervantes y a éste. No le fue difícil a Juan Rodríguez ganar la voluntad de Juan II, gracias a la afición que el monarca tenía por la historia y la poesía, disciplinas que el caballero del Padrón cultivaba razonablemente bien.

---

1 Fidel Fita y A. Fernández Guerra, *Recuerdos de un Viaje a Santiago de Galicia*, Madrid: Lezcano, 1880, p. 35.

2 Martin Gilderman, *Juan Rodríguez de la Cámara*, Boston: Temple University, 1977, p. 14.
Antonio Paz y Meliá, Introducción, *Obras completas de Juan Rodríguez de la Cámara* (o del Padrón), Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884, p. VI.
Francisco Argote de Molina le menciona en *Nobleza de Andalucía*, folio 272, libro II.

Al esfumarse los datos biográficos más precisos, emerge la leyenda para sugerir que se vió envuelto en amores con una dama de alta alcurnia de la corte de la reina castellana, esposa de Juan II. Lo de "alto amigo" de la dama de sus amores y desigual estado al suyo se apoya en las repetidas alusiones que el mismo Padrón hace de la dama, en su poesía y en su prosa:

> m'es forçado
> donde 'l fuego concebi,
> discreta señora serui
> en estado
> y virtud mayor de si. (*Obras*, p. 8)

> e desque prometyda, vino en grandes loores de mi, por saber yo amar, y sentyr yo ser amado de alta señora; amonestandome por la ley de amistat consagrada, no tardar instante ni hora embiarle vna de mis epistolas en son de ... (*Obras*, p. 44)

Lo cierto es que la identidad de dicha señora permanece en la sombra. Haber confiado el secreto de sus amores palaciegos a un amigo íntimo, le llevó no sólo a perder el favor de la dama, sino a un destierro. La gravedad del castigo corrobora que el rango de la señora era alto efectivamente, y que además, se trataría de una relación inconfesable en la que no cabría el matrimonio como posibilidad (porque la dama tal vez no sería libre), sino un desenlace drástico precedido del respectivo escándalo. También hay alguien mucho más cercano a la época[3] que da cuenta de la posición alta de la desconocida dama.

Este episodio amoroso en la vida sentimental de Rodríguez de la Cámara - si no el único, al menos el más importante - resumido en las escuetas líneas precedentes ha sido objeto de análisis más detallado por parte de la crítica[4] por ser el amor, un factor

---

3 En 1460, Fernando de Lucena, traductor del *Triunfo de las donas*, afirma que a la dama hay que buscarla en el palacio de doña María (*Triomphe*, pp. 3-5).

4 Paz y Meliá en su edición de las *Obras Completas* de Padrón, dice: "En resumen, lo que parece deducirse claramente á través de alegorías, calculadas oscuridades é incorrión de los textos, de la lectura atenta de los

determinante para explicar una de las venas creativas del autor en el *Siervo libre de amor* y en algunos poemas sueltos. Otros factores importantes son el honor en *Cadira* y el culto a la mujer visto en el *Triunfo de las donas.*

A partir del alejamiento forzado[5] de Rodríguez de la Cámara de la Corte de Castilla, sus viajes se multiplican. Viajará por Italia, Alemania, India, Jerusalén. De todos sus viajes, dos son dignos de mención por la importancia que tuvieron en el poeta y en su obra. En Asís conoce a San Juan de Capistrano. El Padre López[6] atribuye a este encuentro entre poeta y santo la decisión posterior del gallego de profesar en una orden religiosa y alejarse de la vida mundana. Que Padrón renuncia al mundo y sus vanidades, se trasluce en *Siervo libre de amor*, en la parte en que el poeta ya no es amado ni ama pero ha encontrado, entre los muros de un convento, la serenidad y la paz espiritual perdidas en el pasado.

Después de la época del episodio amoroso (1438), Juan Rodríguez de la Cámara parece haber estado en Basilea, en el Consejo Eclesiástico sirviendo al Cardenal de Cervantes puesto que menciona esta ciudad en el poema que comienza "O desuelada, sandia".[7] Su encuentro con el Tostado, Juan de Segovia, y con Eneas Silvio le dejan impresiones que luego se reflejarán en sus propias obras. Tal es el caso con *Historia de duobus amantibus* que parece ser una motivación más de *Siervo.*

Gilderman[8] acepta 1430 como fecha en que Rodríguez de la Cámara ingresa como aspirante a la Orden Franciscana. Posteriormente los primeros votos los habría profesado en 1441, cuando aún se encontraba en Italia. Al año siguiente, mientras

---

SIETE GOZOS y de la Novela, es que una Señora, superior por su estado y virtud á nuestro Juan Rodríguez, fijó en él los ojos;" p. XII.

5 Pedro Tafur en *Andanças y viajes*, p. 37, da cuenta de que al pasar por Asís conoció allí al poeta gallego al servicio del Cardenal de Cervantes, pero afirma que "por ordenanza de la fortuna que no suya, érale forzoso dirigirse a los postrimeros reinos del Oriente".

6 P. Atanasio. López, "La Literatura Crítico-Histórica y el Trovador Juan Rodríguez del Padrón", *El Eco Franciscano*, Santiago de Compostela, 1918.

7 J.R. Padrón, *Obras Completas*, pp. 29-30 ed. Paz y Meliá.

8 Martín Gilderman, *Juan Rodríguez de la Cámara*, Boston: Twayne Publishers, Temple University, 1977. p. 15.

viajaba por Jerusalén, habría hecho los votos finales. Conviene intercalar aquí el año de 1443, en que compone la *Cadira del Honor*, mientras duraba aún el Concilio cismático de Basilea, porque es el año en que la corte castellana levanta el destierro del poeta. Un segundo hecho es la muerte de la reina de Castilla, doña María, acaecida en 1445, dos años después del perdón.

Después de su regreso a su natal Galicia, el que debió producirse con posterioridad a sus votos religiosos tomados en Jerusalén, Juan Rodríguez fundó el Monasterio de Erbón. Pero más relevante resulta el que por esas fechas haya escrito *Siervo libre de amor*,[9] en una atmósfera de recogimiento y de reflexión. Así se comprendería esta obra como el producto de "una mente madura consciente de sus errores juveniles y deseosa de expiación".[10] Poco más puede decirse del hombre o de los hechos culminantes de su vida. Pero no se necesita mucho más para acercarse a sus obras.

Entre aquellas obras cuya paternidad la crítica no le discute a Padrón, están su novela autobiográfica *Siervo libre de amor* y los poemas "Siete gozos de amor" y "Diez mandamientos de amor". El primero de estos poemas son sencillas consideraciones acerca de lo que ofrece el amor a todos, menos a él. Hay en estos poemas una súplica a su dama para que se compadezca de sus males que son, a saber: la tormenta de los celos, el amor y la ausencia, el amor sin esperanza, el rechazo y la imposibilidad de dejar de amar. Esta poesía termina con la estrofa del deseo del poeta de ser enterrado junto a Macías (el héroe romántico que habría muerto alrededor de 1414), su coterráneo y homónino. Más de alguna de estas estrofas aparece sola en los *Cancioneros*[11] de la época.

---

9 El P. López en *Nuevos estudios crítico-históricos acerca de Galicia*. Stgo. de Compostela, 1947, presenta evidencias de que J. Rodríguez habría profesado en Jerusalén, en 1442, y que una vez establecido en Herbón habría escrito *Siervo*.

10 Vide Andrachuk , "On the Missing Third Part of *Siervo Libre de Amor*", *HR*, 45, 1977, pp. 178.

11 En el *Cancionero de Estúñiga* se consigna la que comienza "Biue leda si podrás" como respuesta a la de "Bien amar, leal seruir" y los *Cancioneros* de Herberay y de Baena la insertan también, individualizada.

Los "Diez mandamientos de amor" son recomendaciones a los amantes para lograr ser correspondidos. En ellos exalta, con una dosis de amargura, las dotes del verdadero amante que él posee (lealtad, desinterés, castidad) y que no son las que las jóvenes aprecian, pero en general, las cualidades que más aconseja cultivar son aquellas de las cuales él carece (valentía, gentileza, apariencia personal lujosa, vida regocijada) y difícilmente podrá adquirir porque parecen ser opuestas a su personalidad.

Otros poemas que los estudiosos consideran debidos a la pluma de Padrón son seis que se encuentran en un manuscrito del siglo XVI de la Biblioteca particular de S.M. (signat. 2-F.-5) y entre los cuales destacan las que comienzan "Tan fuertes llamas d' amor", "Sólo por uer a Macías", "Fuego del diuino rayo" y "el Debate de la Alegría y del triste amante." Los otros dos poemas son los que se inician: "Bien amar, leal seruir," (que figura luego en el *Cancionero de Stúñiga*, Biblioteca Nacional de París, folio 61.) y "O desuelada, sandia" (consignado en el *Cancionero de Mr. Herbaray*).

Completa la producción del gallego otra obra importante[12] dividida en dos partes: *Triunfo de las donas* que se considera como episodio aunque un tanto extenso para tal denominación, de la dedicatoria de la *Cadira de honor*. Parece ser que el autor pensó que sólo una vez terminada esta última vería a quien dedicarla o quien sería digno de ocupar la "silla" de honor, si hombre o mujer. Las cincuenta razones expuestas en *Triunfo*, en favor de la mujer, exaltando las virtudes por las cuales es superior al hombre, explicarían su función de introducción a la *Cadira*. Un dato que viene pertinente repetir en este punto es que la composición del *Triunfo de las donas* [13] la

12 El Padre Wadingo y N. Antonio la citan en *Tratado de nobleza e fidalguía* ó *De Nobilitate*.
13 Esta obra debió escribirse entre 1439 y 1442 si hay que concordar con quienes dicen que parece ser una réplica contestataria de la *Reprobación del amor mundano* o *Corbacho*, pués ésta se publicó en 1438.

dedica a doña María, la reina castellana, y coincide con la época en que se le levanta el destierro del palacio castellano, del que el poeta había estado marginado por años.

La *Cadira del honor* consigna aspectos de honor, de virtud y nobleza en su primera sección. Luego incursiona en asuntos de blasón y armería de los caballeros, tema tan de gusto para la época. Los temas están presentados en boca de seis mancebos que expresan otras tantas opiniones acerca de la nobleza civil basadas en principios de Ovidio, Aristóteles, Séneca y Boecio.

Si queremos zanjar definitivamente el asunto de lugar y la fecha de composición de estas obras, indefectiblemente hay que decir que Juan Rodríguez de la Cámara las escribió en sus años de exilio fuera de España. *Siervo Libre de Amor*, es significativamente la prosa que escribe en sus años otoñales, cuando podía mirar el pasado con cierta frialdad y revisar sus amores y decepciones juveniles a la luz de una racionalidad y de una lógica casi irrefutable.

Hay algunas obras de autoría discutida que en algún momento han sido atribuídas a Juan Rodríguez y que por falta de pruebas irrefutables, han permanecido en estado de "controversia". Entre ellas, pueden mencionarse títulos como las tres baladas publicadas en el *Cancionero* de Hugo Rennert, en 1893 (add. no. 10431), "Rosaflorida", "La hija del rey de Francia" y "Conde Arnaldos."

Padrón es responsable también de una traducción de las epístolas ovidianas, como asimismo de tres interpolaciones en las mismas, obra que se conoce en español con el título de *Bursario*. Al decir de algunos críticos[14] dicha traducción no resultó todo lo afortunada que sus críticos hubieran esperado, aparte de que el poeta gallego se tomó la libertad de suprimir la Carta de Saffo a Faón, e hizo alteraciones que orientan el juicio del lector. Es claro que con la traducción de las *Heroidas* de Ovidio también el rey Sabio se había tomado libertades dos siglos antes, en defensa de los valores

14 M. Gilderman, Ib., p. 115.
Paz y Meliá, edic. *Obras Completas de JRP*, p. XXX

morales nacionales o por conveniencia de no importar modas atentatorias a las buenas costumbres.[15] No habiendo más títulos atribuíbles o discutibles de Padrón y por razones más que sobradas para el propósito de este estudio, tendremos que regresar en una mirada más detenida a su obra más importante, *Siervo libre de amor*, novela que se enmarca en la prosa incipiente del siglo XV.

A instancias de un amigo, Gonzalo de Medina, Juez de Mondoñedo, Padrón escribió esta novela con matices autobiográficos como "casi toda su poesía" según opinión de Gilderman,[16] para quien el autor gallego es fiel exponente del amor cortés, a la vez que creador de la novela sentimental en España. El Juez de Mondoñedo, quien también sufría penas de amores, quería saber más sobre la experiencia de su amigo poeta. Padrón mismo es quien da cuenta, en la obra citada, de la naturaleza autobiográfica y de los pormenores de su desdichado episodio amoroso. *Siervo* está dividido en tres partes que corresponden a tres estadios en esa experiencia amorosa del autor: la primera parte es la de amar y ser correspondido; la segunda, la de amar y no ser correspondido y la tercera es la de no amar ni ser amado, pero acusando una transformación a causa del poder del amor. Cada etapa además, está configurada alegóricamente por tres caminos con tres árboles o plantas. Así, el primero es el camino del verde arrayán con un corazón como símbolo de referencia; el segundo, es el del álamo, en la senda de la desesperación, con alusión al libre albedrío. El tercer camino viene simbolizado por la verde oliva y está marcado por el entendimiento. Esta división ha dado pié a algunos críticos para cuestionar la integridad de la novela a la luz de su final, porque éste no se compadecería con el enunciado del inicio de la misma. Paz y Meliá[17] fue el primero en sospechar que la novela está incompleta porque, a su juicio, al final de ella el "siervo" aún no está "libre" de su pasión, sino

---

15 Véase "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the *Heroides* and the beginnings of Spanish sentimental prose", de Olga T. Impey, *BHS*, LVII, 1980, pp. 283-297.
16 Martín Gilderman, Ib., p. 12.
17 J.Rodríguez del Padrón, Ib., p. XXI.

"cantándola" y tan esclavizado por ella que le hace temer un fin análogo al de Macías, en vez de la serena indiferencia que proclama al comienzo. A partir del postulado de Paz y Meliá hasta nuestros días, la crítica no ha alcanzado unanimidad de criterio.

*Siervo libre de amor* reviste un tono melancólico que trasunta el sentimiento trágico de la realidad, de las circunstancias personales y de los tormentos pasionales del narrador. La prosa es sobria, desprovista de artificios. Según el título, la señala destinada a relatar un "proceso" amoroso: correspondencia, desdén y finalmente un sentimiento muerto en el amante, libertado así de sus cadenas a fuer de desengaños y del temor inspirado por ejemplos trágicos. También encierra propósitos didácticos instando a su amigo Gonzalo de Medina a cuidarse de los enemigos del amor y desconfiar de confidentes si es que ama; y si no ama, a no exponerse al amor para evitar sufrimientos. Estos propósitos se alcanzarían en la obra, al plasmar el autor su propia experiencia y acudiendo de paso a ficciones caballerescas como la historia de Ardanlier y Liessa interpolada en la segunda parte de *Siervo* con las cuales se promovería la meditación acerca del fin trágico de los amantes. Serviría para alertar a la razón y evitar los estados de desesperación ilustrados por los sufrimientos de Ardanlier. Al mismo tiempo sirve de guía para optar racionalmente por la tercera senda, de no amar ni ser amado, *libre* de la esclavitud del amor.

En opinión de Amador de los Ríos,[18] para la historia de Ardanlier y Liessa, Padrón tal vez tuvo presente algunos pasajes de caballería de la *Crónica de Pedro Niño*, y, a la vez, la relación de la historia y la muerte trágica de doña Inés de Castro (1355) como afirma categóricamente Paz y Meliá.[19]

Es en la prosa de *Siervo* donde, además del elemento autobiográfico se plasma también la impresión que dejaron en el ánimo de Padrón las experiencias de Macías[20]

18 J. Amador de los Ríos, *Historia de la Literatura Española, VI*, p. 344, Nota 1, Madrid: Signos, 1936.

19 J.Rodríguez del Padrón, *Obras Completas*, Ib., p. XXI.

20 Que Padrón conocía la historia trágica de Macías, se deduce de la Canción que comienza: " Solo por uer a Macias/e de amor me partir..." *Obras*, p. 26. Encontramos otra alusión al personaje cortesano en el Cabo de los "Siete Gozos de Amor", donde se lee: Si te plaze que mis dias/ yo fenezca mal logrado/tan en

y de doña Inés de Castro (muerta a manos de los intrigantes caballeros de Alfonso IV de Portugal), y donde creemos ver la fuente que unos cuarenta años después alimenta la temática central de *La Celestina*.[21] El paralelo del asunto entre el "siervo" poeta o trovador, prendado en el amor de una dama de estado desigual al suyo a la que no tiene libre acceso, y Calisto, trovador sólo en sus momentos de desesperación (recuérdese que Calisto trova y pide a Sempronio que cante también la más triste canción que sepa), preso en el amor de Melibea, a quien el joven considera "alta" e inalcanzable, constituye el punto de partida del sufrimiento y de las desdichas de ambos caballeros. Avala esta presunción el hecho de que en sendas obras se omite deliberadamente la razón por la cual el caballero no puede llegar hasta la dama en forma abierta a los ojos del mundo. Esta circunstancia se agudiza en *La Celestina* porque es obvio el estado de libre soltería de ambos personajes y, aunque el linaje de Calisto no esté a la altura del de Melibea, tampoco es un plebeyo que resulte irremediablemente inaceptable por la familia de la joven. Esta ambigüedad en torno a la imposible relación pública entre ambos jóvenes, sería el reflejo de la imposibilidad del amor entre el trovador del Padrón y la desconocida dama de la Corte. Intentar, por lo tanto, una lectura de referencialidad rodriguezpadroniana en un cruce con *La Celestina* a partir de estas premisas, sustentadas por los abundantes paralelismos de situaciones específicas y de otra índole - como veremos en el próximo capítulo - puede resultar tan lícita como cualquier otra. Probablemente la historia de *Siervo* fue la que tuvo como inspiración el desconocido autor del primer Auto de la *Comedia* en el momento de iniciar su obra inacabada.

---

breue,/plegate que con Macias/ser meresca sepultado; *Obras*, 13.

21 P. Fernández Márquez afirma que: "la mayoría de las grandes obras literarias son el traslado, al papel, de un hecho, o de varios hechos, que el autor conoció, o de los que tuvo noticia. Luego, el escritor lleva los sucesos y los caracteres a sus últimas consecuencias, y les hace obrar conforme a lo que deberían o serían capaces de hacer". *Los personajes de La Celestina*, Mexico: Finisterre, 1970, p. 29.

En la tradición del "amor cortés", el "poeta amante" tenía como objeto de su amor, a una dama ya comprometida en otra relación amorosa (ya fuera por estar casada o a punto de contraer matrimonio) y con la cual no había posibilidad de un final feliz para sus amores. Casi siempre la dama en cuestión era de estado social superior al de amante. De ahí que mucha de la dificultad para entender lo que subyace en la poes. cortesana estriba en la circunstancia esencial de que la mayoría de estos amores debía mantenerse en secreto. Tan pronto se conocía la identidad de la dama, el amante se encontraba en peligro de muerte o de destierro. La dama, por su parte, si corría el riesgo de ser descubierta también estaba sujeta a un castigo. Estas circunstancias de muerte y destierro aparecen en *Siervo* aunque no hay muerte física del caballero amante, sí hay una toma de conciencia de su parte, con una velada alusión de muerte por el peligro que le rodea, y si no hay castigo para la dama, se debe seguramente a que la "alta señora" echó pié atrás en momento oportuno y como que no habría confiado sus amores a nadie, no corría peligro: la única consecuencia desastrosa es el destierro del joven trovador.

Los albores del siglo XV en España, período que corresponde al reinado de Juan II de Castilla, se caracterizan por aceptar, y al mismo tiempo modificar, las normas establecidas de este "amor cortés" entendido de esta manera. Se mantiene la premisa de la "deificación" de la mujer y de todo lo "valioso" que de ella se deriva tanto en lo físico, como en lo espiritual. Pero esta premisa está, sin embargo, en conflicto con la idea co-existente de la superioridad masculina y del honor. El amor cortés es incompatible con el "amor caballeresco" en el que prevalece, como fin principal, el deseo de la unión física entre dos personas de igual condición social y en el cual la virtud masculina más apreciada es la hazaña o la proeza. Este antagonismo es observable en la poesía de Padrón porque acusa la aceptación de ambas corrientes, resultando típica y atípica en su tiempo. Se la considera típica porque usa los recursos establecidos de la parodia religiosa y de la "casuística" para demostrar que

sigue los cánones del amor cortés entendido según el concepto tradicional. En el ambiente netamente cortesano, Padrón asume una serie de posturas que van desde una actitud contemplativa de adoración, hasta la de un ser herido al máximo donde la locura o el martirio vienen a ser los únicos caminos posibles.

Resulta atípica la expresión de su sufrimiento que sigue caminos no convencionales y en su sensibilidad gallega y su fuerte relación a Macías, su predecesor se deja ver el poeta de "tierno corazón que jamás escribe embebido por el arrullo del metro y de la rima, sino por algún sentimiento real que le obliga a la expansión."[22] Lejos de la atmósfera de la Corte, su poesía presenta a un protagonista en condiciones iguales al objeto de su amor; Pantasilea, por ejemplo, aparece al nivel de Héctor y lo mismo ocurre en el poema que comienza "O desuelada, sandia" donde se observa una reacción airada del amante hacia una dama casi en su mismo nivel. Este fenómeno se repite en su prosa; en *Siervo libre de amor*, en la interpolada "Estoria de dos Amadores", encontramos a Liesa en igualdad con Ardanlier. En general la poesía de Juan Rodríguez revela lo suficiente para darnos una idea tanto acerca de la situación política, social y religiosa de comienzos del siglo XV o pre-Renacimiento, así como de la modalidad del amor cortés. A pesar de los méritos de su obra poética, sin embargo, para este trovador cuyo sufrimiento por amor quedó plasmado en sus poemas, es su prosa materializada en *Siervo libre de amor*, señera de la novela sentimental, la que le sitúa en la categoría de indiscutido exponente del amor cortés[23] en la España de su tiempo.

El resultado literario del siglo XV podría considerarse como producto de mezclas en un estadio de experimentos. Se escribe en lengua vernácula más que en latín. Los autores buscan desesperadamente exhibir un grado de erudición y tal vez a ese deseo se deba también la tarea de Rodríguez del Padrón de traducir las *Heroidas*. La novela

22 En opinión de Paz y Meliá, Ib., p. XXXVII.

23 Denominación que le confiere Ma. Rosa Lida, Ib.

sentimental es un género nuevo en el que recién se incursiona y Rodríguez del Padrón lo hace con éxito, demostrando gran originalidad. En dos propósitos específicos el autor gallego es un innovador: la búsqueda de la igualdad entre hombre y mujer en la relación amorosa, y en ganar fama y reconocimiento por su obra.

En las próximas páginas nos detendremos en la *Vida del Trobador Juan Rodríguez del Padrón* a fin de ver sus posibles relaciones dialógicas y las conexiones temáticas e intertextuales con *La Celestina*, que indican que el autor, quienquiera que fuera, habría visto las relaciones entre *Siervo* y *La Celestina*. Es pertinente detenerse en la *Vida*, porque pudiera contener elementos de la biografía y/o leyenda de Padrón, hoy perdidos.

## II.- CORRESPONDENCIA ENTRE *LA VIDA DEL TROBADOR JUAN RODRIGUEZ DEL PADRON, ELSIERVO LIBRE DE AMOR* Y *LA CELESTINA*

La leyenda de Juan Rodríguez del Padrón emergió de la misma forma como había surgido la leyenda de *Macías El Enamorado*, a causa de la escasez de datos biográficos. Fernández Guerra y el Padre Fita postulan el nacimiento del poeta gallego hacia fines del siglo XIV y, con el Padre Waddingo,[24] ubican su pueblo natal en la diócesis de Herbón. Martínez-Barbeito[25] llega a la conclusión de que el trovador no solamente había nacido en el área del Padrón, sino en el Padrón mismo.

*La vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón*, manuscrito anónimo que, según los expertos y a juzgar por la grafía, pertenece al siglo XV o comienzos del XVI, relata la vida de Juan Rodríguez durante su estancia en la Corte y los sentimientos que despierta entre las damas allí. Esta obra presenta una mezcla de datos tomados de *Siervo libre de amor* con hechos reales ficcionalizados de la vida del poeta gallego. En ella se atribuye a Rodríguez características de personaje arturiano, procedente de Aragón, cuyos amores clandestinos con una dama de status alto en la Corte son revelados por el mismo Juan Rodríguez a un amigo confidente. Este compartir el secreto de una aventura amorosa, al ser descubierto por la dama, le cuesta al mozo el favor de ella y pone fin a sus amores, con el destierro del amante.

En todo caso, aunque se trata de un manuscrito que fue encontrado tardíamente por Pedro José Pidal, bien pudiera ser copia de un original del siglo XV. En este

---

24 L. Waddingus, "Fray Juan de Herbón" en *Scriptores ordinis minorum*, Roma, 1806.

25 C. Martínez-Barbeito, *Macías El Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1951, p. 78-9.

estudio nos inclinamos por esta premisa, porque se detectan en él muchos elementos fidedignos de la historia real de Juan Rodríguez del Padrón.

Hay que decir que, a simple vista, no parece fácil determinar la "fidedigneidad" de la *Vida del trobador Juan Rodríguez.* Luego de una lectura cuidadosa y esculcadora se puede encontrar en esta obra más elementos reconocibles de la historia o leyenda padroniana - teatralismos y romanticismos excluídos - de los que ya encontraron Paz y Meliá, Menéndez y Pelayo, Lida, Martínez-Barbeito y otros.

Paz y Meliá opinó que la *Vida* es un compendio de hechos caprichosos. Sin embargo en ella se incluye el poema de Padrón "Ardan mis tristes membranças" con paternidad atribuída a Padrón:

Ardan mis tristes membranzas
como yo ardo por ellas;
pues perdí las esperanzas,
piérdase el plazer con ellas.
Porque no vaya con quien
parte solo, triste y tal,
memoria de ningun bien
en tiempo de tanto mal. (*Obras*, 379).

Rennert,[26] ofreció una versión de este poema, atribuído a Padrón, en el *Cancionero español del Siglo XV* del Museo Británico cuya única copia conocida reza así:

Ardan mis tristes membranças
como yo ardo por ellas
pues perdi las esperanzas,
pierdase el plazer con ellas
Porque no queda con quien
parto solo triste y tal
acordarse de su bien
en tiempo de tanto mal.

26 Manuscrito publicado por H. Rennert en "Der Spanische Cancionero des British Museum (Mss. Add. 1043[illegible] (...)," *Romanische Forschungen, X*, Germany: Frankfurt, 1895, 1-176.

Sólo por esta evidencia, la obra no podría tildarse como, "simplemente caprichosas interpretaciones" (al decir de Paz y Meliá) de la historia-leyenda de Padrón, porque el mismo *Siervo libre de amor* parece tener ya algunas romanticizaciones, y no por eso deja de tener el carácter de biografía novelada. Es por ello que se precisa de cautela para encontrar ese "cruce de palabras" que se da en el texto, según Kristeva, o el diálago y la ambivalencia como actividad intratexto de que habla Bajtín, en cuanto a detectar los elementos fidedignos en la *Vida*. Es claro que la *Vida*, no salió de la nada; contiene la historia de *Siervo* con agregados propios de la ficción, pero su autor debió conocer detalles fidedignos de los amoríos de Padrón como para elaborar el argumento manteniendo los ingredientes principales, una dama de rango importante, un amigo confidente de un secreto amoroso inconfesable (probablemente un marido engañado) y la salida del poeta de la corte. Todo el resto, dejado a la suerte de los cambios y añadiduras del continuador, ayudaría a echar humo sobre la historia, sin velarla completamente.

Las doce páginas del relato contenido en la *Vida*, pueden condensarse así: Juan Rodríguez del Padrón, "un muy afamado gentilhombre que fue natural de Aragón" llega muy joven a la Corte de Castilla donde residirá por muchos años como criado de los reyes. Buen caballero y apuesto además, este Juan Rodríguez conquista muy pronto la voluntad de las damas. Prendada de las dotes del trovador, la reina misma, en forma disimulada y sin dejar adivinar su identidad, deja caer una carta a los pies del joven, citándole para esa noche, mientras el caballero da su acostumbrado paseo. De camino a su posada, el trovador se encuentra con un amigo y le comenta las circunstancias extrañas en que ha llegado hasta él, la carta de una dama desconocida. Ambos la leen y deciden que Juan Rodríguez vaya a la cita, a la hora y al lugar especificado. El amigo espera en las cercanías. De este modo, las aventuras nocturnas del trovador se prolongan por unos siete u ocho meses, en un ambiente de absoluta obscuridad, sin que la dama descubra su identidad ni el trovador pueda

adivinarla. En cambio recibe prendas y generosos regalos, un mechón de cabellos que él mismo corta, joyas y dinero. En cierto momento, la dama accede a darse a conocer en la próxima ocasión de fiestas palaciegas, luciendo alguna prenda que él debe darle, a fin de que el joven pueda reconocerla. Juan Rodríguez le da una cinta encarnada de sus calzas, pues no tiene otra cosa consigo. El día de las festividades de San Pedro, el trovador y su amigo ponen su atención en las damas, pero es la reina quien luce en su tocado la cinta encarnada. Al notarlo, el amigo deja escapar un grito de sorpresa y la soberana se da cuenta de que el trovador ha compartido el secreto de sus citas nocturnas con terceros. Ella se indigna pero los jóvenes no lo notan. En el encuentro de los amantes esa noche, ella le muestra su indignación y le ordena destruir todos los regalos recibidos y salir de la Corte. Así lo hace el trovador y en una pira quema todos los regalos, mientras canta una canción tristísima. Parte al destierro con su amigo y se instalan en la Corte parisina donde se hace popular por sus dotes. Allí tiene amores con la reina gala y al descubrir ésta que está encinta, Juan Rodríguez debe salir de allí. Su intención es dirigirse a Inglaterra, pero es muerto por unos caballeros franceses antes de embarcarse.

De este trozo de ficción, se rescata la anécdota central de los amores de un joven poeta con una dama de la corte, que es a su vez la temática central de *Siervo libre de amor*. Hay que sumar a esto que los lances experimentados por los protagonistas de esta historia en *Siervo*, se encuentran asimismo en la *Vida* y en *La Celestina*. Las circunstancias coincidentes, originadas en los amores clandestinos, se traducen en cartas furtivas - en *La Celestina*, la carta de la dama al amante estaría sustituída por el cordón que Melibea envía a Calisto - medianeros y encuentros nocturnos clandestinos. El confiar la aventura amorosa a terceros, provoca la ira de la dama y el rompimiento de los amantes tanto en la *Vida*, como en *Siervo*. En *La Celestina*, en cambio (y ello coayudaría a apoyar la sospecha de que la *Comedia* esconde el episodio amoroso de Padrón), se ha invertido la situación y la tercera no sólo es

testigo sino motor de los acontecimientos. Ello respondería a la necesidad de echar humo sobre los hechos biográficos de Padrón, abiertamente declarados en *Siervo*, que ahora se desdoblarían en *La Celestina*. Se reafirmaría, de paso, la sospecha de que Rojas no ignora quien es el autor original,[27] aunque no revele su identidad. Y en cuanto a disimular lo mejor posible la identidad de los protagonistas reales, ya apuntamos que las razones le sobran a Rojas. No le habría de resultar nada beneficioso a Rojas en su condición de "converso" puesto que no le permitiría salirse de marcos establecidos y si, como cree Serrano Poncela,[28] el auto noveno responde a la intención de Rojas de parodiar el aspeco religioso de la época, no ha de sorprender entonces, ni el sistema cabalístico ni el enmascaramiento de identidades ni las trabucaciones a que recurrió el bachiller.

Un aporte de Gilderman citando a Pidal ayuda a esculcar lo cierto que pueda haber en la *Vida*, al referirse a algunos poemas en particular considerándolos del autor gallego[29] Estos poemas son: "Esperanza es mi tiniebla," "Ardan mis tristes membranças" y "Mejor fuera/que el cuerpo asi feneciera." En *Juan Rodriguez de la Cámara*, al hablar de la obra de Pidal, Gilderman menciona brevemente estos tres poemas "Esperanza es mi tiniebla", "Ardan mis tristes membranças" y "Mejor fuera/que el cuerpo asi feneciera" al hablar de la*Vida*, cuando dice: [30]

> Although *Vida del trobador* was first adjudged by Pidal to be a truthful account of Juan Rodriguez's life, he later changed his mind and declared it to be a fictionalized biography, probably composed in the sixteenth century. Nevertheless, the work has not proven useless from the critical standpoint because it attributes to Juan

27 Bataillon, en "La Celéstine primitive", ya insinúa que Rojas debió conocer al autor original. *Studia Philologica et literaria in Honorem Leo Spitzer*, Bern: Frank Verlag, 1958, pp. 39-55.

Menéndez Pidal dice que además del auto original, "la semilla de toda la comedia debió recibir Rojas." La Lengua en el Tiempo...," *CH*, p. 14.

28 Segundo Serrano Poncela, *El Secreto de Melibea y Otros Ensayos*, Madrid: Taurus, 1959

29 Gilderman, *The Cancionero Poetry of Juan Rodríguez del Padrón*, tesis Doctoral, Columbia, Mo.: Univ. of Missouri, , 1968, pp. 18-20.

30 M. Gilderman, *Juan Rodríguez de la Cámara*, Twayne's World Authors Series, 423, Boston, G.K. Hall, Co., 1977, p. 15.

> Rodriguez three poems whose authorship is still in doubt. Of these, "Arden mis tristes membranzas" was later to appear in a manuscript of the British Museum in a slightly altered form, but also adscribed to Rodriguez del Padron.

En la *Vida* se menciona el destierro del poeta a Francia, y ello no podría considerarse como algo que el autor consignara en la obra cual si lo hubiera sacado de la manga, sobre todo cuando la historia de Padrón -y la leyenda más o menos basada en hechos reales - habría de ser muy conocida para los allegados a la Corte donde vivió el poeta gallego. Concedemos que resulta extraño ubicar la muerte del trovador en Francia, cuando existen documentos fidedignos de la Orden de los franciscanos que acreditan que Padrón profesó, en el otoño de su vida, en dicha Orden y que murió en Herbón. ¿Cómo es que el autor de la *Vida* incurriría en tan crasa mixtificación? máxime cuando para él habría resultado menos difícil que en nuestros días seguir la huella del trovador hasta el Monasterio de Montesión primero y luego, al de Erbón[31] en Galicia. Sin duda se trataría de un error consciente y una posible respuesta para explicar ese error del autor de la *Vida* es que en todo el asunto habría un fondo de verdad, y que todavía podría provocar las iras de algún afectado por las repercusiones del episodio dada la proximidad temporal de los hechos. O, en última instancia, sencillamente estos cambios y manipulación de hechos y lugares, obedecen al hecho que la relación entre texto y contexto es una relación de metamorfosis artística, a la que - inconscientemente - autor y/o continuador(es) echaron mano. Observamos aquí esa relación dialógica que, en el concepto bajtiniano, ofrece una escritura que permite leer al otro y que además ofrece la visión ambivalente de la escritura.

---

31 C. Martínez Barbeito, *Macías El Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, Santiago de Compostela: Sociedad de Bibliófilos Gallegos, Vol. 4, 1951, pp. 75-80, sobre la documentación del estado religioso de Rodríguez de la Cámara.

Si atendemos a que en la *Vida* se menciona el destierro a Francia del poeta gallego y sus amores en la corte francesa, se hace imperioso comenzar el rastreo a partir de las conexiones entre Rodríguez del Padrón y el extranjero en general, para no arriesgarnos a considerar "Francia" demasiado literalmente. En efecto, Rodríguez del Padrón viajó por varios países extranjeros y un poema que hace mención concreta a un lugar es el que comienza "O desuelada, sandia," y dicha composición se encuentra, además, en un contexto amoroso:

O desuelada, sandia,
loca muger que atendi,
decias: Verne a ty,
e partiste; por tal uia,
deseo sea tu guia.
Por pena, quando fablares
jamas ninguno te crea;
quantos caminos fallares
te bueluan a Basilea.
Vayan en tu compannia
coytas, dolor et cuydados;
fuyan de ti los poblados,
reposo et alegria,
claridat et luz del dia.
El troton que caualgares
quede en el primer village;
los puentes por do passares
quiebren contigo al passaje
e por mas lealtad mia, ... (*Obras*, 29).

Esta composición ha provocado gran desconcierto por el hecho de que la dama a quien se alude en ella no podría ser la misma del *Siervo* ni la de los "Gozos de Amor," no sólo por la referencia a "Basilea," sino porque en ninguna otra obra del trovador, se hallan improperios como: "desuelada, sandia," "loca muger" ni el perceptible tono airado del poema. Podría tratarse aquí de otra dama distinta a la de

su episodio amoroso en la Corte castellana, con la que se habría visto en la ciudad de Basilea,[32] o que se habría citado allí con el trovador. Esto no ofrecería muchas complicaciones si se considera que en el Concilio Eclesiástico de dicha ciudad suiza participó una nutrida representación de la alta nobleza francesa de la época, y bien puede haberse tratado de una dama francesa, si acaso no de la misma reina gala.

En la obra total de Rodríguez de la Cámara - según lo señala Paz y Meliá en la Introducción a las *Obras* - hay galicismos; y podemos agregar que también hay citas en francés en la "Estoria de dos amadores" en el *Siervo*, sin contar con que parte de esta metadiégesis ocurre en Francia, y hay además, cierta influencia de Charles d'Orleans, según Andrachuck.[33] Juan Rodríguez poseía un buen conocimiento de la cultura francesa, y de Francia, de modo que el recuerdo de esta dama de Basilea podría haber sido el motivo de que el trovador escribiera en "Estoria de dos amadores" la frase juguetona: "la pequeña Françia, oy llamada Gallizia" (*Obras*, 56).

A la luz de estas deduccciones, el desenlace de la *Vida del trobador* sería alegórico, apuntando al hecho de que Juan Rodríguez - al repetir su amarga experiencia amorosa - habría padecido una muerte sentimental en Francia (después de una cuasi repetición en el país galo de lo ocurrido en la Corte Castellana). En Francia, ante miembros del clero, que serían los "caballeros franceses," Padrón hizo votos religiosos o [illegible]d, pasando dicha "muerte física" a la *Vida del trobador*, en forma romanticizada, de "muerte mundana" del protagonista. Esta proposición encuentra un apoyo importante en la relación histórica que Andrachuk hace de Rodríguez del Padrón con la reina francesa cuando dice: "For him the Queen of France would be one of the most significative figures of the age,"[34] porque no parece haber más razones por las cuales la reina francesa resultara ser una figura

32 P. Atanasio López, "La literatura crítico-histórica y el trovador Juan Rodríguez del Padrón", *El Eco Franciscano*, Stgo. de Compostela, 1918, p. 4.
33 G.P. Andrachuck, *The Works of Rodríguez del Padrón*, Toronto: University of Toronto, 1975, pp. 44-55 y passim.
34 Ib., p. 410.

significativa de la época para el gallego. A la vez, esto respondería al postulado de Kristeva acerca de que el lenguaje poético en el espacio de los textos es "un doble", en el que se pone en correlación la secuencia literaria.

A este mismo razonamiento de que Juan Rodríguez pudo haber amado a la reina gala, se llega partiendo de la premisa de que el héroe Ardanlier, de la "Estoria de dos amadores" del *Siervo*, se identificaría con Rodríguez de la Cámara, en que ambos muestran las mismas cualidades de perfecto caballero y gran amador. Esta identificación de ambos héroes tendría una proyección mayor. En la "Estoria," Ardanlier - una vez que regresa del otro lado de los Pirineos - se quita la vida tras conocer la muerte de Liessa, y le entierran en el palacio encantado en una cúspide del Padrón, lugar que Macías había guardado por años. El tema de dos sepulturas juntas (en la "Estoria", la de Ardanlier y Liessa), figura además, en el "Cabo" de los "Diez mandamientos de amor" en la estrofa donde se lee: "plégate que con Macías /ser meresca sepultado." (*Obras*, 13). Recordemos que en Francia, Ardanlier ama a Yrena, hija del rey, pero nunca deja de amar a Liessa, por quien regresa a España, sólo para perderla poco después a manos de su padre, el rey Creos. Los amores de Ardanlier con la infanta francesa en la "Estoria", serían bastante coincidentes con los amores del trovador y de la reina en la *Vida*. En cuanto al embarazo de la dama, se evidenciaría una afinidad por opuestos; en la "Estoria," es la heroína Liessa quien está encinta, en la *Vida*, es la reina francesa. En la literatura medieval es un recurso común el usar cambios de signos u opuestos para entregar crípticamente alguna información - por lo general acerca de personajes casi intocables - que no debe o no puede revelarse a viva voz y de manera brutal, porque de hacerlo causaría más problemas al denunciante que a los involucrados. Henos aquí ante una "alusión" o "referencia" velada a un hecho real. Padrón usa este recurso al aludir sutilmente a algo en la fábula de Aliso y Cardiana, inserta en el *Triunfo de las donas*, por ello no sería de extrañar que el gallego encapsulara una alusión al estado de gravidez de la

reina francesa en *Siervo*. El sistema de cábalas en la Edad Media era una convención tácitamente admitida por los autores y en los siglos posteriores siguió en uso. De ello hay buena muestra en Fray Luis de León; el *Lazarillo* contiene abundante material encapsulado cabalísticamente.[35] En este sentido en la fábula aludida - mediante afinidad fonética - parece obvio además, que Aliso (aún en género masculino) encubre el nombre de Liessa, y Cardiana (su contraparte femenina), encierra el de Ardanlier; además de estar elevada al nivel de amante principal. El nombre de Ardanlier - aparte de representar a Juan Rodríguez - remite al título de la canción que comienza "Ardan mis tristes membranzas" (*Obras*, 379) donde el amador de la canción "muere" (poéticamente) de amor y, Ardanlier en *Siervo*, muere (físicamente) por el mismo motivo. Por su parte, la relación fonética entre "Ardan" de la canción, y "Ardanlier" sugeriría - a la vista del Ardanlier amante de la infanta francesa lejos de Liessa - que la dama de la canción resultara ser la de Basilea para Juan Rodríguez.

Se podría llegar a un mismo postulado siguiendo dos caminos especulativos diferentes: que Juan Rodríguez pudo - en la vida real - haber amado a la reina francesa después del episodio en la corte de Castilla. De tal suerte que si la historia de Ardanlier fuera alegoría de una etapa de la historia real de Juan Rodríguez, el tema de los últimos párrafos de la *Vida* poseería un fondo verídico que su anónimo autor hubo de intuír básicamente de la "Estoria;" la conocía por ser *vox populi* en la época (el Marqués de Pidal cree que el manuscrito de la Vida era del siglo XV o XVI) o lo extrajo de fuentes hoy perdidas.

Resulta pertinente preguntarse ya, ¿dónde cabe Rojas y *La Celestina* en este intento de relación de estas obras? Ensayemos una respuesta. Si la *Vida* es un manuscrito del siglo XV, no sería improbable que Rojas lo conociera también y ello

---

35 De esto da buena muestra Forcadas en un trabajo suyo, sobre las implicaciones que la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro encierra cabalísticamente, y a cuyo manuscrito he tenido acceso gracias a la gentileza del crítico. Una parte de este trabajo se publicó en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cvltvra*, Barcelona: Tomo LXVIII, Cuad. IV, Octubre-Diciembre, 1992.

explicaría el gran número de paralelos y coincidencias terminológicas entre ésta y la *Comedia*. Muchas de estas coincidencias las ha detectado antes Forcadas[36] y, según él, "son demasiado estridentes para no ser consideradas como ecos de la obra". Demos una vuelta por sendas obras, con una labor de rastrillo.

En la *Vida*, una vez que se ha producido el rompimiento entre Juan Rodríguez y su dama y éste debe abandonar la Corte, leemos:

> Y boluiendo las espaldas, se fue a su posada, donde ya su amigo aderezado para la partida, le dijo "Partamos, no llegue la luz al que de verla no es digno ... (*Cbras*, 379).

Algo sospechosamente similar es lo que dice Calisto a su criado, después de ser despedido por una furibunda Melibea, desde su jardín:

> Cal.--Cierra la ventana é dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienauenturada muerte aquella, que desseada á los afligidos viene! (I, 35).

Lo que constituiría uno de los muchos mosaicos kristevianos que permean a *La Comedia* cuando, siguiendo a Bajtín, apunta aquello de la construcción de un texto sobre otro anterior; la lectura que permite leer al otro. En otro pasaje de la *Vida*, dice el narrador:

> Trajo una bihuela en las manos, y auiendo primero encender el fuego, puesto como una pirámide arto alta, arrojó dentro las joyas que le había dado, embueltas en un lienzo, pero al caer, todos las vieron, porque se descosió el lienzo, y se vido ... y con ellos se leuantó tomando la bigüela, y con el extremo que él tenia en tañer y cantar, cantó esta copla:
>
> Ardan mis tristes membranzas
> como yo ardo por ellas ...
>
> Porque no vaya con quien

36 A. M. Forcadas, "Posible significación de las correspondencias entre la *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón* y *La Celestina*", en preparación.

parte solo, triste y tal,
memoria de ningun bien
en tiempo de tanto mal. (*Obras*, 378-9).

El eco de lo anterior podría hallarse en *La Celestina*, en el pasaje en que Sempronio decide consolar a su amo y en esas frases del personaje no se puede pasar por alto estas coincidencias léxicas:

Cal.--Sempronio.
Sem.--Señor.
Cal.--Dame acá el laúd
Sem.--Señor, vesle aquí.
Cal.-- ¿Qual dolor puede ser tal,
que se yguale con mi mal? (I, 39).

A continuación, Sempronio cantará, a petición de Calisto:

Sem.--Mira Nero de Tarpeya
á Roma cómo se ardía:
gritos dan niños é viejos
é el de nada se dolía. (I, 40).

En un ensayo sobre la alusión y la importancia que ésta tiene en la literatura, Hickey dice que: "una cosa es la que se comunica, y otra es la comunicación"[37] y bien sabemos que de ambas se preocupa la literatura. En este contexto la canción de Calisto sería una forma de comunicación (alusión, más bien) por referencia, porque si bien en *La Celestina* no hay ninguna pira encendida como en la *Vida* (para quemar los regalos que el trovador había recibido de su amante) esta alusión a Nero viendo arder a Roma, aunque fuera un lugar común de la época, no parece ser un cabo suelto entre ambas obras, ¿a qué viene lo de Nero en boca de Sempronio sin el antecedente de la *Vida* donde la reina contempla el fuego sin conmoverse de la congoja del trovador? De no existir conexión entre las obras con sendas frases, el "Nero de Tarpeya" y "Roma ardiendo" serían una rareza. Y no parecen serlo porque se producen justamente en un momento de desesperación del amante (en sendas obras)

[37] Leo Hickey, "El valor de la alusión en literatura", *Revista de Occidente*, Julio 1970, 88, p. 53.

luego del repudio de la dama. Es este punto una de las ocasiones donde se dejaría ver la condición de "doble" del lenguaje poético en el espacio de los textos.

En esos numerosos acoplamientos y combinaciones que conforman este lenguaje poético (que veremos en el capítulo siguiente), otro paralelismo notable es el que las virtudes externas e internas de Calisto parecen pautarse en las virtudes del protagonista de la *Vida*:

> Otro cauallero que se le puede dar por ygual, ansí en las gracias y dotes de la naturaleza como en la calidad de su persona, así del ánimo como del cuerpo ... Este fué Juan Rodríguez del Padrón, el muy afamado gentilhombre, pues delos de su tiempo no se sabe que alguno le aya ygualado... y era caualliero rico ... en los actos y exerçiçios de cauallería se auentajaba á todos, y en la buena gracia, gentileza y discreción, les excedia; por las quales gracias fué muy conocido, famoso y estimado y de muchas damas muy favorecido. (*Obras*, 371).

Y de Calisto, dice su criado:

> Sem.--E mas, á quien la natura dotó de los mejores bienes que tuuo, conuiene a saber, fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça ligereza. E allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal quantidad, que los bienes, que tienes de dentro, con los de fuera resplandescen ... E mas, á constelación de todos eres amado. (I, 52-3).

Esta descripción que el criado hace del amo, no responde fielmente al modelo del personaje masculino en la *Vida*. Calisto no tiene bienes, es decir cualidades, interiores que resplandezcan. Se muestra desconsiderado en su relación con su criado Pármeno (en temprano momento de la obra),[38] a quien su actitud desagradecida y arrogante le hace cambiar de opinión y unirse a Celestina y a Sempronio para aprovecharse del amo. Ni mencionar el momento en que rebaja su relación con

---

[38] En el segundo Aucto Calisto reprende malamente a Pármeno: "¡Palos querrá este vellaco! Dí, malcriado, ¿por qué dices mal de lo que yo adoro?.." y remata su larga reprensión con una frase demoledora: "Yo quíselo todo é assí me padezco su absencia [de Sempronio] é tu presencia. Valiera mas solo, que malacompañado." (p.123

Melibea al exclamar: "Señora, el que quiere comer el aue quita primero las plumas" (XIX, 181). En tal descripción hay un matiz paródico en la cual el amante sale ridiculizado en relación al caballero de *La Vida*. Es evidente que Sempronio ironiza al "adornar" a su amo colgándole cualidades de las que el joven está carente.

Un opuesto notorio es la frase "de muchas damas muy favorecido" en la *Vida* con el "de todos eres amado" en *La Celestina*, porque también hay dimensión paródica en esta última frase. No parece que Calisto sea amado de todos; por el contrario, su criado se mofa abiertamente de él, cuando sin ningún respeto le insulta y luego finge que ha dicho otra cosa:

> ¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot, qué magno Alexandre, los cuales no solo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!
> Cal.--No te oy bien esso que dixiste. Torna dilo, no procedas.
> Sem.--Dixe que tú, que tienes mas coraçon que Nembrot ni lexandre, desesperas...(I, p.45).

Tampoco Sosias siente admiración por él y en su breve exposición a Tristán subyace una opinión desfavorable del amo:

> ¿Piénsaste tú que le penan a él mucho los muertos? Si no le penasse más a aquella que desde esta ventana veo yo yr por la calle, no lleuaría las tocas de tal color. (XIV, p. 130).

No obstante estos detalles, un punto de contacto interesante (por lo sutilmente oculto en la *Comedia*) entre ambas obras en cuestión, es la imposibilidad que parecen tener los personajes masculinos para mantener un secreto, en particular cuando se sienten apremiados por la curiosidad y el deseo de saber de terceros. En la *Vida* encontramos:

> Quando Juan Rodríguez del Padrón llegó a su posada, antes de leer esta carta, encontró con un cauallero, grande amigo suyo, al qual dijo lo que le había pasado, y cómo de las ventanas de palacio le auian arrojado aquel papel, ... y ansi ambos la leyeron y, vista, acordaron que fuessen aquella noche muy á recaudo y bien ... á la

> sombra de un balcon, el amigo se quedó y Juan Rodríguez llegó y dió los tres golpes ... Salido Juan Rodríguez, dio qüenta á su amigo de lo que pasaua ... (*Obras*, 372-3).

Por su parte, la alcahueta a la vez que justifica que los secretos deban compartirse, arguyendo con Pármeno hace una rápida mención, entre otras cosas, a una carta. No se refiere a una carta específica, es una más en una lista de opciones, pero resulta sospechoso puesto que sabemos perfectamente que en la *Comedia* no existe carta alguna:

> Cel.--Sin prudencia hablas, que de ninguna cosa es alegre possession sin compañía. No te retrayas ni amargues, que la naturaleza huye lo triste ... El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales é especial en recontar las cosas de amores é comunicarlas: esto hize, esto otro me dixo, tal donayre ... rondemos su calle, mira su carta, vamos de noche, tenme el escala, aguarda á la puerta. ¿Cómo te fué? ... (I, 107).

Y Pármeno mismo, después de su noche con Areúsa, no cabe en sí de satisfacción y está ávido de compartir sus sensaciones:

> Pár.--¡Quál hombre es ni ha sido mas bienauenturado que yo? ¿Quál más dichoso e bienandante? ... ¿A quién contaría yo este gozo? ¿A quién descubriría tan gran secreto? ¿A quién daré parte de mi gloria? ... (II, 8-9).

Esculcando en sutilezas como la de la "carta" arriba mencionada, sería necesario insistir en que parece haber más de las necesarias para que sean producto de una mera casualidad. De acuerdo al texto de la *Vida*, la dama pone un plazo de ocho días para descubrirle su identidad al trovador amante: "y con este deseo pasaron hasta el propio día de San Pedro, que aunque no tardó mas que ocho dias, les parecieron a ellos largo tiempo" (*Obras*, 377). Curiosamente, en boca de la alcahueta, este mismo número es detectable en *La Celestina*:

> Mel.--Ni te pregunto eso ni tengo necessidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal.

> Cel.--Señora, ocho días. Que parece que ha vn año en su flaqueza. E el mayor remedio que tiene es tomar vna vihuela é tañe ... (IV, 187).

Sin contar con que el "largo tiempo" de la *Vida*, es reconocible también en esa frase "vn año en su flaqueza" de la medianera. De igual modo, en los pasajes que se refieren a la cita nocturna, en sendas obras, las sutilezas parecieran deslizarse en paralelismos léxicos: en la *Vida*, la carta reza:

> rogando os que esta noche, en dando las dos, esteis á la puerta falsa de la casa, donde, dando en ella tres golpes os la abrirá la que no poco deue tener las entrañas abiertas para quereros. (*Obras*, 372).

Al concertar la cita para Calisto, Celestina da los detalles a la joven y éstos no parecen sino ecos del pasaje anterior:

> Mel.--Dime cómo.
> Cel.--Yo lo tengo pensado, yo te lo diré: por entre las puertas de tu casa.
> Mel.--¿Quándo?
> Cel.--Esta noche.
> Mel.--Gloriosa me serás, si lo ordenas. Di a qué hora.
> Cel.--A las doze. (X, 63).

El mismo parlamento le repetirá la vieja a Calisto para hacerle saber que tiene una cita concertada en la noche con la joven, y así, el amante de la *Comedia*, recibe la orden de acudir a una cita nocturna, en foma similar a cómo la recibiera el trovador, en la *Vida*:

> Cel.--Pero, si burlo o si no, verlo has yendo esta noche, según el concierto dexo con ella, a su casa, en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas... (XI, 72).

¿Por qué se tomaría el continuador de la *Comedia,* la molestia de elegir casi una hora (por lo menos fonéticamente suenan parecidos) tan cercana a la explicitada en *La Vida* y unas condiciones casi idénticas de esta cita clandestina? Pareciera que es de vital importancia enfatizar las palabras que indican hora, lugar y circunstancias para el encuentro de los amantes. Ninguna de las conversaciones de la alcahueta con Melibea

es reproducida tan fielmente por la vieja, al traspasar las nuevas a Calisto, como esta recién señalada. Casi a la perfección calzaría aquí la noción de "diálogo intertextual" emanada de Bajtín, que comprendería el doble, el lenguaje y otra lógica.

Del mismo tenor sutil es lo que aparece en la *Vida*, al prepararse trovador y amigo, para el encuentro nocturno:

> Acordaron que fuessen aquella noche muy á recaudo y bien aderezados, por donde la carta dezia, y uerian el misterio que tenia este negocio; y ansi se armaron, y a la ora dicha fueron a la puerta falsa ... la puerta se abrió, y oyó una uoz dentro que muy paso le dixo: ... (*Obras*, 372),

lo que en la *Comedia*, en las mismas circunstancias, se trasluciría así:

> Pár.--Mejor sería, señor, que se gastasse esta hora que queda en adereçar armas, que en buscar cuestiones.
> Cal.--Bien me dize este necio ... Descuelga, Pármeno, mis coraças e armaos vosotros e assí yremos a buen recaudo, porque como dizen: el hombre apercebido, medio combatido. (XII, 77-8).

Como otra muestra más de paralelismos en las dos obras en el tapete, podría señalarse la innegable preocupación por la honra y la honestidad de la dama, que se advierte en ambas obras, y que en *La Celestina* se diluye en diferentes pasajes. Veamos cómo se manifiesta en la *Vida*:

> Si Dios os hizo tan cumplido para sauer callar y tener secreto...: para lo cual he querido poner y auenturar mi uida y honra, solo por mostrar lo que a uesa merced quiero ... (*Obras*, 372).

> Le dijo que ella era una delas mugeres que en aquella... y que fuerza de amor, causada de su gentileza y discrecion, le auia forzado á oluidar el riesgo de su persona y onrra, y ponerse... (*Obras*, 373),

y como se deslizaría a la *Comedia*:

> Mel.--Porque si lo vno o lo otro no abastasse, qualquiera remedio otro darías sin temor, pues te pido le muestres, quedando libre mi honrra. (X, 56).

> Mel --Desuía estos vanos e locos pensamientos de tí, porque mi honrra e persona están sin detrimentos de mala sospecha seguras ... No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes.(XII, 83).

Tampoco parece ser casual que la alegría que manifiesta Juan Rodríguez después de su primer encuentro con la dama:

> y estuuo en aquel agradable contentamiento asta que el alua dió lugar, á la qual se salió el más contento hombre de la tierra, pareciéndole que á otra vez le diría ... (Obras, 373),

lo encontramos extendido en la *Comedia* en las expresiones de Calisto al recibir el obsequio que Melibea le ha enviado: "déxame salir por las calles con esta joya, porque los que me vieren, sepan que no ay mas bienandante hombre que yo". (VI, 224).

Se nos señala en la *Vida*, la expectación que levanta cada acción que emprende el trovador, y la admiración de que es objeto siempre, por parte de las damas especialmente:

> Y otra noche siguiente hizo traer cantidad de leña al terrero, no con poca admiración de las damas y galanes que lo mirauan, porque sauiendo que era por órden de Juan Rodríguez, imaginauan que era algun admirable donaire o cosa de algun gran fundamento; y ansí le aguardó mucha gente... Trajo una bihuela en las manos, y auiendo primero mandado ... y con ellos se leuantó tomando la bigüela, y con el extremo que él tenia en tañer y cantar, cantó... (*Obras*, 378).

Y la esencia de lo que contiene este pasaje es relacionable con lo que Celestina pondera de Calisto para ganar la atención e interés de Melibea:

> Cel.--E el mayor remedio que tiene es tomar vna vihuela é tañe tantas canciones é tan lastimeras, que no creo... Que avnque yo sé poco de música, parece que faze aquella vihuela fablar. Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aues á le oyr, que no aquel ... pobre vieja, como yo, si se fallará dichosa en dar la vida á quien tales gracias tiene. Ninguna muger le vee, que no alabe á Dios, que assí le pintó. (IV, 187-8).

Celestina exagera las alabanzas del joven; sabemos que Calisto toca la vihuela y en cuanto a ser loado por las chicas, sólo se nos muestra algo en la cena en casa de la alcahueta, cuando Areúsa parece conocerle más que de referencias:

> No sé qué ha visto calisto, porque dexa de amar otras, que mas ligeramente podría hauer e con quien más él holgasse; *sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo.* (VIII, p. 33).

Las frases anteriores suenan como si Calisto hubiera estado en amores con alguien a quien dejó de amar cuando conoció a Melibea. Podría pensarse que lo *no* dicho por Areúsa implica que a Calisto la casa de prostitución no le es ajena.

En *La Vida*, el trovador le ofrece a su dama la cinta de sus calzas: "y él no hallándose con joya ninguna, le dió una cinta de las calzas que acaso de color encarnada lleuaua, y ella la tomó..." (*Obras*, 376), prenda que ella ha de lucir el día en que le descubra su identidad, a fin de que él la reconozca. Melibea envía el cordón de su vestido a Calisto como talismán para el "dolor de muelas" (inventado por la tercera quien es la que discurre también lo de pedir el cordón, IV, 181) prometiendo enviar después la oración de Santa polonia: "En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda é darte luego mi cordón". (IV, 189). Y aquí se trata de un paralelismo por "opuestos", ya que es Melibea quien ofrece un cordón y en la *Vida*, en cambio, es él quien se desprende del cordón de sus calzas.

El número de coincidencias detectables a la luz de esa lectura cuidadosa a la que apelamos al comienzo de este apartado, resulta elevado por lo que parecería probable que el bachiller Rojas conociera la versión de la *Vida*, si es que éste es un documento que se conoció en el siglo XV (que pudo perderse hasta ser reencontrado en el XVIII) y que, de algún modo, recurrió a ella para continuar los escritos que dice haber encontrado. Si lo hizo así, es que consideró que el contenido de la *Vida* era fidedigno, y no resultaría fácil negarle de suyo algún contenido histórico verosímil aceptable. Así se entiende que el bachiller pudiera trasponer, cambiar, interpolar y

modificar la historia contenida en el documento primitivo. El rastro de la historia-leyenda de Padrón (cuidadosamente disfrazada) le aseguraría - de paso - la conclusión exitosa de "su" [paródica] obra en su época y entre sus conciudadanos, sin ponerle a él en peligro flagrante.

Rojas debió conocer muy bien el *Siervo libre de amor.* Las múltiples coincidencias linguísticas y estilísticas (según veremos más adelante) que se desprenden de la continuación que él elaboró para la obra que él "vi(ó) en Salamanca", parecen indicarlo así. Naturalmente debió haber introducido unas cuantas modificaciones para ajustarla a las exigencias de la continuación que él pudo concebir. Si es que encontró más material del que acusa, como sustenta Rubio García[39] y suscribimos nosotros, el acto original de la *Comedia de Calisto y Melibea* debió entregarle a Rojas, evidencia suficiente como para que él lo reelaborara como una parodia de los amores truncados de un personaje real con una "grand señora" de la Corte. Sería una tarea interesante saber si el continuador elabora este material original a partir del instante en que la mencionada señora destierra al trovador de su vista y hasta el intento del caballero (por consejos y medianería del amigo) por recobrar el favor de la dama. Así se explicaría en parte el diálogo del comienzo de la *Comedia,* donde es evidente que los amantes tienen un conocimiento previo el uno de la otra. El bachiller converso relaciona ese material, lo encauza hacia un desenlace trágico-romántico y lleva adelante la continuación de la obra por medio de suposiciones de lo que pudo haber sido aquélla en la mente del autor original, trasponiendo, "en lugares convenibles a sus autos e propósitos" (Prólogo) un material adscribible al *Siervo libre de amor*, a la temática de los poemas más o menos autobiográficos del autor, a las obras misceláneas del trovador gallego que el bachiller se preocuparía de conocer. De paso añadiría material de su gusto (o de otras novelas

[39] Luis Rubio García en *Estudios sobre La Celestina*, Universidad de Murcia, 1970, dice: "Autor único, Rojas o no, ha escrito los actos I-XVI, edición de 1499-1501", p. 11.

de las que los críticos ven influencias en *La Celestina*, *Corbacho o Reprobación del amor Mundano*, y/o*Cárcel de Amor*, por ejemplo) y retazos de una información oral, que en la época aún mal iría de boca en boca, acerca de los hechos padronianos en sus amoríos con la dama de la corte (sin nombres de los protagonistas), para llegar al final dramático que le imponía el enfoque del primer acto, lo que le ayuda bien a esconder identidades. Porque pareciera claro que hay material adaptado de las obras de Padrón puesto en boca de los personajes de la *Comedia*. A modo sólo de anticipo de la lectura paralela que vendrá en los capítulos siguientes veamos una sinopsis de ello. Las palabras de la alcahueta en el Acto XII:

> Cel.--¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oueja mansa tenés vosotros manos e braueza? ¿Con una vieja de sesenta? ¡Allá, allá, con los hombres como vosotros, contra los que ciñen espada mostrá vuestras yras; no contra mi flaca rueca! Señal es de gran couardía acometer a los menores e a los que poco pueden ... E como nos veys mugeres, hablays e pedís demasías ... (XII, 102-3),

remiten a la "Estoria de dos amadores":

> Por ende, tu que eres vitorioso contra las flacas mugeres, mas dignas de piedat, cumple que de aqui en adelante aperçibas ser vençido o vençedor de los hombres: que mas vale con destreza ser vençido delos vençedores, que syn denuedo ser vençedor delos vençidos. (*Obras*, 68).

De igual forma, en el acto XV (interpolado), el soliloquio intelectual y bien madurado de Elicia:

> ¡O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conuiertan vuestros dulces plazeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las yeruas deleytosas, donde tomays los hurtados solazes, se conuiertan 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. (XV, 139),

en su tono quejoso parece ser eco del poema "O desuelada, sandia," del trovador gallego:

Por pena, quando fablares
jamas ninguno te crea;
quantos caminos fallares
te bueluan a Basilea.
Vayan en tu compannia
coytas, dolor et cuydados;
fuyan de ti los poblados,
reposo et alegria,
claridat et luz del dia.
El troton que caualgares
quede en el primer village;
los puentes por do passares
quiebren contigo al pasaje.
E por mas lealtad mia,
penes, non deuas morir;
si otra cuyadasd seruir,
a la hora yo querria
ver la tu postrimeria.
En tiempo de los calores
fuyan te sombras et rios,
ayres, aguas et frescores,
sol et fuego et grandes frios.
Tristeza et malenconia,
sean todos tus maniares
fasta que aqui tornares
delante mi señoria,
cridando: ¡Merced! ¡Ualia! (*Obras*, 29-30).

En el cruce del lenguaje y del espacio en la concepción del funcionamiento poético de la lengua, la ya vista cita de Elicia, se nos ofrece como antecedente castellano del tema del paisaje ameno que se trueca en lóbrego; eso es ni más ni menos algo que nos remite particularmente a Rodríguez del Padrón en el comienzo de

la segunda parte del *Siervo* (*Obras*, 47). Todo lo anterior constituye puntos de contacto específico entre ambas obras en estudio.

La influencia de Rodríguez de la Cámara en *La Celestina* fue anotada de paso, por Castro Guisasola.[40] En el acto XIV (interpolación), la línea de: "Avn te vea yo arder en biuo fuego de amor!" (XIV, 128), remite a "Cuidado nuevo venido" donde encontramos el verso: ""Yo ardo, sin ser quemado/en biuas llamas d'amor."[41] Y luego fue todavía un poco más allá al notar cierto paralelismo del "Planto de Pantasilea" (la que se había atribuido al Marqués de Santillana) en el acto I (sin mencionar que hay "Planto" en el Acto XXI). Hoy en día este "Planto" se le adjudica sin dudas de ninguna especie a Rodríguez del Padrón.[42] Podríamos agregar que un grado de adaptación del *Bursario* - traducción de las *Heroidas* de Ovidio, por Juan Rodríguez del Padrón - es también detectable en la obra que terminara Fernando de Rojas. En el acto II, Sempronio dice a Calisto: "E por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre que tan magnifico fue; sino en la tuya. E assy se gana la honra" (II, 114), parlamento que encontramos casi textual en la "Carta de Breçayda a Troylos" una de las tres cartas "espurias" (por no encontrarse en las *Heroidas* ): "ni por mi dexes al magnifico padre tuyo ... que no pierdas tu fama ..." (*Obras*, 308).[43] En dicha Carta se halla además, la principal fuente del conjuro a Plutón de la alcahueta en el Acto III, conjuro que el bachiller conecta con el tema detectado también en *Siervo libre de amor* (*Obras*, 49-50). [44] Empieza a quedar de manifiesto hasta aquí - en esta parte de este estudio - que el acto primitivo de *La Celestina* podría ser

---

40 F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las Fuentes Literarias de La Celestina*, p. 168-9.

41 J.Rodríguez del Padrón, *Obras Completas*, pp. 168-9, 1971.

42 Especialmente en los trabajos de Alessandra Bartolini, "Il canzoniere castigliano nella Biblioteca delle Scale," Palermo: *Boletin del Centro de Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IV, 1956, 147-187.
Charles Leighton, "Sobre 'El Planto de Pantasilea'," *Hispanófila*,10, Sept. 1960, pp. 9-14.

43 Albert M. Forcadas, puso de manifiesto la relación entre estas dos citas en "El *Bursario* en *La Celestina*," Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas , Barcelona, Agosto 1989.
_____ "'El Planto de la Pantasilea' en *La Celestina*", en *Romance Notes*, XIX, 2, Winter 1978, pp. 237-42.

44 Cejador y Frauca acierta en aquello de que el conjuro no pudo provenir de Mena.

adaptación de las experiencias amorosas de la historia/leyenda de Rodríguez de la Cámara con la grand señora, puesto que dicho manuscrito (Aucto I) acusa un grado de intertextualidad con el *Siervo libre de amor*, corroborada por los elementos padronianos presentes a partir del segundo acto de *La Celestina*.

Algo que también querría saltar a la evidencia, es que el material del manuscrito de la *Vida*, al margen de que no exista acuerdo sobre algunos detalles, y con el gravámen de las obvias romanticizaciones, estaría más ajustado a la realidad histórica padroniana (leyenda incluída) de lo que generalmente la crítica da por admitido. A pesar de esos detalles en espera de solución en la *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón* ha resultado útil mirar atentamente esta obra por el grado de correspondencia que ofrece con *La Celestina*, porque si aquélla fuera anterior a la *Comedia*, estaríamos de plácemes, puesto que alguien habría visto en la *Vida* y hasta en *Siervo*, un antecedente de la *Comedia*, en cuyo caso este estudio tendría su aval ya en el siglo XV. Y en el caso de ser posterior, ¿no es demasiado extraño que el anónimo autor de la *Vida* se hubiese inspirado en *La Celestina* precisamente para novelar la vida del poeta gallego? Estaríamos, en este caso, frente a un autor intuitivo que habría hurgado posteriormente (ya no importa cuándo) en la *Comedia* para llegar retrospectivamente a la vida del personaje real que había sido Padrón. Y aún así, de todos modos, el círculo estaría perfectamente completo, puesto que se trataría de un autor que "vió" en siglos pasados, las mismas relaciones que se detectan en este trabajo, hoy. Todo lo anterior responde bastante bien ese postulado de Bajtín de que el texto es un cruce de textos en el que se lee, al menos, otro texto.

Vamos, entonces, a leer en *La Celestina* las obras de Padrón y a traer a la superficie sus correspondientes relaciones. Se ha dicho en el apartado de Introducción que parecería posible detectar material ovidiano (que permea por obra y gracia de la obra padroniana) en la *Comedia*. En el capítulo a continuación, nos damos a la tarea de entresacar ese material.

# CAPITULO III

## I.- TRADICIONES OVIDIANAS Y CORTESANAS EN PADRÓN Y SU INJERTO EN *LA CELESTINA*.

Leo Hickey[1] preocupado del valor de la alusión y su efecto estético en la literatura, asevera que la comunicación por referencia es una forma particular de perífrasis y que ella tiene una enorme importancia en literatura. Para él es un hecho normal que un autor dé por sentado, por parte del lector, un grado de conocimiento del mundo, de la vida real, y del contexto histórico socio-político del que quiere decir algo. Hay, para Hickey, una base epistemológica, un repertorio común entre autor y lector. Sabemos que en la antigüedad los textos latinos fueron semillero de autores y "lectores" u "oyentes" medievales y renacentistas. Ovidio y su obra no habrían de escapar a su destino de fuente de recursos inspiradora de poetas, de "repertorio común" según la terminología de Hickey. Entre los hombres de letras de la península ibérica que bebieron de fuentes ovidianas, destacan dos: el rey Sabio, Alfonso X y más tarde, nuestro poeta gallego del Padrón. Ambos se interesaron por las *Heroidas*, pero sus traducciones (adaptadas) se diferencian en mucho. Naturalmente nos ocupamos aquí, de Padrón.

Las *Heroidas* de Ovidio fueron traducidas al castellano por Juan Rodríguez del Padrón con el título de *Bursario*, probablemente por su tamaño y formato destinado al bolsillo y existiendo alguna prueba de que el tema de Hero y Leandro, por ejemplo,

---

[1] Leo Hickey. "El valor de la alusión en literatura," *Revista de Occidente*, Julio 1970, 88. Pp., 49-60.

vino a la literatura castellana por obra y gracia de dicha traducción,[2] y como quiera que en este estudio ya se ha hecho mención, de algún modo, a esta obra sin más, en este apartado trataremos de esculcar cuanto de Ovidio (debido a la traducción padroniana) ha permeado a *La Celestina*. A modo de explicación general, válida para las páginas siguientes y hasta el final, todos los subrayados son nuestros.

Castro Guisasola ya apuntaba que las palabras de divinización con que Calisto se refiere a Melibea: "Por Dios la creo, por Dios la confiesso é no creo que ay otro soberano ..." (I, 44), debían venir del parlamento de Leandro en su Carta a Hero: "Vera loqui liceat: quam sequor ipsa dea est" ("Permítaseme decir la verdad: aquella a a quien sigo es una diosa real."[3] *Heroides* 18.66). Este reflejo de "deificación" ovidiano de la dama -- acorde con los preceptos del amor cortesano-- reaparece con gran fuerza en boca de Calisto en el pasaje: "Melibeo so é á Melibea adoro é en Melibea creo é a Melibea amo" (I, 40),[4] sin contar con que en opinión de Calisto, la belleza de Melibea sobrepasa la de las "tres Deesas" (I, 56) y en el acto segundo, el joven (que no quiere desmerecer físicamente frente a la dama) lo reitera cuando, para justificar el esmero que pone en su acicalamiento, dice: "¡Por si passare por casa de mi señora é mi Dios!" (II, 124).

Para el caso particular de este estudio, uno de esos repertorios, tal vez el más inacabable, de fábulas mitológicas es *Metamorfosis* de Ovidio. En el siglo XV era considerada como la "Biblia de los poetas" (a pesar de contradictorio si consideramos lo que dice Schevill de la prohibicion vigente de leer a Ovidio)[5] y por ello no es

---

2 J.M. de Cossío, en "Sobre la transmisión del tema de Hero y Leadro," *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, p. 174, decía: "el tema de Hero y Leandro entra en nuestras letras por conducto de las *Heroidas* de Ovidio, traducidas a nuestro romance en el curioso libro titulado *Bursario*, del que se ha supuesto autor, sin completa certeza, a Juan Rodríguez del Padrón."

3 La traducción al español es nuestra. Para el próposito exclusivo de esta tesis, primeramente ha sido traducido del latín al inglés por el Dr. James Butrica, Departamento de Estudios Clásicos, The Memorial University, St. John's, Newfoundland, 1993.

4 Reminiscencia del acto de fé católico: "en quien creo, en quien espero y a quien amo sobre todas las cosas."

5 Rudolph Schevill en *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, p. 9, dice: "These sharp contrasts between the injunctions of the Church fathers, such as Augustine's, and the precepts of Ovid, make it certain that his works were under strict ban."

sorprendente que se la haya señalado como la fuente de las alusiones mitológicas que se encuentran en *La Celestina*. Pero en la *Comedia* hay, además, otros elementos que parecen acusar influencia ovidiana; por ejemplo, un primer esbozo del carácter de la alcahueta. Hace años - aunque no con la precisión que sería deseable - Schevill también dijo:

> The highest form of Ovidian realism in Spain can be found in a work which is the lineal descendant of Ovid's erotic writings and is therefore related to the tragic stories of passion treated above; I mean the great *Comedia de Calisto y Melibea*, known as *The Celestina* ... But the extent to which it forms a link in the chain of the Ovidian fiction will be clearer, if we keep in mind, first, the precepts and fiction elements contained in Ovid's works, and then specially, their repeated application in a concrete way in various tales during the early Renascence. Only the influence of the body of Ovidian literature and the continuity of the tradition launched by Ovid can account for some of the most prominent characteristics of the Celestina. The general plan follows the precepts of Ovid, the intrigue being extremely simple: having met a woman, ... that easily places this dramatic love story in the forefront of this type.[6]

por su parte, en *Orígenes de la novela*, Menéndez y Pelayo asevera:

> El primer esbozo de carácter de la tercera de ilícitos amoríos (con punta y collares de hechicera) puede encontrarse en la vieja Dipsas que figura en una de las elegías de los *Amores* del lascivo poeta de Sulmona (Lib. I, eleg. 8). Dipsas tiene rasgos comunes con Celestina. El primero es la intemperancia báquica ... de la cual procede su nombre ... Otro y más característico es la pericia en las artes mágicas, el poder de la hechicería, que no se limita aquí a la preparación de filtros amorosos ni al conocimiento de las virtudes arcanas de ciertas hierbas, sino que domeña la naturaleza con infernal poderío ... No falta por supuesto el vuelo nocturno y la evocación de los muertos ... De la necromancia ha quedado algún

---

6 R. Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkerley, University of California Publications in Modern Philology, 1913, Vol. 4, No. 1, p. 120. En reimpresión, *Ovid and the Renascence*, New York: Hildeshem and D. Olms, Verlag, 1971.

> rastro en la relación que Celestina hace de las diábolicas artes de la madre de Pármeno (Auto VIII) ... Pero no son la embriaguez ni la hechicería las notas capitales de la Celestina española: en lo que emula y supera a la Dipsas ovidiana es en el oficio que ambas ejercen de concertadoras de ilícitos tratos, y en la pérfida astucia de sus blandas palabras y viles consejos ... De esta elocuencia da muestras Dipsas queriendo sobornar a la amada del poeta en un razonamiento que recuerda mucho a los coloquios de Celestina con Areusa y aun con la misma Melibea ... Tal es el tipo de la *Lena* romana ligeramente bosquejada por Ovidio y Propercio.[7]

Aunque el ovidianismo en *La Celestina* estaría probado sólo con estas muestras a cuenta de los prestigiosos críticos citados, veamos todavía algo más. Inmediatamente después de la escena del jardín, en el acto de apertura que ha llegado hasta nosotros, Calisto es presa de una obsesión de muerte: "¡O bienauenturada muerte aquella, que desseada á los afligidos viene!" (I, 35), y posteriormente, ante Celestina, con una actitud de "muerto" de impaciencia dirá: "Pero mas es marauilla, según el deseo, de cómo llego viuo." (I, 111). Este parlamento de Calisto es trazable a las *Heroidas* (X, v.62): "Morsque minus poenes quam mora mortis habet," ("Y la muerte es menor castigo que el postergarla"), con una influencia ovidiana que por lo demás se encuentra expresada más claramente en otra parte de la *Comedia*, en el momento de reflexión de Calisto ante la impaciencia que le consume mientras Pármeno abre la puerta a Sempronio y Celestina:

> Cal.--¡O! ¡si en sueño se pasasse este poco tiempo, hasta ver el principio é fin de su habla! Agora tengo por cierto que es mas penoso al delinquente esperar la cruda é capital sentencia, que el acto de la ya sabida muerte. ¡O espacioso Pármeno, manos de muerto! (V, 201).

Esta idea ovidiana, aún cuando pudiera ser un tópico de la época, puede ser un "diálogo" de dos textos (en el decir de Kristeva), el exotexto celestinesco y el que

---

[7] Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, Madrid: Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez y Pelayo, C.S.I.C., pp. XLIV-XLVI.

encontramos traducido por Juan Rodríguez en el paratexto *Bursario*, en la "Carta de Adriana a Teseo:"

> Ocurren a mi coraçon mill maneras de morir, y no se qual escoga; asy que la muerte me seria menos pena quela tardança. Esto, porque, viuiendo, sospecho que de vna parte u otra ... (*Obras*, 242).

Resulta interesante el hecho de que la primera parte de esta cita fue usada de nuevo - por el continuador de la *Comedia* - en un parlamento de Centurio, en un auto interpolado:

> E porque más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. Allí te mostraré vn repertorio en que ay sietecientas e setenta species de muerte: verás quál más te agradare. (XVIII, 169),

porque ello corroboraría la impresión de que el continuador Rojas podría haber echado mano del *Bursario*, traducción de Juan Rodríguez, para acabar la *Comedia*.[8] Es decir, estaríamos confirmando la existencia (en la mente del continuador) de ese paratexto más amplio que postulamos en nuestro apartado introductorio.

La estratagema de Elicia de disipar las sospechas de Sempronio[9] demostrando ella misma sospecha: "¡Ha don maluado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos te salten!, que no basta á tí una ni otra. ¡Anda! véela é dexa á mí para siempre" (I, 63), dramatiza con incomparable gracia el consejo de la vieja Dipsas de Ovidio (*Amores* , I, 8, vv. 79 y ss.): "Et quasi laesa prior nonnunquam irascere laeso: uanescit culpa, culpa repensa tua." ("Y, aunque herida al comienzo, en ocasiones te enfadas frente a alguna herida; la culpa se desvanece, enfrentada a la tuya propia").

---

8 Schevill en *Ovid...* nos recuerda que: " The works of Ovid form a particularly... they also acquired new prestige during the Renascence by means of translations, chiefly of a popular character, which by their spirit and form... Indeed "Ovid retold" in various Spanish and Italian versions constitutes a valuable chapter in the history of the novel, especially for the "Ovidian tale" of the Renascence.", p. 4. Dada la prohibición de leer a Ovidio, seríabastante probable que el bachiller conociera al autor de Salmona a través de las traducciones, en especial la del *Bursario*.

9 Recuérdese que al llegar el mozo sin aviso a casa de Celestina, Elicia apenas tiene tiempo de esconder al amante con quien está. Luego hace creer a Sempronio que se trata de una moza, oculta en el piso superior, que espera a un fraile.

El segundo autor, además de seguir las pautas psicológicas que dejó bosquejadas el primer autor en sus personajes, demostraría conocer bien las fuentes de éste; parece escaparse así de otro parlamento, aquél en que Elicia se dirige a Sempronio:

> ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hágote cierto que no has buelto la cabeça quando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú e avn que no anda buscando cómo me dar enojo. A cabo de vn año, que me vienes a uer, tarde e con mal. (IX, 38-9).

Además esa misma recurrencia a la fuente del anónimo primer autor, es detectable en Areusa hablando a Centurio:

> Salte luego de ay. No te vea yo más, no me hables ni digas que me conoces; si no, por los huesos del padre que me hizo e de la madre que me parió, yo te haga dar mill palos en essas espaldas de molinero. Que ya sabes que tengo quien lo sepa hazer y, hecho, salirse con ello. (XV, 133-4).

Acudiendo de nuevo a Hickey, recordemos su afirmación de que todo reconocimiento de una alusión depende del conocimiento íntimo *a priori* del lector de aquello a que se refiere; esto implica que el lector debe ser capaz de trasladar su atención a otro contexto, distinto del de su lectura del momento, mediante su memoria o su imaginación. Según Hickey, esta concentración en dos objetos a la vez, le proporciona al lector una nueva realidad compuesta por ambos textos a la vez. A la luz de ese postulado, resultaría correcta esta comparación de los textos aludidos, porque estaríamos leyendo en esa referencialidad avalada también por Bajtín y Kristeva.

En este tenor, la "soledat" en que se refugia el trovador en *Siervo* se instala en la tradición ovidiana, y ovidiana es también la soledad que busca Calisto luego de haber sido despedido por la indignada Melibea; recordemos que tras la escena del jardín, el joven dice a Sempronio:

> Cierra la ventana é dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. (I, 35).

Rojas podría haberla modelado en Ovidio directamente si hubiera leído a éste, pero, por la prohibición de las obras del autor latino, creemos que la había parodiado del *Siervo*. No hay pruebas definitivas que el bachiller leyera a Ovidio. Schevill, refiriéndose al Arcipreste de Hita y a Juan Rodríguez del Padrón, dice: "Solitude is best for the lover when seeking a "remedium amoris"[10] Es precisamente lo que ocurre en *Siervo*, Rodríguez de la Cámara busca la soledad ovidiana al sentirse menospreciado de la dama, a causa de su inferior estado:

> e por consiguiente la dignidat suya en grand despreçio y menoscabo de mi, que quanto mas della me veya acatado, tanto mas me tenia por despreçiado; e quanto mas me tenia por menospreçiado, mas me daua ala grand soledat, maginando con tristeza, mas fauorable se mostraua la que (*Obras*, 41).

En una segunda repulsa de la dama, expresada en el pasaje a continuación, el caballero del Padrón se refugia nuevamente en el aislamiento y soledad voluntarios:

> fue contra mi indignada la muy exçelente señora de mi ... me hizieron retraher al templo dela gran soledat, en compañia de la triste amargura, saçerdotissa de aquella, donde ala acostumbrada ... (*Obras*, 45-6).

En otro punto, la mención de Calisto de la historia mitológica de Píramo y Tisbe: "No embie el espiritu perdido con el desastrado Píramo e de la desdichada Tisbe" (I, 36), vendría a ser retroactible a *Metamorfoseon*, (4, 55 y ss.), de Ovidio, cuya traducción también se le reconoce hoy a Rodríguez del Padrón:

> Enamorados, se hablaban por la hendidura de una pared y se concertaron salir de noche junto al sepulcro de Nino, debajo de un moral, y donde manaba una fuente muy fría. Llegada primero Tisbe bien rebozada, y estando aguardando sentada, vio acercarse a la fuente una leona a beber bañada en la sangre de una vaca que se había comido. Huyó a una cueva, dejando allí el manto, que luego desgarró y ensangrentó el león. Llega Píramo, ve estos despojos, cree que el león ha acabado con su enamorada, y, pidiendo al cielo,

---

10 Schevill, *Ovid and The Renaissance*, p. 66.

> a la tierra ya las bestias qe le vengasen, se mató con su espada. Sale luego Tisbe ... y se atravesó con la misma espada cayendo muerta sobre Píramo ... (Línea-nota 5, 36).

Esta fábula que Cejador resume impecablemente se encontraría en una muy libre adaptación - aunque reconocible - en el *Siervo libre de amor*, en la "Estoria de dos amadores" (intertexto de la *Comedia*) donde el rey Creos, padre de Ardanlier, busca a su hijo y encuentra la "secreta casa" donde han vivido los amantes, y viendo allí a Liessa (Tisbe) la atraviesa con su espada:

> vio venir los tres canes ladrando por la angosta senda, las gargantas abiertas, llenas de sangre, encarnados de vn fyero dayne que su hijo Ardanlier essas horas muerto avia, que solo quedaua enel monte adereçando por lo traer detras de sy enla rropa del brioso cauallo que dubdaua de lo consentyr. Al trabajado Rey bien plogo delos seguir, dubdando la casta delos perros que conocer queria; e fueron por la estrecha via ferir ala secreta casa que no avian por saber. Plansera fue Liessa, y tambien Lamidoras, por el barrunto de la caça ...
>
> "Traydora Lyessa, aduersaria de mi! Demandas merçed al que embiudaste de vn solo hijo, que mas no auia, enduzido por ty rrobar a mi, su padre, e fuyr alas glotas e concauidades delos montes, por mas acreçentarme la pena! ... E en punto escrymio la cruel espada contra la adfortunada Lyessa; la qual, agramente llorando, fincada la rodilla delante del, gritando y ... No te duelas de mi, ynoçente, mas de tu lympia y clara sangre! ... el ynfamado de gran crueldat tendio la aguda espada, y siguio vna falssa punta que le atraueso las entrañas, atrauesando por medio de la criatura; e tendida en el suelo, dio el trabajado espiritu. (*Obras*, 57-8).

Luego, el suicidio de (Píramo) Ardanlier, ante la desgracia de su Lyessa muerta, continúa en la parte de "El actor:" "E lançose por la media espada, e dio con gran gemido el aquexado espiritu" (*Obras*, 64) y encuentra su afinidad - por opuestos, o por esa cualidad de la palabra de ser polivalente y plurideterminada, como apunta

Bajtín, o por la inversión de los elementos como asegura Pérez Firmat - en la *Comedia* con el suicidio de Melibea, al contemplar a Calisto muerto al pie del muro.

El tema del suicidio que se deja entrever ya en el primer acto de *La Celestina*, en el parlamento de Calisto después del diálogo con Melibea en el jardín: "porque sin esperança de salud no embie el espiritu perdido con el desastrado Píramo e de la desdichada Tisbe" (I, 36), se encuentra por lo menos seis veces en las *Heroidas* (paratexto) ovidianas; de esta forma se suicidan Filis, Fedra, Dido, Deyanira, Hero y Safo. Quien sabe si por ello, el suicidio de Melibea, tras la muerte accidental de Calisto, hubo de ser el obligado trágico desenlace de estos amores, en la continuación del bachiller Rojas.

También resultaría ovidiana la sabiduría premonitoria y sentenciosa del criado Sempronio cuando racionaliza acerca de cual ha de ser su actitud y su quehacer, tras haberle mandado al diablo, su amo:

> La vista, á quien objeto no se antepone, cansa. E quando aquel es cerca, agúzase. Por esso, quierome sofrir vn poco. Si entretanto se matare, muera. (I, 38),

aparece como parodia del *Bursario*, en la "Carta de Hero a Leandro:"

> Yo dubdo sy me seria mejor que estouieses apartada en cabo del mundo todo, ca si estouieses lexos, la mi esperança seria luenga, pero quanto mas açerca esta la flama que me escalienta, y tengo todavia esperança dela cosa que siempre caresco. Yo tengo con ella quasi lo que amo, ¡tan poca distançia ay entre nos! Mas ay de mi (*Obras*, 278).

Puesto que Rodríguez del Padrón tradujo (aunque no siempre con acierto feliz) las *Heroidas*, al castellano, bajo el título de *Bursario*, ya no sería de extrañar que encontráramos profusión de Ovidio en *La Celestina* dado que ésta parece pautarse en el episodio sentimental de Rodríguez de la Cámara y el continuador no lo ignoraba. Ello se explicaría por esa posibilidad que tiene el lenguaje de injertar una secuencia en un contexto, puesto que el significado de una emisión depende de la presencia de una

intención significativa en la conciencia del personaje hablante. De nuevo allí necesitamos una base epistemológica común para captar correctamente la fuente de procedencia y relacionar ésta con la anécdota.

Otro pasaje en *La Celestina*: que encontraría su eco en *Bursario* es: "Cal.--Por Dios la creo, por Dios la confiesso é no creo que ay otro soberano en el cielo; avnque entre nosotros mora." (I, 44). En el original se lee:

> Hero, digna es de çelestial deydat. Ca tal forma como la suya no es dada sy no alas verdaderas deesas; exceptadas la cara de Venus y la tuya ... (*Obras*, 275).

Un poco más adelante en esta misma obra, reaparece otra vez:

> Yo guardo mis amores, y avn por ellos soy quemado, por que veo que eres digna del çielo y moras en la tierra; e quanto mas digna te veo, mas te sigo. E sy alla ovieres de yr, dime por do va el hombre de aqui para el çielo, ca este logar estrecho, miserable es al tu amante, pues que la mi voluntat se turba quando el mar. (*Obras*, 278).

En otro injerto (inter)textual detectable en sendas obras, y de acuerdo con lo que ya había observado Schevill, estos pasajes a continuación de la (falsa) diatriba misógina de Sempronio en el primer acto de *La Celestina* dejan ver un extraño parecido con el *Ars amatoria*:

> Dixe que tú que tienes mas coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar vna muger, muchas de las quales en grandes estados constituydas se sometieron á los pechos é resollos de viles azemileros é otras á brutos animales. ¿No has leydo de Pasife con el toro, de ... (I, 45).

Más adelante, dice el mismo Sempronio:

> Lee los ystoriales, estudia los filosofos, mira los poetas. Llenos están sus libros de sus viles é malos exemplos é de las caydas que leuaron los que en algo, como tú, las reputaron (I, 47).

Sería lícito relacionar estos momentos celestinescos con los siguientes pasajes de la obra de Ovidio y postular que ésta podría ser la fuente de los parlamentos de Sempronio:

> Prima tuae menti veniat fiducia, cunctas
> Posse capi; capies: tu modo tende plagas.
> Vere prius volucres taceant, aestate cicadae;
> Maenalius lepori det sua terga canis,
> Femina quam iuveni blande temptata repugnet
> (Permite a tu entendimiento confiar en que a
> las mujeres se las puede engañar: las engañarás,
> simplemente tiende tus redes. Primero se quedarían
> silentes las avecillas en la primavera y las cicadas en verano,
> antes huiría un perro Maeneliano de un conejo, que
> una mujer, a la cual te acercaras en afán de conquista,
> pudiera resistir a un mancebo). (1.269-273).
>
> ---
>
> Ergo age, ne dubita cunctas sperare puellas.
> Vix erit e multis quae neget una tibi.
> (Anda, entonces, no vaciles en aspirar a las jóvenes todas:
> entre muchas apenas encontrarás una que se te resista).
> (1.343-4).
>
> ---
>
> Quod rogat illa, timet; quod non rogat, optat, ut instes.
> Insequere; et voti postmodo compos eris.
> (Lo que ella desea, teme; lo que no pide- que tú persistas--
> desea. Persevera y pronto verás tus deseos cumplidos). (1.485-6).[11]

No es el único ejemplo de intertextualidad a nivel composicional que se encuentra entre el *Ars amatoria* de Ovidio y *La Celestina*. El siguiente discurso de la alcahueta buscando atraer a Pármeno hacia su causa lo ilustra:

---

11 Del latín al inglés, traducción del Dr. J. Butrica. La traducción del inglés al español, es nuestra.

> E no solo en la humana especie; mas en los pesces, en las bestias, en las aues, en las reptilias, é en lo vegetatiuo algunas plantas han este respeto, si sin interposición de otra cosa ... (I, 95),

porque se detecta en el *Ars amatoria* de Ovidio.

El autor del Prólogo de *La Celestina* afirma que encontró en Petrarca unos conceptos similares a los del siguiente pasaje. Podría ser éste un detalle petrarquiano, pero ello no impide visualizar los sustantivos que designan a los siguientes animales en la obra ovidiana:

> Ales habet quod
> amet; cum quo sua gaudia iungat
> Invenit in media femina piscis aqua;
> Cerva parem sequitur; serpens serpente tenetur;
> Haeret adulterio cum cane nexa canis;
> Laeta salitur ovis; tauro quoque laeta iunvenca est;
> Sustine inmundum sima capella marem;
> In furias agitantur eque spatioque remota
> Per loca dividuos amne sequuntur equos:
> Ergo age et iratae medicamina fortia praebe!
> Illa feri requiem sola doloris habent ...
> (Una avecilla tiene a quien amar: la hembra-pez
> en medio del océano encuentra a su amor:
> la liebre sigue a su especie: la serpiente se deslumbra
> por otra serpiente: la quiltra se enreda regocijada
> en adulterio con un perro; la oveja brinca con regocijo:
> también la vaquilla se alegra con su toro;
> la cabra ñata tolera a su inmunda pareja:
> las yeguas enloquecen y van tras los machos a
> remotos lugares, aunque les separe un río.
> Persevera, entonces, y administra fuertes medicinas
> a tu agraviada amada: sólo ellas traerán alivio a sus pesares).
> (2.481-490).

Por su parte, Castro Guisasola[12] ya apunta ecos ovidianos en *La Celestina*: el parlamento de Sempronio cuando habla de las mujeres: la frase, "Por rigor comiençan el ofrescimiento de que de sí quieren fazer" (I, 51), según el crítico, evidencia intertextualidad del *Ars amandi* :

> Forsitan et primo veniet tibi littera tristis
> Quaeque roget ne te sollicitare uelis.
> Quod rogat illa timet; quod non rogat optat ut instes,
> Insequere et voti postmodo compos eris.[7]
> (Y quizá al comienzo una carta desalentadora
> llegará a tí implorando que no la tientes.
> Lo que ella desea, teme; lo que no pide -- ue tú persistas -
> desea. Persevera y pronto verás tus deseos cumplidos). (1.483-4).

Aparte de esta intertextualidad detectable, habría más, porque también Ovidio en la Carta de Helena, se deslizaría al retrato de la muchacha indignada en el comienzo de la obra y así se nos muestra la Melibea del primer y segundo auto. Pero luego la Melibea del segundo autor acaba prácticamente ofreciéndose.

De los libros de los *Fastos* (Libro III, 7), Castro Guisasola - a modo de conjetura - deduce que la etimología del nombre de Elicia, que ya aparece en el primer acto, pudiera provenir de Elicio, sobrenombre dado a Júpiter: "Eliciunt caelo te Jupiter; unde minores nunc quoque te celebrant Eliciumque vocant ?" [13] Cuando se refiere a la *Metamorfosis*. Castro Guisasola apunta que la frase con que se describe la belleza del palacio del sol: "materiam superabat opus" (2, v 5) que de hecho también es aristotélica, es idéntica a la del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*: "Como en el oro muy fino labrado por la mano del sotil artifice la obra sobrepuja á la materia, así se auentaja á tu magnífico dar la gracia é forma de tu dulce ..." (I, 111).

---

12 Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes,...* p. 68.

13 Castro Guisasola, Ib., p. 72.

Por nuestra parte podríamos agregar que el autor primitivo de la *Comedia*, pone en boca de Sempronio la fábula de Pasife: "¿No has leydo de Pasife con el toro..." (I, 45), y el continuador Rojas en su auto interpolado hace decir a Melibea:

> Otras avn más cruelmente traspassaron las leyes de natura, como Pasiphe, muger del rey Minos, con el toro. Pues reynas eran e grandes señoras, debaxo de cuyas culpas la razonable mía podrá passar sin denuesto. Mi amor fue con justa causa. (XVI, 150).

Lo notable es que se trata de una fábula que ya está en Ovidio en *Arte de amar* (1.259 y 305), en la *Carta a Fedra* (v. 57), en el *Remedio de amor* (v. 63 y 453), y en *Metamorfosis* (8, 134 y 15, 500). Juan Rodríguez incluye esta fábula de Pasifae y el toro - en una diatriba contra los hombres que siempre rebajan a la mujer - en el *Triunfo de las donas* (*Obras*, 116), y naturalmente la encontramos, además, en su traducción de las *Heroidas*, "e otrosi mi madre Pasife, sometiendose al toro engañado, pario del gran carga de pecado; ..." (*Obras*, 212-3), de donde creemos que la obtuvo Rojas, y todavía hay dos breves menciones más en la misma obra.

El bachiller Rojas, quizás en un intento de ajustar la continuación de *La Celestina* a la idea del autor primitivo, pareciera echar mano de las fuentes donde éste encontró su inspiración. Ya en la carta de "el auctor a vn su amigo," Rojas revelaría en parte la forma de las *Heroidas* de Ovidio. Y como si ello no bastare, inconscientemente, María Rosa Lida lo corrobora:

> El profesor Bataillon da valor de clave a las palabras "fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes." Otras declaraciones sobre la intención de disuadir a los enamorados ofreciéndoles una historia ejemplar y sentencias virtuosas se leen en la Carta de "El auctor a vn su amigo", en las coplas 4-9 del comienzo y, desde 1502, en el Prólogo y en las tres coplas finales; además, las coplas 2 y 3 de Proaza encarecen también la admonición de la obra. Sin tachar de hipocresía a los autores de estas advertencias, y sin olvidar que no existía en sus tiempos censura oficial que les forzase a proteger así su producción, hay que admitir

> que tales advertencias externas pueden obedecer muy bien a la presión del ambiente, que exigía la justificación utilitaria del libro ameno con el peso de una tradición multisecular, difícil de concebir hoy: testigo, además de las protestas de moral que solían acompañar a las obras originales, la atribución de propósito edificante a las comedias de Plauto y Terencio, por ejemplo, o a las *Heroidas* de Ovidio.[14]

En el *Bursario*, después del poema de Pero Guillén acerca de la belleza femenina, encontramos esta forma de expresarse:

> Mas bien auenturado seria sy pudiese loar las otras cosas; y no dubdo que toda la disposiçion del cuerpo tuyo sea conforme a tu fermosura. (*Obras*, 290-1).

Trasladada a *La Celestina*, en el pasaje en que Calisto le enumera las virtudes morales a su criado Sempronio, esa forma de expresión se revela así:

> las resplandescientes virtudes, la altitud é enefable gracia, la soberana hermosura, de la qual te ruego me dexes hablar vn poco, porque aya algún refrigerio. E lo que te dixere será de lo descubierto; que, si de lo occulto yo hablarte supiera, no nos fuera necessario altercar tan miserablemente estas razones. (I, 53).

Ello constituye otro indicio de que el autor primitivo pareciera tener in mente el *Bursario* en dicha parte pertinente:

> Más bien auenturado seria sy pudiese loar las otras cosas; y no dubdo que toda la disposición del cuerpo tuyo sea conforme a tu fermosura. (obras, 290-1).

Asimismo, la segunda parte de la cita sacada de la traducción de las *Heroidas*, se "lee" una vez más en lo que dice Calisto:

> Aquella proporción, que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Páris juzgó entre las tres Deesas. (I, 56).

En este pasaje, la introducción de un segundo término - el verbo "veer" - añade, para el lector avisado, una nueva dimensión a la lectura del texto celestinesco, otorgándole

---

14 M. R. Lida, *La Originalidad Artística*,... p. 301.

el efecto que Hickey denomina *dejà-vu*. No debería extrañar entonces, que la descripción física que viene en el *Bursario* inmediatamente antes de la cita anterior:

> Tu hazes aquesto, y los ojos tuyos han seydo causa del mi amor. Esto hazen los cavellos rubios, y el cuello blanco y liso como el marfil, y las tus manos, las quales te ruego que vengan al mi cuello. Aquesto haze la tu fermosura, e la tu vergonçosa cara syn groseria, e los pies, los quales avn los de Tetis son apenas eguales. (*Obras*, 290),

resultara similar o muy coincidente con la descripción que hace Calisto de Melibea: "Los ojos verdes, rasgados" (I, 54), "la tez lisa ... el cuero suyo escurece la nieve" (I, 55), "las manos" (I, 56). Naturalmente que la comparación que el joven amante hace: "juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Páris juzgó entre las tres Deesas" (I, 56) parece estar pautada en el *Bursario*: "los quales aun los de Tetis apenas son equales" (*Obras*, 290). Es decir, hay poco en el ideal de belleza femenina, en opinión de Calisto, que no encuentre su intertexto en lo que había sido traducido antes por Juan Rodríguez. Podría pensarse que la descripción física de la mujer responde a lugares comunes de la época. Sin embargo, hay que puntualizar que la forma como se da en *La Celestina* no difiere estilísticamente de la del *Bursario*.

Cejador y Frauca dice que el *Tristán* es la fuente donde se dan las coincidencias más evidentes con la belleza de Melibea (de hecho, las más notorias se encuentran en la *Crónica Troyana*, donde hay innegable influencia de Ovidio), pero parece no haber duda de que nuestro gallego trovador del Padrón conocía la versión del *Tristán de Leonís* (donde, conviene decir de paso que, encontramos el personaje de la "tía Celestina"), cuya grafía acusa haber sido escrita en la primera mitad del siglo XIV. Es más, hay ciertas extraordinarias coincidencias en pasajes del *Tristán* y algunas en las obras de Juan Rodríguez de la Cámara cuyo cotejo puede conducir a otro estudio diferente y extenso.

Siguiendo el pensamiento kristeviano y hickeriano, el punto donde el lenguaje y la literatura se cruzan requiere esa agilidad mental del lector para trasladar la atención de un plano a otro. Pero exige, además, que el lector realice una multiplicación de sus experiencias, a fin de que unifique su experiencia total. Lo importante es que ciertas imágenes (de textos anteriores) estén presentes en la memoria de los lectores de la época. Así se produce el cruce de lecturas en el momento oportuno. Vemos ese cruce en los pasajes siguientes, en relación al juicio de Paris - leyenda de la manzana de la discordia que fue causa de aquel juicio - puesto que éste se encuentra en Ovidio, en las *Heroidas* (aunque también se encuentra en otros narradores antiguos de la leyenda troyana). El autor primitivo de *La Celestina*, lo pone en boca de Calisto:

> Aquella proporción, que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Páris juzgó entre las tres Deesas (I, 56).

En la continuación de Rojas, esto es lo que dice Calisto:

> Si ella se hallara presente en aquel debate de la mançana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran. Porque sin contrariar ninguna, todas concedieran é vivieran conformes en que la lleuara Melibea. Assí que se llamara mançana de concordia. (VI, 227).

La esencia de lo anterior la encontramos en el *Bursario*, en la "Carta de Oenoe a Páris:"

> todos los dioses y deesas fueron combidados, sy no la deesa de la Discordia. De lo qual ella, muy indinada y sañosa, lança vna mançana de oro entre las tres deesas, conuiene a saber: Venus, Juno y Palas; en la qual mançana avia una escriptura que dizia asy: Pulchrum pomum, pulchrum donum, pulchriori detur (Hermosa mançana, hermoso don, ala mas hermosa sea dada).[15] Y ellas fueron a juyzio ante Jupiter, y el, no queriendo ganar enemistat de ninguna, embiolas a Paris, el qual era asy llamado porque vsaua

15 La traducción es nuestra.

siempre de egualdat, que su nombre propio era Alexandre. (*Obras*, 216).

De igual forma, cuando Calisto relata a Sempronio lo que ha visto de las "gracias físicas" de Melibea, su descripción no pareciera ser otra cosa que una profusión de influencia ovidiana, proveniente a través de *Bursario*:

> la redondez é forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre quando las mira! La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieue; la color mezclada, qual ella la escogió para sí ...
>
> Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las vñas en ellos largas é coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción, que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Páris juzgó entre las tres Deesas. (I, 54-7).

Esta atracción por la blancura del cuerpo, el eroticismo en la descripción de los senos, y la proporción de los miembros, más las tres Deesas aludidas, son posibles de rastrear en la obra de Ovidio, en la "Carta de Páris a Helena:"

> espeçialmente quando vi la tu apuesta vestidura tener floxa mente los tus pechos, la qual daua entrada alos mis ojos para ver las cosas desnudas del tu cuerpo, delas quales fuy muy marauillado, veyendo la immensa blancura que adornaua la bien dispuesta proporçion delos tus miembros, e no veyendo oportunidat para declararteIo, por señales ... (*Obras*, 265).
>
> lança una mançana de oro entre las tres Deesas [...] Jupiter embialas a Paris [...] (*Obras*, 216).

Otro elemento que se encuentra también en (los paratextos) las *Heroidas* (XI, 33) y estaría, consecuentemente, en el *Bursario*, y en la *Metamorfosis* (X, 382), es el tema del confidente. Señalemos, de paso, que también hay un confidente amigo, en (el intertexto) *Siervo libre de amor*. En la *Comedia*, para Calisto, Sempronio es, además de criado, su primer confidente. A su vez, el rol que asume Celestina ante

Melibea del segundo autor (quien habría visto también las fuentes del autor primitivo), es el de la Nodriza de las *Heroidas* (en *Bursario*, en traducción) y de la *Metamorfosis* (X, 382).

Aunque en el primer acto de *La Celestina* no aparece el tema de la "dorada frecha," sí aparece en el segundo autor: "herida de aquella dorada frecha que el sonido de tu nombre tocó" (VI, 214) detectable también en los acrósticos: "No os lance Cupido sus tiros dorados" (14). Este también es un tema adscribible sin duda a Ovidio: "duo tela .../diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;/quod facit auratum est et cuspide fulget acuta" (*Metamorfosis*, I, vv. 468-70), y cuya fuente, Rojas podría haberla encontrado entonces, en Rodríguez del Padrón: "la qual piadosamente de la plaga eternable curando de la dorada flecha de su amador" en *Triunfo de las donas* (*Obras* , 98).

Hasta aquí, todo tendría trazas de apoyar la idea de que el bachiller Fernando de Rojas se nutre de un ovidianismo permeado a través de Padrón, para acortar la distancia de la continuación de "su" *Celestina*, de lo que debiera haber sido la continuación de la *Comedia* en la mente del autor original, si es que Rojas no recibió más material del que acusa. Esta profusión de influencia ovidiana en *Celestina* nos impulsa a allegar otros ejemplos que pugnan por rebasar. El catálogo de las hechicerías de la alcahueta, básicamente se ajusta a la Carta de Ysifile a Jasón, en relación a Medea, de las *Heroidas* (aunque en los detalles se encuentre en él, algo de *Corbacho*), especialmente cuando dice Sempronio: "una vieja barbuda ..., hechicera, astuta, sagaz ..., a las duras peñas provocará a luxuria, si quiere" (I, 58), estaría aludiendo a lo que se consigna en dicha Carta: "haze ... encantamientos ... y trastorna las peñas ..." (*Obras* , 224).

Más tarde, el segundo autor continuará aferrándose a Ovidio para mantener vivo y en buena forma el espíritu de la historia, principalmente a través del *Bursario*. Así

por ejemplo, en el acto séptimo la alcahueta le dirá a Pármeno, hablando de la madre de éste y refiriéndose a sus brujerías:

> Tan sin pena ni temor se andava á media noche de cimenterio en cimenterio, buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. Ni dexaba christianos ni moros ni judíos, cuyos enterramientos no visitaua. de día los acechaua, de noche los desterraua ... (VII, 238).

Lo que se desliza de lo que antes hemos leído de las hechicerías de Medea, en la versión libremente traducida de Juan Rodríguez, en la Carta de Ysifile a Jasón:

> y trastorna las peñas de su fundamento, et anda por las huesas delos muertos, deçinta, los cabellos esparcidos por las espaldas, cogendo çiertos huessos que ella ha menester, delos que estan avn tibios del fuego; e haze ymagines de çera para empeçer alos que estan absentes, poniendoles agujas delgadas por el coraçon miserable. (*Obras*, 224).

Una vez que ha presionado a su criado Sempronio a salir en busca de los oficios de la vieja alcahueta, Calisto dirá para sí:

> ¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos é los reyes orientales por el estrella precedente á Belén truxiste é en su patria los reduxiste, humilmente te ruego que guíes á mi Sempronio, en manera que conuierta mi pena é tristeza en gozo é yo indigno merezca venir en el deseado fin. (I, 59).

Lo anterior tendría su paralelo estilístico (intertextualidad a nivel semántico) con lo que puede leerse en la Carta de Paris a Elena, en el *Bursario*:

> Venus, la qual guio con vientos suaves y opportunos ligera mente las mis naos por las carreras dubdosas del mar. A la qual ruego que asy como guio las mis velas a los puertos de Trenatia, asy escaliente tu coraçon con aquellas amorosas llamas que yo he traydo hasta aqui. (*Obras*, 262).

Más sutilmente, también lo encontramos en la Carta de Fedra a Hipólito, de la misma obra padroniana:

> Al qual ruego que asy como recrea las partes interiores, de mi coraçon con fuego cobdicioso de amar, asy llague tu coraçon para deçender mis votos y deseos. Y avnque ... (*Obras*, 211).

Otro paralelo entre *La Celestina* y la obra ovidiana, se evidenciaría en las quejas de Elicia ante el abandono en que la tiene Sempronio:

> ¡Ay! ¡Maldito sea, traydor! Postema e landre te mate é a manos de tus enemigos mueras é por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas. ¡Ay, a!" (I, 61).

En la traducción ovidiana de Juan Rodríguez, en la Carta de Ysifile a Jasón, aparece así: " o criminosos ... O malo, syn fe, de que preçio o de que muerte fueras digno." (*Obras* , 225). Y luego de las quejas de Elicia al reprochar a Sempronio su desapego, la respuesta del mozo viene:

> ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego, que está en mi coraçón? Do yo vó, comigo vás, comigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo ... (I, 61-2),

con claro entrecruzamiento de las palabras que encontramos en la Carta de Ludomia a Proteselao, del *Bursario*:

> Proteselao, sabe que sy se alça el sol sobre las tierras, o se abaxa y esconde so las aguas ondosas, el tu pensamiento no se parte jamas del mi coraçon; e el dolor dela tu asençia me haze temer la noche, la qual era a mi mas graçiosa quel dia, por que los tus braços ... (*Obras*, 256).

Las frases que, en tres ocasiones, emplea la vieja Celestina en su empeño denonadado por atraer a Pármeno hacia su causa, remitirían en conjunto, estilística, terminológica y temáticamente (niveles sintáctico, léxico y composicional, respectivamente), a la obra ovidiana:

> Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso. E no lo juzgues por eso flaco, que el amor imperuio todas las cosas vence. E sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas (I, 94).

> Pues burla ó dí por verdad lo falso é cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto é él poder ser sano es en mano desta flaca vieja. (I, 97-8).

> Cada vno destos catiua é mezquinamente procuran su interesse con los suyos. Pues aquellos no deuen menos hazer, como sean en facultades menores, sino viuir á su ley. (I, 102),

por estar vinculadas a aquel pasaje de la Carta de Briçeyda a Aquiles, en el *Bursario*:

> por mi se fenezca la saña, y sea yo causa e medezina dela tu tristeza. E no pienses ser a ty fea cosa inclinarte alos mis ruegos; ca Tideo, fijo de Anteo, dexo las armas por ruego de su muger; e yo, huerfana de hermanos se este fecho por oydas; ... Ca yo me acuerdo que enel otro tiempo vna catiua mia, por me llamar señora, añadio a mi grand carga sobrel seruiçio que me fazia. Pues quanto mas deues tu hazer? (*Obras*, 209).

Por su parte, el tema de la filosofía del goce de la vida que tiene la alcahueta:

> Sin prudencia hablas, que de ninguna cosa es alegre possesión sin compañía. No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste é apetece lo delectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales é especial en recontar las cosas de amores é comunicarlas: esto hize, esto otro me dixo, tal [...] E para esto, Pármeno, ¿ay deleyte sin compañía? (I, 107-8),

calzaría perfectamente con lo que viene en la Carta de Fedra a Hipólito, en la parte donde dice: "Ca ese que tu has por deleyte, no es durable, pues que careçe de compañera folgança"; (*Obras* , 213).

Ya Schevill afirma que, en el vocabulario de *La Celestina* abundan palabras tales como: *llama*, *fuego*, *mal*, *salud*, *remedio*, *arder*, y otras interrelacionadas, y que éstas provienen de la tradición ovidiana.[16] No sólo en el primer acto aparecen con bastante frecuencia, sino que se encuentran también en los actos siguientes donde caracterizan la creciente intensidad de los amores de los dos jóvenes. Por ser Rodríguez de la

16 Schevill, *Ovid and...*, p. 123.

Cámara el traductor de las *Heroidas*, no resulta casual que estas mismas palabras las encontremos en toda la producción literaria amorosa del trovador gallego; se trata de su propio "intertexto" por lo que no creemos necesario insitir en que dichas palabras son archi-frecuentes en el *Bursario*. Atendiendo a esta intertextualidad a nivel léxico y remitiéndonos sólo al primer acto de la *Comedia*, en los contextos siguientes encontramos términos que individualizamos (y ordenamos en una especie de catastro) en negrita para una mejor visualización:

**"FUEGO"** y derivados

Cal.--Mayor es mi fuego é menor la piedad de quien agora digo (I, 40).
Sem.--Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn vivo (I, 40).
Cal.--tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. (I, 41).
Sem.--¡Ha! ¡ha! ¡ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? (I, 42).
Sem.--el entrañable amor, el fuego, que está en mi coraçón? (I, 61).
Cel.--¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! (I, 98).
Cal.--¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que en vn dia passa, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la apariencia é la ... (I, 40).

**"MAL"**

Cal.--¡O si viniéssedes agora, Hipocrates é Galeno, médicos, ¿sentiríades mi mal? (I, 35-6).
Sem.--Yré, pues solo quieres padecer tu mal. (I, 37).
Cal.--¿Qual dolor puede ser tal,
que se yguale con mi mal? (I, 39).
Cal.--¿Qué te paresce de mi mal? (I, 43).
Sem.--Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar catiua (Ibid.).

Sem.--La perseuerancia en el mal no es constancia; (I, 43).

**'SALUD"** y derivados

Cal.--porque sin esperança de salud no embie el espíritu perdido (I, 36).
Sem.--Asaz es señal mortal no querer sanar. (I, 38).
Sem.--Que el comienço de la salud es conoscer hombre la dolencia del enfermo (I, 42).
Sem.--Avnque malo es esperar salud en muerte agena (I, 39).
Sem.--Bien sé de qué pié coxqueas. Yo te sanaré (I, 42).
Cel.--E como aquellos dañan en los principios las llagas é encarecen el prometimiento de la salud, así entiendo yo facer á Calisto. (I, 65).
Cal.--como el buen natural sea principio del artificio. E no más; sino vamos á ver la salud. (I, 88).
Cal.--¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, viuificación de mi vida ... (I, 91).
Cel.--No lo es; mas avnque fuesse doliente, podría sanar. (I, 97).
Cel.--que él es enfermo por acto é el poder ser sano es en mano desta flaca vieja. (I, 98).
Pár.--E Sempronio, en su exemplo, no me hará mejor ni yo á él sanaré su vicio. (I, 106).
Cel.--Al varón, que con dura ceruiz al que le castiga menosprecia, arrebatado, quebrantamiento le verná é sanidad ninguna le conseguirá.(I,109).

**"REMEDIOS"** y derivados

Sem.--Estudia, mientra vo yo, de le dezir tu pena tan bien como ella te dará el remedio. (I, 59).
Cel.--assí entiendo yo facer á Calisto. Alargarle hé la certenidad del remedio, porque, ... (I, 65).

Pár.--E remediava por caridad muchas huérfanas é cerradas, que se encomendauan a ella. E en otro apartado tenía para remediar amores é para se querer bien. (I, 80).

Cal.--Pero ruégote, Pármeno, la embidia de Sempronio, que en esto me sirue é complaze no ponga impedimento en el remedio de mi vida. (I, 87).

Cal.--Deseo llegar á tí, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. (I, 91).

Pár.--Véole perdido é no ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin é especial, pensando remediar su hecho tan árduo é difícil ... (I, 96).

Cel.--¿Pármeno, tú no vees que es necedad ó simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar? (I, 96).

Pár.--Que, si con llorar fuesse possible traer á mi amo el remedio, tan grande sería el plazer ... (I, 97).

**"ARDER"**

Sem.--Que el sol más arde donde puede reuerberar. (I, 38).

Sem.-- Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía
gritos dan niños y viejos ... (I, 40).

Sem.--Calisto arde en amores de Melibea (I, 65).

La frecuencia de esta terminología es significativamente alta en el *Bursario* - como ya señalamos anteriormente - además de estar presente en casi toda la poesía amorosa de Rodríguez de la Cámara (de modo que si la *Comedia* estuviera pautada en el episodio amoroso de Padrón, como postulamos, el desliz del léxico padroniano a ella no sería casual) y especialmente en el intertexto que nos interesa, *Siervo libre de amor*. Pero en "Fuego del divino rayo," por ejemplo, en una misma estrofa también aparecen "fuego," "flama," "arder" (en su derivado "ardor") y "remedio:"

Fuego del divino rayo
dolce flama sin ardor
esfuerço contra desmayo
remedio contra dolor

alumbra tu servidor (*Obras* ).

En el *Siervo* encontramos: "Lyessa, hija del grand señor de Lira, que no menos ardía el amor de aquel ..." (*Obras*, 54), y luego, más adelante, "hizo teñir delante sus armas el aguila negra, segund que es oy dia, que antes dorada ardia en llamas, primera devisa del emperador" (*Obras*, 67).

Sin pretender - en esta parte de este estudio - ir más allá de lo avanzado, es preciso mencionar finalmente otro pilar autorizado de apoyo a nuestra suposición. No es por nada que Castillejo[17] alude a Juan Rodríguez como "doctor de amores" y le identifica con Ovidio.

Sobre la base de este rastreo (no exhaustivo, evidentemente) de esta intertextualidad ovidiana, vía Padrón, detectable en *La Celestina*, y de los muchos paralelismos y semejanzas entre el espacio celestinesco y otras obras de Juan Rodríguez de la Cámara aparte de *Siervo*, con que hemos completado este apartado del presente capítulo, no quedaría mucho que argumentar contra las coincidencias a nivel léxico y sintáctico entre las obras en confrontación dialógica, la que resulta efectivamente recurrente, y ello no pareciera ser un fenómeno de mera casualidad. Aunque estemos frente a un lenguaje propio de la época, del cual los escritores echaron mano según su conveniencia, la forma y circunstancias en que Rojas lo emplea no muestra paralelismos ni semejanzas con obras de otros autores como los que se detectan con la obra de Juan Rodríguez del Padrón. Hemos realizado una lectura cuidadosa de otros textos de la época, los que han sido muchas veces asociados a *La Celestina*, cómo *Cárcel de Amor*, *Tratado de Arnalte y Lucenda* y *Sermón Ordenado* de Diego de San Pedro, *El Corbacho o Reprobación del Amor Mundano*, del Arcipreste de Talavera, y no encontramos ni la frecuencia ni las circunstancias en que Rojas las emplea.

17 Cristóbal del Castillejo, *Sermón de Amores*, vv. 2552 y ss.

Más que de *Cárcel de Amor*, del *Sermón Ordenado* por Diego de San Pedro es pertinente extenderse aquí en un par de cosas. Dedicada a las damas de la reina, es una obra breve, compuesta alrededor de 1490 e impresa en burgos por Fadrique Alemán, al año siguiente.[18] Es deslucida si se la compara con *Cárcel de Amor*, por ejemplo. Lo interesante es que desde las primeras líneas se advierte una "trinidad" en la obra:

> de cuya verdad nos queda que si ouiéremos de hablar al cavallero, sea en los actos de la cauallería; e si al deuoto, en los méritos de la Pasión; e si al letrado, en la dulçura de la sciencia.[19]

Unas líneas más adelante, el narrador anuncia que este tratado - nótese de paso que el autor usa "tratado" como lo había usado antes Padrón al introducir su *Siervo* - está dividido en tres partes; la primera es una "ordenança para mostrar cómo las amigas se deben seguir;" la segunda parte es un consuelo para los corazones afligidos por la tristeza y la tercera, un consejo para las damas que son amadas tengan consideración de quien las admira.[20]

Lo curioso de este sentido trinitario es que lo vemos en *Siervo libre de Amor*, compuesto indiscutiblemente antes de 1490, lo que nos lleva a sospechar que Diego de San Pedro lo modeló en la obra de Padrón. Hay mucho de trinidad en *Celestina* también pero no podía provenir de ahí, porque es posterior a la obra de San Pedro. Esculcando cuidadosamente en el texto, encontramos otros signos de seguimiento de la obra del gallego. Dice San Pedro:

> Donde por essa conparación paresce que todo amador deue antes perder la vida que escurecer la fama de la que siruiere, auiendo por mejor recebir la muerte callando su pena, que merecerla trayendo su cuydado a publicación.[21]

---

18 Véase Diego de San Pedro, *Obras*, edición y notas de Samuel Gili y Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 97-8.

19 D. de San Pedro, "Sermón Ordenado", *Obras*, edic. Samuel Gili y Gaya, p. 99.

20 Ib., p. 100.

21 Ib., p. 101

Eso es ni más ni menos lo que hace el trovador gallego en *Siervo*, callar el nombre de su dama y retirarse finalmente a la vida religiosa, lo que equivale a "recebir la muerte callando su pena", en el discurso de San Pedro. En *Celestina*, Calisto no calla su pena (porque desde el primer auto Calisto promulga su amor por Melibea), por lo tanto, el autor original de la *Comedia* no está tomando esta premisa de San Pedro ni mucho menos la tomaría éste de Rojas.

Una segunda instancia pautada en *Siervo*, serían las frases sampedrinas:

> porque no yerre con priessa lo que puede acertar con espacio; que le hará passar muchas vezes por donde no cumple, e buscar mensajeros que no le conuienen, y embiar cartas que le dañe, e bordar inuenciones que lo publiquen.[22]

Es en la obra de Padrón donde el narrador confía el secreto de sus amores a un amigo que no le cree (y permea a la obra de San Pedro en la frase "bordar inuenciones que lo publiquen" de la cita anterior), porque para convencerse, este mismo amigo aconseja al trovador enviar una carta con un poema a la dama. El trovador lo hace así, además de recurrir a su "invención" para hacer reverencias y ademanes ante la dama en presencia del amigo, lo que le acarrea el desfavor de aquella. En *La Celestina*, Calisto no vive esta situación de ser despreciado por la dama por buscar la ayuda de terceros. Curioso e intrigante resulta también que el amigo, las cartas y los mensajes sean retroactibles a la *Vida del Trobador*, obra que ya desmenuzamos más arriba.

Si todavía queremos destacar otro momento de la obra de San Pedro que nos remite a *Siervo*, podríamos mencionar las líneas donde se lee:

> ¿Cómo, señoras, no es bien conozcays la obediente voluntad con que vuestros siervos no quieren ser nada suyos por serlo del todo

22 Ib., p. 101-2.

> vuestros?; que trasportados en vuestro merecimiento, ni tienen seso para fablar... [23]

Hasta ahora las obras de amor cortés se referían al amante como "esclavo." Padrón es el primero que usa la palabra *siervo* para tal efecto. Nos resulta difícil aceptar que San Pedro la escogió al azar (para ponerla precisamente en un contexto que trae reminiscencias de Padrón); porque cuando escribe "obediente voluntad", más "trasportados en vuestro merecimiento" y "ni tienen seso para fablar", nos traen inmediatamente a la memoria las frases del poeta gallego en *Siervo*: "e jure mi seruidumbre", "tanto mas me tenia por menospreçiado" y, "por symple me condenava", las que no parecen ser otra cosa sino el pentagrama original de las de *Sermón Ordenado*. Hay muchas sutilezas de este tipo en esta obrita sampedriana, veamos solamente una más;

> si bien lo miramos, ¡quántos bienes recebimos de quien siempre nos quejamos! La soledad causa desesperación algunas vezes, donde nuestras amigas siempre nos socorren dándonos quien nos acompañe e ayude en nuestra tribulación: embíanos a la memoria el desseo que su hermosura nos causa, e la passión que su gracia nos pone, y el tormento que su discreción nos procura y el trabajo que su desamor nos da.[23]

La soledad que el *Siervo* busca al final de la primera parte del tratado (*Obras*, p. 46), parece ser el modelo que San Pedro tomó para la que alude en las líneas de más arriba. Mal podría estar pautada en la soledad que busca Calisto, si la *Comedia* se compuso nueve años más tarde que el *Sermón*. También dice el narrador que en la soledad desesperante "las amigas siempre nos socorren" y en *Siervo*, el poeta-narrador declara que se retrae al "templo de la grand soledat, en compañía de la triste amargura, saçerdotissa de aquella [la soledad]." (*Obras*, p. 46). Amiga del poeta gallego en la soledad, es la amargura. Finalmente en el último tratado, la Filosofía

---

23 Ib.. p. 108. El subrayado es nuestro.
23 Ib.. p.105.

(razón que vence a la amargura y a la desesperación que vive el poeta en la segunda parte del tratado) es la que aconseja al poeta elegir la vía de no amar (ni ser amado), puesto que nos trae a la memoria todos los sufrimientos que acarrea el amor. Que la obra de San Pedro se pauta en los escritos de Padrón, más claro no puede estar.

Como línea final es bueno reflexionar sobre un aspecto de esta obra de San Pedro, su título: *Sermón Ordenado.* Resulta un desafío resolver la interrogante de por qué se tomaría el autor, el trabajo de escribir un "sermón dedicado a las damas de la reina" donde las insta a mostrar generosidad y corresponder al amor de quienes lo ofrecen. Podría ser una obra sin intención, pero se trata de una dedicatoria a las damas de la corte y la reina de esa corte era Isabel la Católica, descendiente de Juan II, en cuyo reinado se habían producido los hechos entre Padrón y la alta señora. Resolver este asunto aquí nos desviaría de nuestro objetivo. Lo dejamos como reflexión en el aire.

En un acercamiento mayor a la obra de Padrón, nos volcamos en su novela *Siervo libre de amor*, desde una especie de "close up," para traer a la superficie algunas consideraciones que nos permitan reafirmar que el continuador Rojas, en cierto grado bebió de aquélla, como fuente proveedora de *La Celestina* que él confiesa haber acabado.

## II.- *SIERVO LIBRE DE AMOR* COMO INTERTEXTO PARA EL CONTINUADOR DE *LA CELESTINA*

Con absoluta conciencia de lo que significa rastrear los paralelismos observables en sendas obras se intenta en este apartado, la lectura de varios pasajes en los cuales esa referencialidad cruzada de *La Celestina* con *Siervo libre de amor* aflora a la superficie. Al esculcar de esta manera sendas obras - particularmente en los actos XV y XVI de la *Comedia* que corresponden a XX y XXI de la *Tragicomedia* - quedará a la vista hasta qué punto Fernando de Rojas tendría presente, al continuar la pieza que encontró inconclusa, además del texto del *Siervo* (si no la *Vida*, como ya apuntamos antes) la narración intercalada en el mismo, la "Estoria de dos amadores."

Dijimos antes que Hickey afirma que el lector atento y con un cierto grado de conocimiento "a priori" de lo referido, se concentra en dos objetos a la vez y goza de una nueva realidad compuesta de los dos. Ahora bien, en ese juego se advierte la concurrencia de dos elementos: uno es que el escritor se expresa por medio de referencias a algo que no es lo que básicamente quiere expresar. En segundo lugar, se establece una relación entre los términos expuestos y los términos a que se refiere. Al presentársele al lector dos realidades, unidas por una conexión especial, puesto que ostenta un valor doble: es lo que es y apunta a algo que no es, se le ofrece la posibilidad de multiplicar sus vivencias y al mismo tiempo lograr una experiencia total y unificada, e intelectualizar su placer estético. Por su parte, la obra literaria se revaloriza, acentuando su valor estético. Ambos salen beneficiados.

Con esta perspectiva y en esa dimensión, vayamos al espacio celestinesco tratando de ubicar la referencia venida de un (inter)texto rodriguezpadroniano específico, *Siervo libre de amor*. Para facilitar la ubicación de cada pasaje en las obras a las que se hace referencia, continuamos la metodología de indicar autos y

páginas entre paréntesis inmediatamente después de cada cita textual, como en el apartado anterior. Hemos subrayado, además, las palabras que podrían ser clave indispensable (intertextualidad a nivel léxico), para dejar a la vista las fuentes de procedencia.

En *Siervo*, leemos:

> vestian de vn fyno adamasco, ricas sayas de Borgoña, cotas de nueua guisa; dela vna parte bordados tres bastidores, e dela otra, SEULE Y DE BATLEY, escripto por letras, empresa de puntas retretas, sangrientas, a pie y a cauallo, a todo trançe. E asy enla peligrosa demanda como en batallas, justas, torneos, fechos y obras de gentileza, solo Ardanlier posseya la gloria. ... conocido era enlas cortes de los cristianos y paganos prinçipes por el mas valiente y glorioso cauallero que ala sazon biuia. ... y todos los gentiles hombres lo acompañauan y hazian estrañas caresas ... que de buena voluntat se dieran en troque por ella, allende dela grand hermosura, por nombradia ... (*Obras*, 54- 5).

En el texto de la *Comedia*, detectamos términos similares a los subrayados anteriormente:

> Mel.--Yo cobrí de luto e xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cauallería, yo dexé oy muchos siruientes descubiertos de señor, yo quité,... a los viuos el dechado de gentileza, de inuenciones galanas, de atauíos e brodaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud; yo fuy la causa de que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo e más fresca juuentud, que al mundo era en nuestra edad criada. (XXII, 196).

Al interior de la "Estoria de dos amadores", en *Siervo*, en circunstancias de lamento ante la muerte, se observan estas expresiones de Ardanlier:

> -"¡O mi buen amo y fiel Lamydoras, guarda de madama Lyessa que veo muerta delante mis ojos! E por que te afflyges, ni muestras tan grand sentymiento? ¿Por que asy fuera de piedat apartar quisiste dela humana vida? (*Obras*, 60).

Y en *La Celestina*, en circunstancias similares, estas quejas parecen tener su eco en el lamento y en la sorpresa de los padres de Melibea:

> Ple.--... ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedazos ... ¡O muger mía! Leuántate de sobre ella e, si alguna vida te queda, gástala comigo en tristes gemidos, en quebrantamiento e sospirar. (XXI, 202).

> Ali.--¿Por qué son tus fuertes alaridos? ... agora oyendo tus gemidos, tus vozes tan altas, tus quexas no acostumbradas, tu llanto e congoxa de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas, ... (XXI, 200).

El uso de términos opuestos (postrimero vs. presente) como los que siguen, curiosamente acusan coincidencias:

> sy la presente carece de verdat, a ty, cuya vista rreçibe enel logar de la mia, e el seso de aquella en logar de my postrymera fabla (*Obras*, 63).

> Mel.--Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo estó, que estoruaras la presente fabla que te quiero hazer. (XX, 194).

En realidad, es la despedida "postrera" de la joven, aunque ella diga "presente" fabla. Es uno de los paralelismos por opuestos.

Los subrayados de los siguientes tres pasajes de *Siervo*, serían rastreables en el que sigue, de un parlamento de Melibea, en cuanto trasuntan la idea de despedida y de búsqueda voluntaria de la muerte:

> "Besa por mi las manos al muy poderoso Rey e señora Reyna, tus progenitores, e salua las damas, prinçipes y lyndos omnes de su rreal corte ... E tu, amada Yrena, alegrate y sey bien aventurada. Del secreto palaçio, con muchas palabras, ala hora quel tu Ardanlyer fallecio el spiritu." (*Obras*, 63).

> "Reçibe de oy mas, Lyessa, el tu buen amigo Ardanlier ala desseada compañia!" E lançose por la media espada, e dio con gran gemido el aquexado espiritu. (*Obras*, 64).

En ese cruce referencial de los textos que tenemos siempre in mente, no se puede pensar en que la elección de conceptos por parte del continuador de la *Comedia* resulte tan exageradamente coincidente con los que se consignan en *Siervo*. Bien pudo Rojas haber tomado préstamos de otras obras y usarlos de la misma manera como lo hace con el léxico de Padrón, porque no se necesita mucha vista para leer en *Siervo*:

> E despues de comendadas las ynoçentes animas de aquellos, maldizia la causa porque el no podia ... E luego, en presençia de aquellos señores, que no menos eran sentidos, puesto el estrado de luto, mostrança dela gran tristeza, hizo teñir delante ... (*Obras*, 67),

y luego en *Celestina*, con un frío e intelectual discurso, después de muerto Calisto, Melibea dirá:

> Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin dilación ... E assí contentarle he en la muerte, pues no tuue tiempo en la vida. ¡O mi amor e señor Calisto! Espérame, ya voy; ...] Salúdame a mi cara e amada madre: sepa de tí largamente la triste razón porque muero... A él ofrezco mi ánima. Pon tú en cobro este cuerpo, que allí baxa. (XX, 197-8).

Lo mismo ocurre en los pasajes a continuación, pero ahora en los lamentos de Lamidoras de la historia interpolada y luego en el mismo pasaje del monólogo de Melibea:

> dando los grandes gritos, al son de los quales los cauallos atados no sufren las fuertes cadenas; los treze canes quebrantan las fuertes prisiones; las lyndas aves de rrapinia ... e dela otra relynchando, hazyendo en aspero los bryosos cauallos, e avllando los bravos alanos con los ventores; ... fue grande el temor, el triste son delos alarydos, que el mundo penso feneçer. E despues delos grandes llantos, y conplidos naturales dos dias quel padeçiente Lamidoras non çessaua de se lamentar ... cubierto de negro, ... poblada ala hora de grandes señores, duques, condes, cavalleros, gentiles omnes visto por ... vynieron en sabiduria de su padeçida muerte

delos amadores ... e toda la corte fue luego contristada ... la derecha via ala gran çibdat de Colonia, donde a los xxi dias, cubierto de luto, buelta en ... E luego, en presençia de aquellos señores, que no menos eran sentidos, puesto el estrado de luto, mostrança dela grand tristeza, hizo teñir delante sus armas el aguila negra, segund que es oy dia ... (*Obras*, 64-67).

Mel.--Bien vees e oyes este triste e doloroso sentimiento que toda la ciudad haze. Bien vees este clamor de campanas, este alarido de gentes, este avllido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fuy yo la causa. Yo cobrí de luto e xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cauallería, yo dexé oy muchos siruientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones e ... (XX, 195-6).

Aunque el tema de las dos sepulturas ya estaba en Píramo y Tisbe, en Ovidio, permea a la literatura de España a través de *Bursario* y es significativo que no se encuentre en otras obras de la época (*Cárcel de Amor*, *Corbacho*) con las cuales la crítica ha comparado a menudo la *Comedia*:

el qual otorgava el fyrme Padron, guarda mayor de las dos sepulturas, donde eran sepultados los muy mas leales. Ninguno passava ni podia tocar al primero y segundo ... (*Obras*, 71).

Mel.--Ruégote, si amor en esta passada e penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas: juntas nos hagan nuestras obsequias. (XX, 198).

También la mención a Macías, figura conocida y modelo de amor cortés para los autores del renacimiento y posteriores, se ha visto como lugar común en la literatura, pero no encontramos ejemplos que atraviesen tal integralmente a los personajes como es el caso de Macías comparado a Padrón y Macías mencionado en la *Comedia* como víctima trágica del amor, al igual que Calisto y Melibea:

de años quel buen Maçias, gadisan del aguila, naçido enlas faldas dessa agra montaña, por su grand gentileza, lealtat, destreza y grand fortaleza, viniendo en conquista del ... (*Obras*, 72).

Ple.--¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa. ¿Qué hizo por tí Páris? (XXI, 211).

Estos ejemplos entresacados de *Siervo* y de los actos XX y XXI de *La Celestina* nos conducen a pensar que el bachiller converso podía tener presente la "Estoria de dos amadores," y al continuar la obra no es menos cierto que lo hizo teniendo en cuenta que ya antes el autor primitivo había seguido esta tónica, en el Auto I. Quedaría servido así, el principio del dialogismo entre dos textos postulado por Kristeva. Veamos, en dicho Aucto, algunos ejemplos de intertextualidad a nivel léxico y sintáctico, en referencialidad cruzada con *Siervo libre de amor*:

Sem.--Lo primero eres hombre é de claro ingenio. E mas, á quien la natura dotó de los mejores bienes que tuuo, conuiene a saber, fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza. ... E mas, á constelación de todos eres amado. (I, 52).

que de buena voluntat se dieran en troque por ella, allende dela grand hermosura, por nombradia y sola lindeza del graçioso amador que la tanto amaua. E siguiendo en la grand ... (*Obras*, 55).

Cal.--¡O fiel é verdadero Sempronio! (I, 88).

¡O mi buen amo e fiel Lamydoras [...] (*Obras*, 60).

Cal.--¡O bienauenturada muerte aquella, que desseada á los afligidos viene! ... (I, 35).

Lamidoras, partesano de tu conçebyda muerte, por la qual piensas condenar a mi, que por ty muriendo saluo seria, e syn ti biuiendo solo vn dia desseando morir no podria? ¡O bien auenturada muerte que tornas en propia vida! Alegre y suaue pena que tornas y vienes

a mi en folgança! Otorgas que muera: bien me plaze, ... (*Obras*, 61).

Cel.--No me congoxes ni me importunes, que sobrecargar el cuydado es aguijar al animal congoxoso. Assí sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él é él tú é que los tormentos son en vn mismo subjecto. (I, 88).

No quieras dar el nombre cruel al piadoso amador, ni mas affligir al afflito! (*Obras*, 63).

Ali.--¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrrada cara? (XXI, 201).

tendio muy sin piedat las muy lindas suyas, en grand estrago de sus cabellos, hilos de oro pareçientes, tyrando dellos muy sin dolor, firiendo en el real visaje, plegando las blancas manos, bolando el ... (*Obras*, 66).

Cel.-- é me dixo sin otro testigo, sino aquel que es testigo de todas las obras é pensamientos é los ... (I, 99).

ella ni tu sabydoras, nin fuera de mi otra persona byua, saluo aquel que solo conoçedor es delos pensamientos. (*Obras*, 63).

El paralelismo también se advierte en el uso de términos opuestos que apoyan la idea absolutamente contraria porque no todos los términos coincidentes son opuestos, se revierten sólo unos pocos y se deja otros para apoyar la similitud. En el pasaje que sigue, *amistad* por ejemplo se paralela con *enemigos* y se les considera convergentes precisamente porque luego hay uso de formas verbales de *abreviar*.

Cel.--Que la amistad, que entre tí é mí se affirma, no ha menester preámbulos ni correlarios ni aparejos para ganar voluntad. Abreuia é ven al fecho, que vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender. (I, 64-5).

> E porque entre los enemigos ha de ser breue la fabla y luenga la enemistat, no te hazemos mas larga epistola. (*Obras*, 68).

Un argumento que podría esgrimirse en contra de esta proposición de intertextualidad, es que se trata de conceptos que eran "topoi" de la época. Sin duda que "hermosura", "gracia", "gentileza" y algún otro, son términos abundantes en la literatura del amor cortesano, pero lo que no tiene explicación es el hecho de que no aparezcan en las obras que generalmente se paralelan con la *Comedia*. Ni tampoco están usadas en ésta en cualquier momento de la trama, sino que el lector tiene la impresión de que están cuidadosamente escogidas. Es un paralelismo en la trama reforzado por un paralelismo en el léxico. Por ello es que resulta intrigante la obra toda, porque está diciendo (entregando información) más de lo que insinúa. Por lo demás, si es cierto que son términos topoi del amor cortés, no es menos cierto que otros términos, *abrevia* o *breve* pongamos por caso, como en la cita inmediatamente anterior no tienen relación ninguna con las convenciones del amor cortesano. Por lo tanto, son recurrencias intencionales. Lo mismo puede decirse de las subrayadas a continuación:

> Cal.--No me fables; sinó, quiçá ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin. (I, 37).

> no en quanto muger de ty, cuya vida antes de muchos dias feneçera a nuestras muy poderosas manos. (*Obras*, 68).

> Cal.--Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas de oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos són é no resplandescen menos. (I, 54).

> de sus cabellos, hilos de oro pareçientes, tyrando ... plegando las blancas manos ... (*Obras*, 66).

Además de que estos ejemplos anteriores no pueden ser más claros acerca de cuanto préstamo de *Siervo* habría en *La Celestina*, resulta extraño que no se haya

visto asimismo, estas líneas siguientes de la obra del poeta gallego del Padrón, dedicadas por él a su amigo Gonzalo de Medina, Juez de Mondoñedo:

> la qual sy rrequieres de sano entender, armas te dizen contra el amor; ni porque mi tratado a mi se endereçe en obras mundanas o en fechos de amores, por el te amonesto que devas amar, o sy amas, perseverar; que en señal de amistad te escrivo de amor por mi que sientas la gran fallia de los amadores y poca fiança de los amigos; e por mi juzgues a ty amador. (*Obras*, 40),

porque resulta casi obvio que estas palabras se metamorfosean para deslizarse a la carta de "el avctor a vn su amigo," en la *Comedia:*

> por la muchedumbre de galanes é enamorados mancebos que posee, pero avn en particular vuestra misma persona, cuya juuentud de amor ser presa se me representa auer visto y dél cruelmente lastimada, á causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles; ... de otros avisos é consejos contra lisonjeros é malos siruientes é falsas mugeres hechizeras. (4-5).

Incluso, en una lectura atentísima, se detectarían en las líneas que siguen, tomadas del acróstico 4o:

> Leeldo, vereys que avnque dulce cuento,
> Amantes que os muestra salir de catiuo. (10),

que se referirían ni más ni menos a la situación de Juan Rodríguez, quien no hizo otra cosa que "salirse de catiuo" (terminar sus amores) con respecto a su situación sentimental con la grand señora. De ahí que en la Canción inserta en la última parte de *Siervo*, después de la "Estoria de dos amadores," el trovador gallego dice: "Avnque me vedes asy/catyvo, libre naçy" (*Obras*, 75).

Si además queremos seguir la pista de quien pueda ser el "desleal amigo" de Rodríguez del Padrón, quien sabe si tendríamos que buscarle entre los poetas del

*Cancionero de Baena*; ¿Diego Martínez de Medina, tal vez?, hermano de Gonzalo.[24] Entre otras cosas porque, en su diatriba misógina, Sempronio insinúa que el mismo Bernardo de Claraval habría dudado de la virginidad de María - mujer intachable de la tradición cristiana - y María se llama también la reina, quien podría ser la supuesta amada del caballero del Padrón:

> Sem.--Llenos están los libros de sus viles é malos exemplos é de las caydas que leuaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dize que las mugeres é el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca é verás en qué las tiene. Escucha al Aristótiles, mira á Bernardo. Gentiles, judíos, ... (I, 47).[25]

Esta diatriba remite al debate teológico entre Diego Martínez de Medina y Fray Lope del Monte, en el *Cancionero de Baena*:[26]

| | |
|---|---|
| E como yo por pensar | Bernnaldo lo rretrato |
| que su conçebción fue santa | que non fueron aprouadas |
| fasme luego dubdar | estas letras que escriuides; |
| Bernnaldo, ca non dixera | pues amigo, vos d'oydes |
| contra esto, sy asy fuera | non digades tales nadas. |
| pues que era su juglar. | Leed a Santo Thomas ... |
| (D.Martínez de Medina, 323) | (F.Lope del Monte, 324). |

Aceptando - aunque sea de momento - que el acto primitivo de *La Celestina* a la vista del *Siervo*, fuera una "parodia" (o libre alusión, si se prefiere) de la historia de los amores entre el caballero del Padrón y una alta dama de la corte real de Juan II de Castilla - si acaso no la reina misma - lo que se consigna en dicho debate bien pudiera ocultar una referencia a Rodríguez del Padrón y a su íntimo (y para nosotros,

---

24 Para lo que pueda interesar, este Diego es, para Lida, el hermano de Gonzalo Martínez de Medina, la persona a quien está dedicado *Siervo libre de amor*, según acota la autora en "Juan Rodríguez del Padrón. Influencias".

25 Para éste y otras relaciones entre el debate de D. Martínez de Medina y Fray L. del Monte y La Celestina, véase los estudios de Forcadas, "Mira a Bernardo" y "El judaísmo en *La Celestina*," *Boletín de Filología Española*, Nos. 46-49, Enero-Diciembre, 1973, pp. 35-7.

26 *Cancionero de Baena*, Edición de J.M. Azázeta, Madrid: C. S. I. C., 1966.

desconocido) amigo. Además la madre de Cristo del debate teológico, con "duda" para Diego Martínez de Medina y "reina sin dubdança" para Fray Lope, sería una "pantalla" para un debate mundano retroactivo a la temática sentimental padroniana. Dicho de otro modo, Diego Martínez asumiría, en el debate, la personalidad del amigo de Juan Rodríguez, tratando de convencer a éste de que la dama no era todo lo perfecta que el poeta suponía, y Fray Lope representaría al mismo Padrón, convencido de la dignidad de su dama y dispuesto a argumentar en su favor.

El manuscrito de *La Celestina* en su versión original - tras ser la dama favorable a Calisto - terminaría en el repudio y destierro del caballero de la vista de la señora, como lo establecen estas líneas del Auto XII, en vez de terminar en tragedia:

> Mel.--La sobrada osadía de tus mensajes me ha forçado a hauerte de hablar, señor Calisto. Que hauiendo hauido de mí la passada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor, de lo que entonces te mostré. Desuía estos vanos é locos pensamientos de tí, porque mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida e mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes. (XII, 83),

suposición ésta, avalada por la reacción del joven amante, en el mismo Acto:

> Cal.--¡O quan burlado has sido de tus siruientes! ¡O engañosa muger Celestina! ¡Dejárasme acabar de morir e ... ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Porqué has assí dado con tu lengua causa a mi desesperación?..¿A qué me mandaste aquí venir, para que me fuese mostrado el disfauor, el entredicho, la desconfiança, el odio, por la mesma boca desta que tiene las llaues de mi perdicion e gloria? ¡O enemiga! ¿E tú no me dixiste que esta mi señora me era fauorable? ¿No me dixiste que de su grado mandaua venir este su catiuo al presente lugar, no para me desterrar nueuamente de su presencia, pero para alçar el destierro, ya por otro su mandamiento puesto ante de agora? ¿En quién fallaré yo fé? (XII, 83-4).

Todo el fastidio y enojo de Melibea está provocado por el descubrimiento que hace la joven de que hay terceros que están informados del secreto:

> Cel.--Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de vn cauallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.
> Mel.--¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda? ... De locura será su mal. ... No se dize en vano que el mas empezible miembro del mal hombre ó muger es la lengua. (IV, 177-8)

> Mel.--Pues auísale que se aparte deste propósito é serle ha sano; sinó, podrá ser que no aya comprado tan cara habla en su vida. ...] De los locos es estimar á todos los otros de su calidad. E tú tórnate con la mesma razón; que respuesta de mí otra no haurás ni la esperes. (IV, 180)

Por ello, el castigo para Calisto - lo mismo que para Juan Rodríguez, en la *Vida* - es el destierro, lo que para el amante significa el recluírse al "templo de la grand soledad." Así se desprende de lo que hace saber Calisto a su criado, una vez de regreso en casa:

> Cierra la ventana é dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienauenturada muerte aquella, que desseada á los afligidos viene! ... ¡O piedad de silencio, inspira en el Plebérico coraçón, porque sin esperança de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Píramo é de la desdichada Tisbe! (I, 36).

Este podría ser el final del manuscrito que habría llegado a las manos del bachiller. Entonces, no sería casualidad que Ardanlier y Liessa en *Siervo* resultaran ser Píramo y Tisbe. En sendas historias las muertes de los amantes son el resultado del mismo tipo de equívoco; en el mito está la leona con las fauces ensangrentadas; en la "Estoria de dos amadores" son los canes los que muestran sus hocicos con sangre (*Obras*, 57-8); Píramo se suicida con su propia espada, y lo mismo hace Ardanlier. En el mito, los amantes mueren uno encima del otro, en la "Estoria," son sepultados juntos. Y,

así, no habría de maravillar que lo que manifiesta Melibea a Lucrecia en una de las interpolaciones del Auto XIV;

> Mel.--¿O si por caso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna differencia saben hazer ni acatamiento de personas le hayan mordido? (XIV, 115),

remitiera al mito de Píramo y Tisbe reelaborado en la obra padroniana:

> dela antiga çibdat de Venera, quanto vna legua del secreto palaçio, vio venir los tres canes ladrando por la angosta senda, las gargantas abiertas, llenas de sangre, encarnados de vn fiero dayne que su hijo Ardanlier essas hora muerto avia, ... (*Obras*, 57).

Lo que varía del mito de Píramo y Tisbe en la "Estoria de dos amadores," es que Liessa no se suicida, sino que muere a manos del rey Creos. Ello podría obedecer al deseo de Rodríguez del Padrón de fundir el mito con otra historia trágica, la de Inés de Castro, con la intención de darle un "aire" menos castellano a doña María, como ya lo insinuara, hace años, Paz y Meliá. Ello se ajusta perfectamente a la teoría de la inversión de los elementos que postula Pérez Firmat y que ya hemos mencionado antes.

En la *Comedia*, aquella historia de doña Inés se detectaría en la línea: "A Pedro robaron, Inés se ahorcó" (III, 131) en boca de la vieja alcahueta.[27] Y nada mejor aquí que traer a colación la cita de Sempronio, acerca de la bestialidad: "¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can?" (I, 46), porque ello nos hace recordar que Minerva es una diosa sin tacha y que la mitología no la relaciona con can alguno, por lo tanto, quedaría claro de quien sería remedo Calisto. Al usar "can," se hace referencia al "perro" que va tras Minerva a todas partes. El trovador va tras su dama a todas partes, y Juan Rodríguez de hecho compara a doña María con Minerva, en otra de sus obras: el *Triunfo de las donas*:

---

27 Forcadas trata este punto en "Sobre las fuentes históricas de '[eclipse hay mañana]," y su posible incidencia en Acto I de *La Celestina*," en *Celestinesca*, Vol. 7, No. 1, Mayo 1983, 31.

> siguiendo la razon, deuer a ninguna otra persona que a vuestra real magestad el siguyente conpendio intitular. El qual, muy gloriosa señora, non a fin de querer vuestra singular discreçion enseñar al enbio, por quanto seria presuntuoso pensar querer enseñar a Minerua, mas porque el real resplandor la escuridat esclarezca del mi ciego ingenio, et aquesta, segund que las otras ... (*Obras*, 126-7).

Con ello, "can" sería el trovador y lo de "toro" podría aludir a don Juan II, debido al engaño de que sería objeto por parte de su esposa con el poeta gallego. Ello remitiría a otra casi segura alusión al rey que pareciera encontrarse en un soliloquio de Celestina al decir: "á los tres llaman Juanes é los dos son cornudos" (IV, 156), que vendría avalado por el posible anagrama "**JUAN**es y los **DOS** son cornudos."[28] Y esto sí que es cábala puesto que no hay "Juanes" en La Celestina; entonces la alcahueta se refiere a Juan II, Juan Rodríguez del Padrón y otro Juan que desconocemos. ¡Menudo deleite para los lectores de la época, aficionados a los juegos cabalísticos al que Rojas sin duda, le saca partido!

Tras las líneas finales de la parte primera de *Siervo*, que traslucen el fracaso, dolor y vergüenza del poeta que le llevan a relegarse al "templo de la grand soledad:"

> que no perdonava a mi el ardor que en todas partes me perseguia, cuyo temor e grand verguença, mezclada con lealtat, me hizieron retraher al templo de la grand soledat, en compañia dela triste amargura, saçerdotissa de aquella, donde ala acostumbrada hora que los padres antigos enla esquiuidat del desierto se dan ala deuota oraçion de plazer solitario e acompañado de lagrimas, gemidos e sospiros, todos los dias remenvrandome lo pasado, me daua ala siguiente contemplaçion. (*Obras*, 45-6).

se sigue la parte "Segunda," cual es la "Contemplaçion," expresada en líneas como éstas:

---

28 En el Acto I ya tenemos una alusión indirecta a Juan II, donde Celestina dice a Pármeno: "E no pienses que tu privança con este señor te haze seguro; que quanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura ... E por tanto, en los infortunios el remedio es a los amigos ..." (I, 105) lo que hace referencia a la fortuna adversa de don Alvaro de Luna privado de Juan II, decapitado en Valladolid por orden del rey, por presión de unos cuantos nobles envidiosos y, seguro que también, por presión de la reina.

> Como yo el syn ventura padeçiente por amar, errase por la escura selua de mis pensamientos ... arribe con grand fortuna alos tres caminos ... que trayendo mis passos por verdura, syn ningun esperança de amor, secauan las yeruas donde alcançauan mis pisadas . .. E yo solo que estaua en poder dela grand tristura, vistas las mudas aves, criaturas, plantas non sentibles, en tal mudança de su propio ser, por causa mia, fue alterado fuera de mi; e mi libre aluedrio, guardian delos caminos, que son todos pensamientos, partido dela conpañia, no tardo en seguir la desçendiente via, que es la desperaçion ... que paso al reyno delas tyniebras, donde las medias partes, brasadas de las biuas llamas, tornaron escuras, segun que parecen. (*Obras*, 47-8).

En este estado contemplativo se inspirarían probablemente las palabras desoladas de Calisto cuando se retira a la soledad y obscuridad de su habitación, una vez que ha sido arrojado del jardín por la irritada Melibea:

> Cal.--Cierra la ventana é dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ... porque sin esperança de salud no embie el espiritu perdido con el desastrado Píramo é de la desdichada Tisbe. (I, 35-6).

Tales expresiones dejarían ver claramente que este pasaje de Calisto sería parte del final del manuscrito original de *La Celestina*, porque la escena del jardín y la congoja de Calisto suenan mucho más a fin de relaciones que a comienzos de ellas. En *Siervo*, el poeta se retira al templo de la gran soledad una vez que ha perdido para siempre el favor de su dama. Recuérdese que anotamos ya que Rojas trabucaría los hechos en su continuación y, del mismo modo pudo alterar también las secuencias de las escenas.

Para allegar otra base de sustentación, habría que repetir en este punto, que la identificación Calisto-Padrón también ha sido establecida ya por el autor anónimo de la *Vida del trobador Juan Rodríguez*, al hacer recitar a Juan Rodríguez (luego que éste ha sido rechazado por la dama), el poema "Desagradecida, cruel!"

Y á un cuerpo tan ensalzado

como el mio ha sido y fué,
caer de tan alto estado
culpa es de quien lo ha causado,
mas no culpa de mi fee. (*Obras*, 380-1).

Este poema vendría a ser una forma de reacción que sigue al rompimiento final entre el poeta y su dama y sería entonces, otro paratexto de la *Comedia*. Y así, de él sería parafraseo el parlamento de Calisto frente a Melibea en la escena del jardín:

> Cal.--¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado como de ningun hombre, como agora el mío? ... Mas ¡o triste! que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienauenturanca ... (I, 32-3),

lo que suena - repetimos - a rompimiento de relaciones más que a "primer encuentro." Quien sabe si ello explicaría el que *La Celestina* empiece de modo tan abrupto y con un conocimiento de los personajes que se nombran uno a otra por su nombre propio.

En relación a este punto hay que recordar a Sánchez y a María Remedios Prieto, y concordar con sus conclusiones de que la versión original de la *Comedia* del "amigo" de Rojas - el autor de la carta, pues ésta en opinión de dichos críticos no sería del bachiller - debería tener un final feliz:

> No menos extraño es el suicidio de Melibea, que parece buscar deliberadamente la presencia de su padre y emprende con él un diálogo pletórico de erudición libresca, impropio de una mente angustiada, decidida a consumar dicho suicidio, que, para quedar convertido en fingido, sólo requiere suprimir "pon tú en cobro este cuerpo que allí baja" y sustituír el Auto XVI (o el XXI, en la Tragicomedia ) por una regocijada escena final.[29]

Sin embargo a la vista del modelo padroniano, en el que intentamos constatar se pauta *La Celestina*, no tendría que ser así necesariamente. En que el bachiller Rojas trabucara la secuencia de los hechos del manuscrito que le cayó en las manos por

---

[29] A. Sánchez Sánchez-Serrano y Ma. Remedios Prieto, Ib., p. 43.

gentileza de un amigo,[30] sí se podría concordar con las aseveraciones de los críticos mencionados:

> Es evidente que en la *Comedia*, tal como nos ha llegado impresa, el primer "vacío de tablado," esto es, el primer cambio de escena, tiene lugar cuando Melibea arroja a Calisto de su huerta y, posteriormente, reaparece el protagonista en su propia casa,[31]

y además agregar de nuestra parte que sólo un "arreglo" de estas características podría explicar una anomalía tan extraordinariamente llamativa como es que, en el primer auto no aparezca una conversación de Calisto con Celestina en la cual el joven le exprese, claramente, cuales son sus deseos y qué es lo que en concreto le encomienda a la alcahueta, que sería el elemento fundamental del comienzo de la obra. Y en su lugar, el breve intercambio de palabras más parece la "conclusión de un negocio", puesto que el joven entrega cien monedas de oro a la anciana a título de nada, sólo por venir a su casa, sin que medie diálogo explicatorio alguno acerca de lo que quiere el uno y del beneficio que por nada, recibe la otra. Y no se trata solamente de que sea una anomalía el que esta conversación inicial en que ambos se ven por primera vez no aparezca, sino, además, que "el desarrollo de los diálogos la haga imposible, cuando la tercera permanece constantemente en escena."[32]

Y en lo que concierne a la paternidad del primer Auto, cuestión que los críticos mencionados no tocan, importa esbozar unas líneas para reiterar que lo que se afirma en la Carta:

> las quales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. (4),

parece ser negación absoluta de lo que se nos dice a continuación:

---

30 Según un trabajo inédito de Forcadas (al cual he tenido priviligiado acceso en su incipiente manuscrito), este amigo del bachiller Rojas podría ser ni más ni menos que B. de Torres Naharro, pero no tengo la correspondiente autorización del catedrático para adelantar aquí ninguna argumentación sobre un presunto papel de Torres Naharro en la continuación de Rojas.

31 Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto, Ib., p. 35.

32 Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto, Ib., p. 35.

> Ví que no tenía su firma del auctor, el qual segun algunos dizen, fué Juan de Mena, é segun otros, Rodrigo de Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inuencion, ... (5-6).

Dicha contradicción conduce a sospechar que el autor de la carta, tanto si es Rojas como si no, por lo menos tenía una idea clara de quien podría haber sido el autor primitivo.[33]

Pensar que por estar *La Celestina* pautada en la vida amorosa del trovador gallego Juan Rodríguez del Padrón, éste podría ser también el autor buscado, es mucho exponer y no es meta que nos hayamos propuesto aquí. Pero que sí la vida y el episodio sentimental del poeta en la Corte de Juan II deberían ser bien conocidos para los lectores cultos de la época y por ende todo el tema crípticamente entregado en la *Comedia* habría resultado fácilmente desentrañable, podría ser posible. De ahí que el continuador de la *Comedia* hubiera visto la necesidad de disfrazar los hechos "maquillando" un tanto la historia. Ya dice Hickey que para un lector atento resultaría fácil y enriquecedor el reconocer las referencias y alusiones que el autor siembra en su escrito. El mismo crítico asegura que:

> lo singular - sea acontecimiento, situación o persona - carece de verdadero interés en sí, y viene a ser interesante solo y únicamente en la medida en que contiene, envuelve o sugiere algo de más amplia envergadura o significación, o que tiene un sentido general, universal o abstracto.[34]

Es bastante claro el crítico en este postulado, puesto que manifiesta que una referencia oblicua carente de interés público, insertada a un episodio trivial en una obra literaria está condenada al fracaso. Es archisabido que la inteligencia humana sólo reconoce lo general, lo universal, pero no tiene contacto directo con lo singular como tal; necesita de explicaciones, o mejor dicho, de más de una alusión. Esta reflexión es la que ha

33 M. Bataillon lo habría insinuado en su "La Célestine primitve", en *Studia Philologica et literaria in honorem Leo Spitzer*, Bern: Frank Verlag, 1958.

34 Leo Hickey, "El valor de la alusión en literatura", p. 57.

motivado esta lectura paralela entre la *Comedia* y *Siervo Libre de Amor* Ello explica también el por qué de algunas repeticiones que el lector encontrará en los pasajes a confrontar; las alusiones aparecen tanto esparcidas, como en una misma instancia.

Se podría pensar que la versión original de *La Celestina* bien pudo permanecer oculta e inédita a los ojos de los "lectores" contemporáneos del poeta del Padrón, y efectivamente haber llegado a las manos del bachiller Rojas con unos cuarenta a cincuenta años de distancia más o menos. En su época, la delicada situación de converso de Rojas, le aconsejaría prudencia en cuanto a "parodiar" o "aludir" al episodio de los personajes en la Corte en años pasados. Bien podría ser que eso de que "quiso celar e encubrir su nombre, no me culpeys, si ..." (6) que aparece en la carta, quisiera decir en términos reales, "no me culpeys si no revelo su identidad," porque podría tratarse de una pista falsa (haciendo creer que es el nombre del autor el que se desea esconder), con el objeto, eso sí, de despistar sólo en relación con "no me culpeys," porque "el fin baxo que lo pongo," tiene efectivamente la importancia que le asignan Sánchez y Prieto, que es la base de su teoría de que Rojas habría recibido un manuscrito con un final no trágico.

Pero, si bien la autoría, de momento, no es materia prioritaria en este estudio, importa insistir en la identidad que se intenta ocultar. Pudiera ser que la contradicción anotada más arriba hubiera sido incurrida ex-profeso, en un tono lúdico, como una forma de dificultar el reconocimiento de un individuo. En la misma línea lúdica, es posible elucubrar con el hecho de que en lugar de mantener el anonimato de un autor, de lo que se trataría es de no revelar la identidad del protagonista. Dicho de otra forma, se estaría montando un tinglado aseverando que el autor no quiere ser descubierto (lo que también llevaría un fondo de verdad), para alejar al lector del cuestionamiento de identidad de los personajes de una historia real. Una razón más que valedera (aparte de converso) del bachiller, como hemos apuntado para no dar nombres.

Sánchez y Prieto concluyen que "el amigo" de Rojas estaría encubriendo la identidad del autor primitivo y la intención de éste de permanecer en el anonimato. Y eso mismo haría el bachiller al recibir los papeles que declara. Pero hay que advertir que "encubrimiento" no implica solamente anonimato, sino *ocultamiento, disfraz, enmascaramiento, desfiguración, simulacro, silencio.* De tal suerte, la identidad del autor primitivo debe estar - de algún modo - entregado crípticamente en *La Celestina*, y si bien ello exigiría otros métodos y un largo camino que recorrer, estamos ciertos de ir demostrando hasta aquí, que una lectura de la historia de los amores de Calisto y Melibea en entrecruzado diálogo con la vida sentimental de Juan Rodríguez del Padrón expresada en *Siervo libre de amor*, puede considerarse factible como cualquier otra.

Al intentar una investigación sobre la paternidad del primer auto de *La Celestina* proponiendo el nombre del propio Padrón, hay que analizar conscientemente la posibilidad de que éste no habría de escribir una reelaboración burlesca y "avillanada" de lo que constituye el episodio más trascendental e íntimo de su vida. Pero, al mismo tiempo no hay que desestimar tampoco la posibilidad de que el caballero del Padrón nos hubiera legado un manuscrito en el que parodiaba aquella época de su vida, precisamente porque al escribirlo en la distancia temporal y en la quietud de su humilde celda de monje, ya habría traspasado la barrera de una vida mundana y alcanzado una paz espiritual que le permitía evaluar su pasado a la luz de una serenidad objetiva. La *Comedia* tal como la acabó el bachiller resultaría, entonces, ser el producto de la intervención de éste, quien habría trastocado, interpolado, agregado y modificado el material que "vi(ó) en Salamanca."

Lo que sí parece quedar claro es que, por una parte, Rojas debió saber quien era el autor primitivo de ese material y, además, de paso, poseía un acabado conocimiento de toda la obra del poeta gallego. Probablemente lo que Rojas nunca imaginó, fue las repercusiones que acarrearía la obra - comedia o tragicomedia - que

él se encargó de acabar. Si, como pensamos, la obra está pautada en los amoríos de Padrón y su dama, algo consciente sería Rojas de la importancia de la anécdota verídica (y de paso, la necesidad de mantener el anonimato de los personajes) puesto que, si creemos su declaración, no se desentendió cuando sus contemporáneos le pidieron más producción. Intriga el hecho de que si se preocupó de "alargar" la *Comedia* hasta el punto de complacer a quienes le solicitaron una extensión, su creación literaria se haya detenido allí sin más, aunque esta tarea literaria fuera "extraña a su lavor." Ello lleva a preguntarse una y otra vez cómo es que, si él fuera el continuador de dicha pieza, no hubiera escrito más.

En un somero paréntesis de comentario al trabajo de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto, lo de *Comedia* o *Tragicomedia*, como título para la obra y en discordancia con el final, que preocupa a los críticos, también acepta una posible explicación. El fin trágico de Calisto y Melibea, quedaría claro a la luz de la muerte igualmente trágica de Ardanlier y Liessa, en la "Estoria de dos amadores," interpolada hacia el final en *Siervo libre de amor*. La muerte de los amantes en *La Celestina* vendría a ser una muerte alegórica del episodio sentimental enre Rodríguez del Padrón y su alta dama, y no la muerte real del poeta gallego. De algún modo, Juan Rodríguez del Padrón "muere" a la vida mundana y a cualquier otro posible capítulo amoroso de su vida, cuando se recluye (e incluso antes) en el Monasterio de Herbón, para terminar allí sus días como el humilde Fray Juan de la Cámara.

Luego de sacar a la luz lo que postulamos al comienzo, no pareciera fácilmente desmentible esta intertextualidad temática entre sendas obras, lo que empezaría a dejar cumplido en parte nuestro objetivo central, pero aún es perentorio constatar paralelismos a otros niveles (léxico, sintáctico, semántico) entre *Siervo libre de amor* y *La Celestina*. Un detalle de enorme utilidad es la identidad del "amigo" que puso en las manos de Rojas esos documentos. Buscando entre los contemporáneos del bachiller se podría llegar hasta ese personaje y ello contribuiría a echar luz sobre ese

punto obscuro. Es lamentable que la crítica no se haya dado el tiempo de rastrear al amigo y aunque reconocemos la importancia vital que éste tiene, tampoco es asunto intentado en este estudio; y sin embargo, es probable que ese "amigo" sea el depositario total del misterio del material "vi(sto) en Salamanca".

## III.- INTERTEXTUALIDAD A NIVELES SINTACTICO, LEXICO Y SEMANTICO

En la línea kristeviana que considera la novela como una totalidad, como algo que deviene, en última instancia, como "un proceso," sobresale el énfasis que pone en visualizar la estructura del relato como una estructura de transformación, como un proceso de mutación. Según Kristeva la novela es algo vivo y discontinuo susceptible de encontrarse en cada uno de sus segmentos; y en cada segmento hay algo de los otros. Con ello quiere decir que los componentes del relato son todos interactuantes.

Al hablar del texto novelesco como un proceso de transformación, se alude a un método de lectura y de interpretación. El texto literario puede ser objeto de diferentes formas de lectura. Una de esas formas de lectura es *transformacional*: leer el texto como la trayectoria de una serie de operaciones de cambio, donde cada segmento se lee a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del mismo. A la vez, se accede al nivel anterior, a la forma acabada en que se presenta el texto, vale decir, al nivel de su generación como múltiples posibilidades anteriores.

En este sentido, nuestro quehacer primordial en esta parte de este estudio intenta esa lectura transformacional abordando, de paso, el problema de la diacronía de la novela y proponiendo un cambio de lectura de la misma. Al considerar la *Comedia* como relato de las operaciones transformacionales, intentaremos descubrir la intertextualidad entre *Siervo libre de amor* y *La Celestina*, dos obras separadas en el tiempo de su composición sólo por un lapso de unos 50 años. Además de sacar a la luz algunas coincidencias entre *Siervo*, y la *Comedia*, aventuramos la posibilidad de que el material del primer "auctor" no estuviera pensado para terminar con la muerte

de los amantes, sino de modo distinto. A esta conclusión es posible llegar por dos caminos diferentes: aplicando la premisa posible ya vista de la Comedia pautada en la historia sentimental de *Siervo*. El segundo camino para llegar a la conclusión de que *La Celestina* del primer autor pudo estar pensada para terminar de modo distinto, podría ser el que señalan Sánchez y Prieto. En su estudio,[35] estos críticos adhieren a la opinión en favor de un autor primitivo dejando a Rojas el papel de continuador y concluyen - entre otras cosas - que el primer acto tal como se le conoce es simplemente parte del manuscrito, y no es necesariamente la parte inicial. Este manuscrito hubo de llegar incompleto, para Sánchez y Prieto, a las manos de Rojas, y el bachiller le habría dado un final trágico a la *Comedia*, respetando el título original. En este punto se detienen estos autores, porque, como reconocen, no llegan a descifrar el misterio de la frase "salir de cativo." No resuelven la concordancia o discordancia, entre el título de "Comedia" y el final trágico de la pieza.

En cuanto a la observación de Sánchez y Prieto en que Rojas cambió el final pero respetó el título de *Comedia*, se podría agregar otro argumento de peso en su favor; y nada mejor que recurrir a lo que afirma Garrido acerca de que: "Hay un buen punto flaco en *La Celestina* y es que no tiene problema ... Exactamente eso es el vacío de *La Celestina.*"[36] Esta falta de problema corroboraría nuestra posición de que se trata de una obra que el autor primitivo tal vez no concebiría como tragedia, pero a la cual Fernando de Rojas le dió, conscientemente un final trágico a su aire y antojo, porque debía mantener una incógnita, la identidad de los personajes. Son precisamente los cambios y transposiciones que hubo de introducir, los que le llevan hacia un desenlace fatal para los protagonistas. Porque "salir de cativo" implica resolver con

---

35 Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto, "Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea", *Revista de Literatura*, Tomo LI. No. 101, Enero-Junio, Madrid: C.S.I.C.,1989, pp. 21-54.

36 Fernando Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras: Edic. Canigó, 1957, p. 12.

éxito una situación difícil o incómoda y quedar en situación de gozar de libertad, sin pérdida de la vida, y eso es lo que sucede en *Siervo*, pero no así en la *Comedia*.

Por nuestra parte, nos subscribimos también la teoría de la existencia de un autor primitivo - como ya hemos puntualizado anteriormente - y además nos inclinamos a pensar que el material que llegó a las manos del bachiller Rojas, no importa en qué cantidad ni por que vía, debía seguir en líneas generales la vida amorosa de Juan Rodríguez del Padrón, y esto - sustentado en la recurrencia de elementos padronianos que hay en la *Comedia* - es lo que tratamos de dejar en claro, si no otra cosa, en este estudio.

Pero retomando la observación de Sánchez y Prieto agregamos, de nuestra parte, la sospecha de que el Auto I, tal como se inicia en la edición que conocemos, no debió ser el verdadero comienzo de la obra. Puesto que Calisto en su discurso dice: "que mi secreto dolor manifestarte pudiesse" (I, 32) tenemos que pensar que el sentimiento amoroso del joven por Melibea no es producto de este primer encuentro; no es posible que hubiera nacido así, sin más, sino que es anterior a este momento y ya ha echado raíces que están provocando tormento en él. Creemos que este comienzo de la obra es rompimiento de relaciones porque Calisto dice: "esquivo tormento que tu absencia me ha de causar" (I, 33) lo que suena a despedida y no a comienzo de episodio alguno. No se entiende esto de "tu absencia me ha de causar" porque, por una parte, ve a la joven por primera vez, y por otra, se habla de ausencia cuando hay alejamiento físico de las personas. En *Siervo*, hay alejamiento físico y tal vez por ello permea a la *Comedia*, pero en ésta, los amantes no planean salir del lugar.

Para argumentar en favor de ruptura de relaciones en vez de escena de apertura está además, el reproche de Melibea con la frase de: "que aya subido en coraçon humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte" (I, 34), frase que reafirmaría la existencia de un sentimiento que tiene ya sus raíces en el ánimo de Calisto y en la cual

habría que buscar su paralelo en una alusión intertextual a la confidencia de Juan Rodríguez al amigo, en la *Vida*, donde está claro que uno de los amantes no es libre. En *Celestina*, ¿qué puede tener de "ilícito" el amor entre dos personas libres y de igual o casi igual estado, cuando ni siquiera han intervenido los padres para oponerse y crear el nudo dramático? Pero el continuador no vió este detalle (o si lo vio, lo ignoró) y conservó la idea del intertexto.

Volviendo a ese desagrado de Melibea en tan temprana etapa de la obra, sólo porque Calisto tiene la osadía de confesarle su admiración, dicho enfado de la joven no resulta del todo convincente, como tampoco es verosímil que el joven se resigne a obedecerla y a marcharse, sin mayor intento de insistir en sus intenciones amorosas.

Aprovechando las ideas de Sollers[37] cuando define de modo tópico la intertextualidad, "tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture ..., la condensation, le déplacement et la profondeur", se podría pensar que a esa posibilidad de "condensación" se puede atribuir el hecho de que el continuador de *La Celestina* hubiera suprimido parte del material original de la obra, y a ello se debe ese comienzo en "medias res" y algunas contradicciones que anotamos a continuación.

En la página número cuarenta de la edición de Cejador y Frauca que manejamos, el crítico puntualiza en la frase de Calisto: "todo á una causa?" que dicha causa debe entenderse como "amor," es decir connotaría: ¿todo por amor? Pero si el amor *aparece* en el listado que da Calisto, el "¿todo á una causa?," ¿no apuntará a haber confiado un secreto, el secreto de esos amores, a un tercero?

Las palabras de Sempronio a su amo que siguen a la escena inicial de la obra:

> Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el coraçon de mi amo, que por la boca le sale á borbollones. No es más menester. Bien sé de que pié coxqueas. Yo te sanaré (I, 41-42),

37 Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968, p. 67.

resultan ser otro indicio que el amor de Calisto por Melibea no se ha originado en el jardín; forzosamente ha de haber otro comienzo. Sempronio no sospecha, sino que está cierto de que su señor está enamorado de Melibea. Primero ha dicho "bien sé de que pié coxqueas" y enseguida dirá: "Porque aquellos procuraron abominable vso con los ángeles no conocidos é tú con el que confiessas ser Dios." (I, 44).
Esta certeza del criado es deducible del tiempo verbal expreso "procuraron" y tácito "procuraste," en pretérito, e incluso de un hipótetico presente "procuras" (é tú "*procuraste*"..., o "é tú *procuras*...") los que usados por el sirviente remiten a una situación de hechos ya por éste conocidos. Adelantando un paso hacia otras obras del trovador gallego se podría decir que el amigo confidente de Juan Rodríguez del Padrón en *Vida del trobador* (obra que sabemos anónima y biográfica de Rodríguez de la Cámara) también está informado ya de estos hechos consumados; Sempronio en *La Celestina* cumpliría la función del amigo del "trobador," en la *Vida*.

Son estas contradicciones que observamos en este acto de apertura de *La Celestina* las que apoyan nuestra sospecha de que la obra no debió empezar ahí. Pero dichas contradicciones se explican con una suposición: que Rojas pudo haber recibido más material del que declara. Así se entendería la aseveración - aunque la consideremos errada en la atribución de paternidad - de Salvador Martínez que atribuye la mayor parte de la obra a un autor original, Cota, y posteriormente la de Anthony Cárdenas, que le atribuye la mayor porción a Martínez de Toledo. Esta aseveración coincidente en atribuir más de un primer acto al autor primitivo no está muy descaminada en este aspecto. En la cuenta del bachiller habría que poner sólo los cambios, las interpolaciones, las substituciones y los cortes o supresiones del material original, motivado todo ello, por la necesidad de respetar el deseo de anonimato de los protagonistas.

Otra de las razones que nos hace pensar en que la obra no debía comenzar así es el tratamiento que se dan uno a otro los protagonistas, ya en las líneas de apertura:

Cal.--En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.
Mel.--¿En qué Calisto? (I, 31-32).

El llamarse por sus nombres de pilas respectivos, presupone un conocimiento previo si acaso no un encuentro personal anterior. Las palabras de Calisto del segundo autor, "el otro via que le llamavan por nombre é murió dende a tres días; pero en vida ó en muerte ..." (VI, 220), concuerdan, homologando las palabras inspiradas, tal vez, en el poema "Solo por ver a Macias," con las del poeta gallego del Padrón:

Solo por uer a Macías
Se de amor me partir
yo me querria morir
con tanto que rsurgir
pudiesse dende a tres dias.
Mas luego que resurgiese
¿quien me podria tener
que en mi mortaje non fuese, lynda sennora, a te uer,
por uer que planto farias,
sennora, o que reyr?
Y me querria ... (*Obras*, 26)[38]

En este poema "el otro," que "via que le llamavan por nombre," remite a Juan Rodríguez del Padrón en la *Vida* (paratexto del texto celestinesco), a quien la "grand señora" probablemente llamaba por su nombre.

Pero avanzando hacia lo que nos interesa aquí, veamos cómo se nos presenta Melibea. En el acto de apertura de la *Comedia de Calisto y Melibea*, ésta aparece como muy superior en estado al caballero. Y éste - a su vez - se nos muestra como un noble de segunda categoría. No se nos aclara cual es el grado de su nobleza y además, no parece nadar en la abundancia. Ello puede ser una clara analogía con Juan Rodríguez del Padrón, quien en más de una referencia a su propio estado declara, al final de la "Estoria de dos amadores" interpolada en el *Siervo*:

---

[38] ¿No hay una alusión en esto, a que luego de muerto Macías, Elvira enloqueció de amor por él? Juan Rodríguez desea la muerte por saber si es amado y sería llorado después por la 'lynda sennora'.

> y todos aqueilos que del descendieron, delos quales yo siendo el menor, rico del nombre de ser de los buenos, e solo heredado en lealtat. (*Obras*, 74).

Esta disparidad de estado entre Melibea y Calisto parece corroborarse en el hecho de que muy al comienzo de la obra ya se pone en boca de la protagonista un parlamento reprobador que implica, con cierta altanería, una diferencia de estado:

> E el intento de tus palabras, Calisto, ha sydo de ingenio de tal hombre como tú, haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. (I, 33-4).

Ello, sumado a lo que Calisto dice a Pármeno:

> Pero quiero que sepas que, quando hay mucha distancia del que ruega al rogado o por gravedad de obediencia o por señorío de estado ... (II, 120),

o lo que el joven amante opone a las alabanzas que le hace Sempronio:

> E en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se auentaja Melibea. Mira la nobleza e antiguedad de su linaje, el grandissimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandescientes virtudes, la altitud e inefable gracia, la soberana hermosura (I, 53),

y en cuya réplica el joven habla en términos de una dama muy superior a él, de la que destaca su soberana hermosura," nos hace sospechar que en la mente del autor primitivo, Melibea es trasunto de una dama muy elevada.

En muy temprano momento en la obra parece querer llamársenos la atención sobre el status de Melibea. Incluso ya se menciona en el Argumento general de la pieza (ediciones de 1500-1501 en adelante) cuando se nos dice que Calisto "fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre" (I, 28), pasaje que deja ver reminiscencias de la *Cadira del Honor*, de Padrón, en la cual leemos: "a la imperial corona subjetos, ylustrisimo: serenisimo, gloriosisimo, al emperador" (*Obras*, 134); luego, la "generosa" Melibea sería el remedo alusivo de una dama de sangre noble.

Críticos respetables, como Menéndez y Pelayo son los que pavimentan el camino para esta hipótesis sobre la alegoría de una historia real como base para *La Celestina*, cuando dice del *Siervo*:

> Su novela contiene, en cifra que para los contemporáneos debió ser clara, la historia de unos desventurados amores suyos. Teatro de estos amores fue la Corte de Castilla, que Juan Rodríguez frecuentó ... Corre en muchos libros la especie, no documentada, pero sí muy probable, de que fue paje de Juan II. Solo este cargo u otro análogo pudo darle entrada en la Corte, puesto que a pesar de su hidalguía y de sus pretensiones heráldicas, era persona bastante oscura. Entonces puso los ojos en una grand señora, de tal alta guisa y condición y estado tan superiores al suyo, que solo con términos misteriosos se atreve a dar indicios de quien fuese y de los palacios y altas torres en que moraba. El analista de la Orden de San Francisco, Wadingo, dijo ya que Juan Rodríguez había sido engañado artificiosamente por una dama de palacio (artificiose a regia pedisequa delusus). Mil (sic) referencias hay en el *Siervo libre de amor* a esta misteriosa historia, aunque se ve en el autor la firme resolución de no decirlo todo, por pavor y vergüenza ...[39]

La diferencia de status entre Melibea y Calisto salta a la vista porque es innegable que Calisto habla de una dama muy elevada con respecto a sí mismo, dama a la que otorga el rango de "soberana" y no por mera casualidad, sino muy conscientemente ya que está reiterando lo que afirmara en un pasaje anterior al decir al mismo criado:

> Cal.--¿Muger? ¡O grossero! ¡Dios, Dios!
> Sem.--¿E assi lo crees? ¿O burlas?
> Cal.--¿Qué burlo? Por Dios lo creo, por Dios la confiesso é no creo que ay otro soberano en el cielo; avnque entre nosotros mora. (I, 44).

Este pasaje es una reafirmación que se presta para llevarnos a elucubrar que, en la mente del autor primero, Melibea efectivamente representa a una dama de muy elevada posición. De esta forma, lo que dice el joven "de la sombra a lo real" (I, 45)

---

[39] Menéndez y Pelayo, Ib., p. 16.

aparece claro, "de lo humilde a lo regio" - es decir "de lo fingido/no claro a lo verdadero" - a "lo real" en connotación no sólo de verdadero, sino también de realeza o soberanía. Cabe pensar, entonces, que estaríamos frente a una clave dejada ahí ex-profeso por el autor original, lo que en el texto se ve reafirmado por Sempronio al convencerse de que su amo se ha enamorado efectivamente de la "alta" Melibea:

> Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el coraçón de mi amo, que por la boca le sale á borbollones. No es más menester. ... (I, 41-42).

Si queremos insistir en este punto, podemos echar mano al "Argumento" general de la obra (de las ediciones de 1500 en adelante) donde ya hay atisbos de que, en la obra, se dice algo crípticamente:

> Fué preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera á su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada ... (27-28).

Aquí la palabra "generoso" tiene raíces latinas: "generosus," que también implica "linajudo," "noble." Por su parte, "serenissimo" era el tratamiento dado en la Edad Media (y posteriormente también) exclusivamente a reyes y príncipes. Lo encontramos así en la *Cadira de honor,* de Rodríguez del Padrón:

> alos ynfantes e principes syn corona, e alos coronados, ala imperial corona subjetos, yllustrisimo: serenisimo, gloriosisimo, al enperador, e en absençia suya, alos coronados principes a el no subjetos, de los quales solo el rey de [...] (*Obras*, 134).

La generosa Melibea vendría a ser remedo intertextual de una dama de posición y sangre real, ¿una reina, tal vez? Es por ello que persistimos en creer que Rojas pudo saber bien lo que Melibea representa y así pone en boca de Calisto una invocación al silencio: "¡O piedad de silencio, inspira en el plebérico coraçón ..." (I, 36), porque este silencio nos remite al que debe mantener el trovador en la *Vida* (paratexto) y también en *Siervo* (intertexto) debido a la grandeza de sangre y de título de la dama,

aunque debemos reconocer también que el "silencio" en la tradición cortesana era una señal de esperanza para el amante, por lo que se puede pensar que este "silencio" se refiere al de la dama de *Siervo*, lo que estaría bien decodificado para los propósitos de esta hipótesis nuestra. En la cita en la *Comedia*, sabemos asimismo, que no es el corazón de la dama el que está ansioso de salud, sino el de Calisto:

> ¡O piedad de silencio, inspira en el Plebérico coraçón, porque sin esperança de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Píramo é de la desdichada Tisbe! (I, 36).

Pero esto mismo bien contribuye a sostener nuestra proposición de que Fernando de Rojas estaría en el secreto de quien era el autor original del material que recibió y en qué hecho verídico se basaba esta historia, y por ello hubo de hacer enmiendas a ese material primitivo,[40] y respetar, de esta suerte, la promesa heredada (de "quien quier que fuesse" que le hizo entrega de "essos papeles"), de mantener los nombres del autor y del [trovador] protagonista en el anonimato.

De este modo, en el contexto cortesano en que se ubica el amor de Calisto, en el manuscrito del Aucto I, "Plebérico" debe escribirse "plebérico" para entender el silencio de la alta dama a la cual alude, y leerse "plebeico"[41] para referirse a la diferencia de "status" entre el amante (diferencia de posición social en el *Siervo*, y posiblemente de credo religioso en la *Comedia* ) y su dama.

Así vamos despejando el cuadro de los amantes en que se destaca la "alteza" de Melibea y lo "plebeyo" del galán, que correspondería, ni más ni menos, que a la diferencia de "status" entre Juan Rodríguez del Padrón y la "alta" señora de la Corte con la cual tuvo amores el poeta gallego, anécdota que estaría emulada por los amantes de *La Celestina*.

---

40 Véase, D. Severin, "El plebérico corazón" And the Authorship of Act I of *La Celestina*" *Hispanic Review*, 45, 1977, 195-9.

41 "Plebérico" en minúscula resultaría transformado a "plebeico". Véanse las diversas interpretaciones de este concepto en "El Plebérico coraçón: Melibea's Heart," J.R. Stamm, *Celestinesca*, Georgia: Athens, 13, 12, 1979, 3-6.

Esta diferencia de la que Juan Rodríguez fue siempre tan consciente, sería rastreable en la "decimoctava razón" en el *Triunfo de las donas*, del mismo poeta que trata de la superioridad de la mujer sobre el hombre. En dicho pasaje el autor muestra una vena incisiva contra aquellos que no guardan el debido secreto de los favores recibidos de una dama, y luego esperan que ella les obsequie con su piedad:

> que la verdat se puede por ellos bien comprehender, ningund plazer nin gloria les paresçiendo sentir, si los resçibidos bienes deuiesen callar. E por el contrario auiene que non se mueua contra ellos a piadat, ala ora conuertiendo la vsada virtut en viçios, el honor de todas por diuersos non çesan ofende ... (*Obras*, 98).

Pero volviendo al "silencio" de Calisto, no existe motivo explícito en la obra para que el joven amante guarde su amor en secreto, como no sea que se trate de ese remedo del silencio que debía guardar Juan Rodríguez sobre la identidad de quien era el objeto de su amor. Melibea es libre y ya se ha dicho que resulta inconcebible que Calisto no llegue hasta su dama con abiertas pretensiones matrimoniales, máxime cuando Pleberio busca un marido para su hija.

En los *Gozos de amor* padronianos, y también en tono autobiográfico, se lee:

> el huego do suele arder
> quiso a todos encobrir y mas a ti,
> por mas gloria merescer.
> Si fue de mi ofendido
> amor y sus servidores
> algun dia,
> fue por no ser entendido
> qu' en bivo fuego de amores
> yo ardia,
> ni tu merced entendiesse
> la tal flama
> yo sentir y padescer,
> con temor que no ardiesse
> la tu fama
> por causa de me valer.

Lo que el seso resistiendo
tu ni otro pudo oir
jamas de mi,
ya biva muerte muriendo,
con desseo de morir,
te descobri;
como 'l qu'es puesto a tormento,
que por fuerça
su mal viene a confessar, ... (*Obras*, 6-7).

Entonces tenemos que, el que Juan Rodríguez de los *Gozos de amor* no pudiera evitar que se le escapara el secreto - a pesar de la imperiosa necesidad de callar a cualquier precio, primero, por ser quien era la dama objeto de sus amores, de modo que la honra de tal señora no sufriera menoscabo ni fuera objeto de murmuraciones - pareciera estar habilidosamente adaptado (pero no justificado) a las nuevas necesidades de la trama de la *Comedia*, y se deslizaría en este diálogo entre la alcahueta Celestina y Melibea, en el que se puede apreciar incluso el "tormento" a que se hace referencia en el poema anterior:

> Mel.--Mi pasada alteración me impide a reyr de tu desculpa. Que bien sé que ni juramento ni tormento te torcerá á dezir verdad que no es en tu mano.
>
> Cel.--Eres mi señora. Téngote de callar, hete yo de seruir, hasme tú de mandar. [...]
>
> Mel.--porque concurrieron dos cosas en tu habla, que qualquiera dellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme esse tu cauallero, que comigo se atreuió á hablar, é también pedirme palabra sin mas causa, que no se podía sospechar sino daño para mi honrra. ... (IV, 184-5).

Sin embargo, el énfasis parecer estar en lo consciente que es Calisto de la diferencia de estado entre Calisto y Melibea, y así lo deja expreso en sus declaraciones, como por ejemplo, cuando dice a su criado Pármeno:

> pero quiero que sepas que quando ay mucha distancia del que ruega al rogado ó por grauedad de obediencia ó por señorío de estado ó esquiuidad de género, como entre ésta mi señora é mí, es necessario intercessor ó medianero, que suba de mano mi mensaje hasta los oydos de aquella á quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es ... (II, 120).

En el Acto I tenemos dos ejemplos más de esta convicción de Calisto de encontrarse en un nivel inferior al de la dama: "Porque amo a aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la puedo alcançar" (II, 45). Encontramos la reiteración cuando el joven rebate a su criado Sempronio que le halaga:

> E en todo lo que me as gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se auentaja Melibea. Mira la nobleza é antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio, el excelentíssimo ingenio, las resplandescientes virtudes, la altitud é enefable gracia, la soberana hermosura, de la qual te ruego me dexes hablar un poco [...] (I, 53).

Ambos pasajes de reconocimiento de inferior estado se reafirmarían - de manera irreversible - en el Acto XII, cuando el joven reconoce ante la dama misma, este estado inferior:

> ¿Qué lengua será bastante para te dar yguales gracias a la sobrada e incomparable merced que en este punto, de tanta congoxa para mí, me has quesido hazer en querer que vn tan flaco e indigno hombre pueda gozar de tu suauíssimo amor? Del qual, avnque muy desseoso, siempre me juzgaua indigno, mirando tu grandeza, considerando tu estado, remirando tu perfeción, contemplando tu gentileza, acatando mi poco merescer e tu alto merescimiento, tus estremadas gracias, tus loadas e manifiestas virtudes. Pues, ¡o alto Dios! ¿cómo te podré ser ingrato, que tan milagrosamente has obrado comigo tus singulares marauillas? ¡O quántos días antes de agora passados me fué venido este pensamiento a mi coraçón, e por impossible le rechaçaua de mi memoria, hasta que ya los rayos ylustrantes de tu muy claro gesto dieron luz en mis ojos, encendieron mi coraçón, despertaron mi lengua, estendieron mi merescer, acortaron mi couardía, destorcieron mi encogimiento,

doblaron mis fuerças, desadormecieron mis pies e manos, finalmente, me dieron tal osadía, que me han traydo con su mucho poder a este sublime estado en que agora me veo, oyendo de grado tu suaue voz. La qual, si ante de agora no conociese e no sintiesse tus saludables olores, no podría ... Pero, como soy cierto de tu limpieza de sangre e fechos, me estoy remirando si soy yo Calisto, a quien tanto bien se le haze. (XII, 85-6).

Quienes estén familiarizados con la obra del poeta gallego del Padrón, no pueden dejar de notar que la frase "manifiestas virtudes" del pasaje de *La Celestina* que acabamos de citar, es fácilmente rastreable en los *Gozos de amor* 4o. y 5o. del mismo autor :

Como sea manifiesto
tu vencer
las virtudes en bondad
por ventura desonesto
mi querer
juzgara tu voluntad;
mas porque veas el fin
desseado
de virtud no desuiar,
mi mote del seraphin
inflamado
te plega de blasonar ...
Pues mi seruicio no vees
contrastar a las virtudes
manifiestas que posees
ni demanda, segun crees,
que tu buen desseo mudes, ... (*Obras,* 8-9).

El Auto I de la *Comedia* pudiera seguir, en líneas generales, a su intertexto en la pauta autobiográfica de Padrón según el *Siervo libre de amor* y otras obras menores. El extenso parlamento, citado en la página anterior, del joven Calisto, coincide en lo básico, con el fondo y el significado de lo que encontramos en el proemio de *Siervo libre de amor:*

> Esfuerçate en pensar lo que creo pensarás: yo aver sydo bien affortunado, avnque agora me vees en contrallo; e por amar, alcanzar lo que mayores de mi deseavan; que perdy por amor la principal causa de mi perdicion. Digo perder, quan perdy favor de lynda señora en tiempo que es el amor comiençó de gentileza, que no deviera perder por no venir en complimiento de amor, que es fuera de gentyleza e fyn de descortesya, la qual siempre aborreçi, e mas desde la hora que vy la grand señora, de cuyo nombre te dira la su epistola, quiso endereçar su prymera vista contra mi, que en solo pensar ella me fue mirar, por symple me condenava, e quanto mas me mirava, mi sympleza mas y mas confyrmava.[42] Sy algun pensamiento a creer me lo induzia, yo de mi me corria, y menos sabio me juzgava, otorgando la vista alos presentes, mayores de mi ..., saluo que la grand hermosura e desigualdat del estado le fazia venir en acatamiento de mi, porque el mas digno de los dos contrarios mas claro viniese en vista del otro, e por consiguiente la dignidat suya en grand despreçio y menoscabo de mi, que quanto mas della me veya acatado, tanto mas me tenia por menospreçiado, mas me dava ala grand soledat, maginando con tristeza ... (*Obras*, 40-1).

A continuación hay que recurrir una vez más a lo que ha dicho Menéndez y Pelayo sobre el proceso amoroso del poeta gallego del Padrón, según el *Siervo*:

> Juan Rodríguez, haciendo el papel del *Vergonzoso en palacio*, incierto y dudoso al principio de que fuera verdad tanta dicha, acabó por dejarse querer, y "la prendió por señora, y juró su servidumbre". La muy generosa señora, cada día le mostraba mas ledo semblante ... "E yo era a la sazón quien de placer entendida de los amadores ser mas alegre y bien afortunado amador, y de los menores siervos de amor mas bien galardonado servidor". Cuando en tal punto andaban las cosas, y creía que se le iban a abrir las puertas de aquel encantado paraíso (si es que ya para aquel tiempo no le habían sido franqueadas de par en par, como sin gran malicia

---

42 Esta identidad estilística que se anota aquí, es detectable en la Carta de *La Celestina*: "E tantas quanto más lo leya, tanto más necessidad me ponia de releerlo é tanto más me agradaua y en su procesos nueuas sentencias sentía ...", p. 5.

> puede sospecharse), perdió al poeta el ser muy suelto de lengua y hacer confianza a un amigo suyo, que al principio no quiso creer palabra de lo que le contaba y luego acabó por darle un mal consejo. "El qual syn venir en cierta sabiduria, denegome la creencia, e desque prometida, vino en grandes loores de mi, por saber yo amar y sentir yo ser amado de tan alta señora, amonestándome por la ley de amistad consagrada, no tardar ni un instante ni hora enviarle una de mis epístolas en son de comedia, de oracion, peticion o suplicación, aclaradora de mi voluntad ... Por cuya amonestación yo me di luego a la contemplacion, e sin tardanza al dia siguiente, le envie ofrecer por estrenas la presente, en romance vulgar firmada.[43]

A la vista de esta reflexión podríamos preguntarnos ¿qué es lo que de uno u otro modo no ocurre en *La Celestina*? El envío de la carta - por consejo del amigo - resultó contraproducente, según lo que queda explícito más adelante en el *Siervo*. En *La Celestina*, Sempronio es la contraparte del amigo (también desconocido para nosotros) a quien Rodríguez del Padrón hizo la confidencia. Al igual que ese desconocido amigo de Padrón, Sempronio (si no amigo, por lo menos confidente de su amo) en un comienzo no da mucho crédito a la causa de los sufrimientos de amor de Calisto; se resiste a creer en el amor del joven por la hermosa Melibea. De modo que cuando le espeta a su amo: "¿Tú no eres cristiano?" Calisto le confirma su amor por la joven:

> ¿Yo? Melibeo so é á Melibea adoro é en Melibea creo é á Melibea amo.
>
> Sem.--Tú te lo dirás. Como Melibea es grande no cabe en el coraçon de mi amo, que por la boca le sale á borbollones. No es más menester. Bien sé de qué pié coxqueas. Yo te sanaré. (I, 41-2).

Ya dijimos que Sempronio con la frase "Melibea es grande," demuestra que la identidad de la joven no le es desconocida, y no sólo porque lo dice Calisto, sino porque "grande" también puede entenderse como "conocida por su elevado status."

43 Menéndez y Pelayo, Ib., II, p. 17.

Calisto nunca antes de este momento habló a Sempronio de la "grandeza" de la dama. Hay que pensar en el lugar de la acción todos conocen el nombre y la posición de una persona de rango importante, y así, al criado le resulta naturalmente familiar el nombre de Melibea. Por eso dijimos que el amor de su amo por tan alta dama ya le es conocido (si el auto original no comenzaba así, al continuador se le escapó, ¿por qué no?, este detalle) y hasta ahora no le ha dedicado atención porque el joven no es correspondido por la dama, y esto, asimismo, lo sabe el criado. De ahí que advierte a su amo lo insensato y poco prudente de su perseverancia:

> Cal.--¿Qué te parece de mi mal?
> Sem.--Que amas a Melibea.
> Cal.--¿E no otra cosa?
> Sem.--Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar catiua.
> Cal.--Poco sabes de firmeza.
> Sem.--La perseuerancia en el mal no es constancia; mas dureza ó pertinacia la llaman en mi tierra. (I, 43).

En este pasaje, dos cosas son dignas de atención: la primera es que con este "Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar catiua," el continuador - consciente o inconscientemente - habría estado pensando en Andanlier de la "Estoria de dos amadores" metadiégesis interpolada en la segunda parte de *Siervo libre de amor.* El caballero Ardanlier amó a Liessa la mujer fiel que le espera en el sitio que ambos han convenido tener como hogar. Ardanlier tiene "su voluntad cativa en Liessa" y ello le impide quedarse junto a Yrena, a quien ama en Francia. En el momento de su muerte, Ardanlier le confió a aquélla, la razón de su regreso a casa:

> Piensa lo que creo pensaras sy tu fueras madama Lyessa, segun que Yrena, e vieras a mi, requestado de nueva señora, amar, en despreçio y oluidança de ty; creo no lo ouieras en grado, mas con grand rrazon predicarias a mi desleal. Pues no menos la señora de mi lo syntiera por un grand agraviamiento, vyniendo en conocimiento de mi voluntat; ... (*Obras*, 63).

Retomando la frase de Calisto: "¿E no otra cosa?" (I, 43), contribuye a indicar que Melibea le es conocida a Sempronio, lo que concordaría muy bien con las frases iniciales en el acto de apertura: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. ¿En qué, Calisto?" (I, 31-2), donde se evidencia que ambos jóvenes se han encontrado antes de ese momento. Probablemente en la mente del autor primitivo esta escena habría de desarrollarse en algún lugar de cierta intimidad para Melibea, donde al ser sorprendida por Calisto, el encuentro le resultaría inoportuno. Incluso si se tratara de su propio jardín, que se supone cerrado a ojos extraños, posiblemente Melibea habría de estar en ropas livianas o semi desnuda en la intimidad, creyéndose a salvo de miradas indiscretas. De ahí su disgusto al descubrir la presencia del joven que la sorprende cuando entra buscando un ave que él supone ha caído allí. Un pasaje similar se encuentra en las *Heroidas* de Ovidio donde Helena es sorprendida por Teseo:

> e por esto digna mente ardio del tu amor Teseo, el qual cognosçia todas las cosas del tu cuerpo, porque [te] avia visto jugar en la palestra, desnuda, segun la costumbre dela tu gente, donde pienso tu ser digna de tanto valor ... (*Obras*, 263).

Este pasaje sería en opinión del continuador - por ello lo eligió - un comienzo dramático excelente para la pieza, el que se confirmaría sutilmente en las palabras de Calisto ante la molestia de la dama:

> Por cierto los glorosos sanctos, que se deleytan en la vision diuina, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo.[...] é yo mismo me alegro con recelo del esquiuo tormento, que tu absencia me ha de causar. (I, 33).

Que el proceder de Calisto no es del agrado de Melibea también puede verse en las expresiones de enfado con que ésta despide al joven, enfado que va exageradamente más allá de lo que Calisto ha dicho:

> Porque la paga será tan fiera, qual meresce tu loco atreuimiento... ¡Vete! ¡vete de ay, torpe! Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte. (I, 33-4).

El enojo de Melibea porque Calisto la ha sorprendido en su intimidad, es la reacción natural de acuerdo con las costumbres de aquella época en que las damas, en lugares públicos, vestían siempre ropas recatadas y rebozos que no permitían ver mucho, por ello se asume que aquí se trataba de una intimidad. Luego, en sus confidencias a Sempronio, es poco probable que Calisto haya recurrido sólo a su imaginación describir así a Melibea:

> los dientes menudos y blancos; los labios, colorados y grossezuelos; el torno del rostro mas luengo que redondo, el pecho alto; la redondez é forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre quando las mira! La tez lustrosa; el cuerpo suyo escurèce la nieue; la color mezclada, qual ella la escogió ... (I, 55).

Es difícil dar crédito a la imaginería del joven cuando su imaginación en el resto de la obra es lamentablemente débil: en el moento en que su criado Sempronio le sugiere la idea de recurrir a una "medianera" como la alcahueta, a Calisto le falta tanta imaginación que no duda un instante, y no busca otra forma más original o menos expuesta. Podríamos pensar que las palabras del joven amante al hacer la descripción del cuerpo de Melibea se deben a que se trata de "un terreno conocido" para él; describe de tal manera que insinúa más de lo que dice. Así parece corroborarlo también, el episodio que sigue:

> Sem.--E mas, á constelación de todos eres amado.
> Cal.--Pero no de Melibea. E en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se auentaja Melibea. Mira la ... soberana hermosura de la qual te ruego me dexes hablar un poco porque aya algún refrigerio. E lo que te dixere será de lo descubierto; que si de lo occulto yo hablarte supiera, no nos fuera necessario altercar tan miserablemente estas razones. (I, 53).

Aquí Calisto quiere explicar para que Sempronio entienda bien lo que le preocupa; también quiere que el criado acepte que él la ama. A pesar de todo, Sempronio duda que ella hubiera condescendido con Calisto y tiene para sí, que toda la exaltación del

amo es producto de la imaginación calenturienta y un tanto exagerada de aquél, por ello es que dice luego: "¡Que mentiras ... dirá este cautiuo de mi amo!" (I, 53). Esto nos remite al *Siervo libre de amor*, donde al referirse al escepticismo de su amigo confidente, el mismo Padrón dice: "el qual, syn venir en cierta sabiduria, denegome la creencia; ..." (*Obras*, 44).

A pesar de la incredulidad contradictoria de Sempronio el criado no vislumbra inconveniente en que su amo, a despecho de su rango inferior en estado, se enamore de la alta dama:

> Sem.--¿Por qué?
> Cal.--Porque amo á aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar.
> Sem--¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot, qué magno Alexandre, los quales no solo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos! (I, 45).

Es decir, ¿por qué ha de ser Calisto menos que Nimrot y Alejandro? y además Melibea es mujer y por el sólo hecho de ser mujer es, según Sempronio, inferior:

> Dixe que tú, que tienes más coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una mujer, muchas de las quales en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos e resollos de viles azemileros e otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can? (I, 45-6).

Con esta argumentación misógina, Sempronio trata de convencer a su amo que Melibea está a su alcance no importa cuan alta esté. Podría incluso tratarse de una reina, una reina como Pasife, o una diosa como Minerva, pero sea reina o diosa, por ser mujer, al alcance del varón. Tan arraigado estaba ese concepto del "prevalecimiento" masculino por sobre la dama, que el segundo autor, en el acto tercero pone lo siguiente en boca de la alcahueta:

> ¡Quanto más estas que hieruen sin fuego! Catiuanse del primer abraço, ruegan a quien rogó, penan por el penado, házense sieruas de quien eran señoras, dexan el mando é son mandadas, rompen

> paredes, abren ventanas, fingen enfermedades, á los cherriadores quicios de las puertas hazen con azeytes vsar su oficio sin ruydo.... (III, 138).

Por esa idea del sometimiento de la mujer es que cabe preguntarse cómo es posible que el continuador de *La Celestina* pusiera en boca de la vieja alcahueta esta frase de "hieruen sin fuego" (aunque se tratara de un cliché de la época) si no hubiera tenido "in mente" la historia de los amores reales de Rodríguez del Padrón. Sería una intuición digna de admiración el haberlo hecho en forma inconsciente; sería como adoptar un intertexto sin saber que éste existía en realidad.

El sentimiento de inferioridad de Calisto se funda no sólo en la diferencia de estado entre él y Melibea, sino además, en que si la escena del jardín es una ruptura de relaciones, el joven ha perdido el favor de la dama, favor que pasa de ser una relación superficial a juzgar por la ira de ella. Dicho de otro modo, los favores perdidos son la causa de la lamentación de Calisto, a la que se agrega el sentimiento de inferioridad. El criado le hará ver que dicho automenoscabo no se justifica, dadas las condiciones y cualidades de buen varón que Calisto posee. Conviene insistir que en *Siervo* se consigna lo mismo, en forma condensada: "denegome la creençia; e desque prometida, vino en grandes loores de mi" (*Obras*, 44) lo que, desdoblado en *La Celestina*, resultaría en el intento de Sempronio de convencer a su amo de su valía y su merecer a Melibea:

> piensa ser mas digno de lo que te reputas. Que cierto, peor estremo es dexarse hombre caer de su merescimiento, que ponerse en más alto lugar que deue.
> Cal.--¿Pues quién yo para esso?
> Sem.--¿Quién? Lo primero eres hombre é de claro ingenio. E mas, á quien la natura dotó de los mejores bienes que tuuo, conuiene á saber, fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza. E allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo tuyo en tal quantidad, que los bienes, que tienes de dentro, con los de fuera resplandescen. Porque sin los bienes de fuera, de los quales la

fortuna es señora, á ninguno acaece en esta vida ser bienauenturado. E mas, á constelación de todos eres amado. (I, 52-3).

Como si ello no fuera suficiente para quitarle a Calisto el sentimiento de inferioridad frente a Melibea, inmediatamente Sempronio le endilga su misogénica argumentación:

> ¿Sabes que facen? Cosa, que es difícil entenderlas. No tienen modo, no razon, no intención. Por rigor comiençan el ofrescimiento, que de sí quieren hazer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle. Combidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronuncian enemiga, ensáñanse presto, apacíguanse luego. Quieren que adiuinen lo que quieren. ¡O qué plaga! ¡O qué enojo! ¡O qué fastío es conferir con ellas, más de aquel breue tiempo, que son aparejadas á deleyte!
>
> Cal.--¡Ve! Mientra más me dizes é más inconuenientes me pones más la quiero. No sé qué s'es. (I, 51).

Del episodio anterior, se desprende que ahora Sempronio ya no necesita más explicaciones para entender que la dama ha concedido sus favores a Calisto, convencimiento que se expresaría en la frase "más de aquel breue tiempo, que son aparejadas a deleyte!" (I, 51), y entonces infunde esperanzas en el ánimo de su amo. Si nos trasladamos al *Siervo,* encontramos allí el embrión de la cita celestinesca que vemos enseguida, semilla que se encuentra en un consejo inoportuno del amigo íntimo y confidente de Padrón en cuanto a enviar una carta a la dama, y que desdoblada en *La Celestina* nos vendría así por boca del criado:

> En que ella es imperfecta, por el qual defeto desea é apetece á tí é á otro menor que tú. ¿No has leydo el filósofo, do dize: Assi como la materia apetece á la forma, asi la muger al varón?
>
> Cal.--¡O triste, é quando veré yo esso entre mí é Melibea!
>
> Semp.--Possible es. E avnque la aborrezcas, cuanto agora la amas, podrá ser alcançándola é viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás...
>
> Semp.--E porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.

Cal.--¡O! ¡Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oyrte; avnque no espero que lo has de hazer!
Sem.--Antes lo haré cierto. (I, 57-8).

Enseguida, el criado Sempronio sugerirá y procurará el oficio de la anciana Celestina, quien a su vez, llevará la embajada a casa de Melibea, lo que sin hurgar muy profundamente nos ofrece otra relación de sinonimia con la "epístola con estrenas" que el amigo de Rodríguez del Padrón le aconsejó enviar a la "grand señora." De esta manera, en el contexto de nuestra tesis: "é viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás" (I, 57-58), se nos mostraría muy claramente el nivel de intertextualidad entre sendas obras.

El mal consejo que Sempronio le da a Calisto lo ve también Pármeno, el otro criado del joven, cuando lo comenta, en el episodio que sigue, con la alcahueta:

> Veólo perdido é no ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin é especial, pensando remediar su hecho tan arduo é difícil con vanos consejos é nécias razones de aquel bruto Sempronio, que es pensar sacar aradores á pala é açadón. No lo puedo sufrir. ¡Dígolo e lloro! (I, 98).

Cabe preguntarse si este "pensando remediar su hecho" pudiera ser una alusión abierta al error de Juan Rodríguez con su "grand señora," error que motivó el enojo de ella, y que en la *Comedia* estaría insinuado en la ira de Melibea en el jardín en el momento de la apertura de la pieza, donde además, la furibunda joven dice a Calisto: "Pues avn más ygual galardón te daré yo si perseueras"(1, 33). Sería la explicación al hecho de que Padrón pidiera consejo al amigo, al encontrarse en un dilema y buscara solución a ese problema amoroso. A la luz de estas conjeturas, entendemos que, en calidad de [pseudo] amigo, Sempronio se interese por el estado anímico del joven Calisto y, en alguna medida, busque la forma de aliviar los pesares del amante:

> Por otra parte dizen los sabios que es grande descanso á los affligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar é que la llaga interior más empece. Pues en estos estremos, en que estoy perplexo, lo más sano es entrar é sofrirle é consolarle. Porque si

> possible es sanar sin arte ni aparejo, mas ligero es guarescer por arte é por cura. (I, 39).

Queda claro que Calisto busca consuelo en alguien y tiene más cerca a su criado Sempronio, a quien de hecho pide consejo cuando le pregunta: "¿Qué te paresce de mi mal?" (I, 43) y luego, ante la sugerencia del criado de buscar una intermediaria el joven se muestra ansiosamente interesado y con su pregunta deja ver su ansia "¿Podríala yo fablar?" (I, 59), y demuestra aferrarse a la ayuda del criado como un náufrago a una tabla de salvación.

Las adulaciones que Calisto recibe de parte del criado cuando, anteriormente, le hace confidencias íntimas, unidas a las sugerencias de aquél, estarían pautadas en el pasaje de "Fabla el autor" del *Siervo*:

> E veyendo, syn mas lo dezir, que ninguno remediar me podia, al piadoso maestro de Nero, inuentor delas crueldades, eligiendo vn amigo discreto, pasando entre muchos solo secreto de mis pensamientos; el qual, syn venir en cierta sabiduria, denegome la creençia; e desque rometyda, vino en grandes loores de mi, por saber yo amar, y sentyr yo ser amado de alta señora; amonestandome por la ley de amistat consagrada, no tardar instante ni hora embiarle vna de mis epistolas en son de comedia, de oraçion, petiçion o suplicaçion, aclaradora de mi voluntad; e que fiança tenia en el muy esclarecido hijo de Vulcan, la escriptura nos dar alegria. (*Obras,* 44).

Esta impaciencia o premura en el trovador gallego en llevar a la práctica el consejo del amigo, sería advertible también en Calisto cuando dice a Sempronio: "No seas agora negligente" (I, 58) y, además, luego le urge: "¿Y tardas?" (I, 59). Más tarde dirá a Pármeno: "No nos detengamos, que la necessidad desecha la tardança" (I, 87). Y esta actitud impaciente de Calisto - tal vez por ser un punto delicado en extremo en la vida sentimental de Rodríguez del Padrón, según el *Siervo* - habría permeado al continuador de la *Comedia* quien la habría aprovechado más de una vez y en más de un personaje:

> Sem.--No te fatigues tanto, no lo quieras todo en vna hora. Que no es de discretos desear con grande eficacia lo que se puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en vn día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida ...
> Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada e embuelta en su cordón a Melibea ... Da, señor, alivio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe buenauenturança.
> ...
> Cal.--Bien has dicho, si la qualidad de mi mal lo consintiesse.
> Sem.--¿Para qué, señor, es el seso, si la voluntad priua a la razón?
> Cal.--¡O loco, loco! Dize el sano al doliente: Dios te dé salud. No quiero consejo ni esperarte más razones, que más aviuas e enciendes las flamas que me consumen. Yo me voy solo ... (VIII, 20-1).

Importante, candente y neurálgica de la trama de la *Comedia* es esa diferencia de "estado" que sume a Calisto en una congoja profunda. Para seguir la pista en busca de la identidad de la dama de quien Juan Rodríguez del Padrón estaba enamorado, lo mejor es coger los hilos que hilvanan la historia en *Siervo*. Hay quienes sugieren que la "grand dama," objeto de los desvelos del trovador gallego podría ser la reina misma.[44] Esta suposición surge - por supuesto - del texto de la novela en sus alusiones a la persona de la reina y a la Corte.

En la *Comedia* dice Calisto: "como de la sombra a lo real" (I, 41), "Por Dios la confiesso é no creo que ay otro soberano en el cielo; avnque entre nosotros mora" (I, 44); lo que se vería refrendado por la pregunta de Sempronio: "¿No has leydo de [la reina] Pasife con el toro, de Minerua con el can?" (I, 45), y agrega a continuación:

> Considera ¿qué sesito está debaxo de aquellas grandes é delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas é autorizantes ropas! (I, 49),

con lo que se refiere a las damas cortesanas, porque las expresiones *aquellas ... del fausto* y *aquellas largas é autorizantes ropas* (no "éstas," ni "éste"), además de

44 Gilderman, Ib., p. 88.

denotar "categoría," parecen establecer una distancia social entre los "hablantes" Sempronio y Calisto y la dama a quien se refieren, y no una referencia a la mujer corriente. En el mismo pasaje aparece otra alusión críptica: "Que muchas houo é ay sanctas é virtuosas é notables, cuya resplandesciente corona quita el general vituperio" (I, 48), que remite a alguien de gran categoría. A su vez, Calisto señala la "altitud é inefable gracia, la soberana hermosura ..." (I, 53) e incluso Celestina, en algún momento acota: "que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte ..." (I, 95), para más adelante exclamar: "¡Guay de quien en palacio enuejece!" Tenemos, entonces, que los indicios y pistas acerca de la identidad de quien Melibea sería homólogo serían múltiples, lo que se suma al hecho de que el concepto "soberano" es terminología recurrente en las obras de Rodríguez del Padrón, de la que podemos anotar los siguientes ejemplos que leemos en *Triunfo de las donas*: "soberana de los reynos de España." (*Obras*, 83). En los *Diez mandamientos de amor* se lee: "Vayan al muy soberano/príncipe, rey de Castilla" (*Obras*, 22) y en el uso de "real," en la Canción "Fuego del divino rayo" podría estar la prueba conclusiva de que la amante de Padrón, era efectivamente la reina:

> Adios, real resplandor
> que yo te serví et loé
> con lealtad... (*Obras*, 33).

En el *Triunfo de las donas* - escrito en respuesta a la misoginia de *Corbacho* de Bocaccio - aplicable de paso al Arcipreste de Talavera, se lee:

> Princesa muy mas digna et mas fermosa del vniuerso, en grazia et virtudes singular, la muy ensenyada et perfecta Señora Doña Maria, por la diuina inspiracion, hermana delas tres reales coronas, e Reyna de la quarta, mas soberana delos reynos de España. (*Obras*, 83).

Y al final de la misma obra curiosamente el trovador gallego usa "real resplandor" para referirse a Doña María:

> siguiendo la razón, deuer a ninguna otra persona que a vuestra real magestad el seguyente compendio intitular. El qual, muy gloriosa

> señora, non a fin de querer vuestra singular discreción enseñar la enbio, por quanto seria presuntuoso pensar querer enseñar a Minerua, mas porque el real resplandor la escuridat esclarezca del mi ciego ingenio, et aquesta, segund que las otras simples escripciones mias, de los reprehensores, por su acostumbrada benignidat, defienda; cuyo prinçipio alos mançebos, ya por mi nombrados, mi razonamiento ... (*Obras*, 126-7).

En estas circunstancias, el segundo autor de *La Celestina* no puede sustraerse a la inclinación de emplear "reina," aunque en un tono maliciosamente irreverente que reafirma el tinte paródico puesto que adopta la fraseología mariana - por boca de Calisto - para alabar a Celestina, mujer de mala vida:

> Si no quieres, reyna é señora mía, que desespere é vaya mi ánima condenada á perpetua pena, oyendo essas cosas, certifícame breuemente si houo buen fin tu demanda gloriosa é la cruda é rigurosa muestra de aquel gesto ... (VI, 207).

Dicha cita pareciera confirmarnos cuan presente tenía el bachiller la historia padroniana, sin insistir en que "perpetua" es un término recurrente en el léxico de Juan Rodríguez del Padrón.

Por la diferencia de estado (alegada por el propio trovador) entre los amantes de *Siervo*, un final feliz en sus amores era absolutamente imposible, lo que parece traslucirse en *La Celestina* del autor original en la alusión al mito:

> Cal.--¡O piedad de silencio, inspira en el Plebérico coraçón, porque sin esperança de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Píramo é de la desdichada Tisbe! (I, 36).

> Cal.--Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcançar (I, 45).

Luego eso mismo lo reafirmará Pármeno al decir a la alcahueta:

> Véole perdido é no ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin é especial, pensando remediar su hecho tan árduo é difícil con vanos consejos é nécias razones de aquel bruto ... (I, 96).

Basados no sólo en la "vox populi," sino en sus propias observaciones, algunos biógrafos y críticos - Menéndez y Pelayo entre otros - sospechan que Rodríguez del Padrón logró una relación íntima con la reina, pero aún así, ella lo repudió cuando él reveló el secreto de tales relaciones, a terceros. Esto explicaría que en el Acto IV se nos presente una Melibea muy furibunda que acaba de enterarse que hay terceros que comparten un secreto que sólo debía incumbir a dos personas:

> Cel.--Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de vn cauallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.
>
> Mel.--¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda? ¿Por quien has venido á buscar la muerte para ti? [...] ¿Qué siente esse perdido, que con tanta passión vienes? De locura será su mal.... No se dize en vano que el mas empezible miembro del mal hombre ó muger es la lengua ... (IV, 177).

En *Siervo* Juan Rodríguez envía las estrenas a la dama y, según Menéndez y Pelayo, el desenlace de dichos amores ocurrió así:

> En respuesta a estas estrenas o aguinaldo recibió un ledo mensaje, por el cual (sic) le fue prometido logar a la fabla e merced al servicio. Es tan malo y estragado el único texto que poseemos de la novela, que apenas se consigue adivinar cómo acabó la aventura, y en qué consistió la deslealtad de que acusa al amigo. Lo que resultó muy claro es que la muy excelente señora llegó a entender que su galán había quebrantado el secreto de sus amores, y se indignó mucho contra Juan Rodríguez, arrojándole de su presencia. Entonces él, lleno de temor o de vergüenza, se retrajo al templo de la gran soledat, en compañía de la triste amargura, sacerdotisa de aquella, y desahogó sus tristezas en la prosa y versos de este libro, haciendo al mismo tiempo tan duras penitencias como Beltenebros. ...[45]

---

45 Menéndez y Pelayo, Ib., p. 18.

Concediendo que el texto de *Siervo libre de amor* esté muy estragado, y que además podría estar incompleto, como piensan algunos críticos,[46] y si pudiéramos probar que la *Comedia de Calisto y Melibea* es remedo de la vida amorosa de Juan Rodríguez del Padrón, cabría pensar que *La Celestina* puede contener elementos biográficos desconocidos del caballero gallego; así por ejemplo, los consejos de Sempronio primero y luego la simbiosis Sempronio-Celestina, podrían muy bien ser reflejo de lo que constituyó la deslealtad del amigo. Puntualizamos de paso, que Rodríguez del Padrón no parece haber guardado rencor a dicho amigo, así como Calisto tampoco parece guardar demasiado encono contra sus criados, cuando éstos han muerto, y ello no se debe a que dicho sentimiento no pueda anidar en su pecho. Sabemos que el joven es capaz de mostrar encono puesto que eso es lo que muestra contra el juez que condena a sus criados.

Dado que la "grand señora" no le habría sido inalcanzable al trovador, éste creería que podía tomarse ciertas libertades, esta circunstancia permearía intertextualmente al nivel de sinonimia a *La Celestina* y está implicada en las airadas palabras de rechazo de Melibea:

> ¡Vete! ¡vete de ay, torpe! Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte (I, 34).

Estas palabras pr[illegible] gran abatimiento en Calisto, dejándole convencido de que no podría acercarse a la dama nunca más. En *Siervo* se explicaría la necesidad del joven poeta gallego de buscar consuelo y alivio en un tercero, sin sospechar que este consejo sería el verdadero comienzo del fin de sus amores. De esta forma, el conflicto se desliza temáticamente, hacia *La Celestina* en el Acto I que termina con el primer paso dado hacia la puesta en práctica, del inoportuno y desafortunado consejo.

---

46 Paz y Meliá en la Introducción a las *Obras Completas* de Padrón deja caer esta frase: "He llegado a sospechar que la Novela esté incompleta, considerando la desproporción,..." p. XXI.
G. Andrachuck. "On the missing third part of *Siervo libre de amor*". en *Hispanic Review*, Vol. 45, No. 2 Spring 1977, pp. 1717-81.

Puede verse ya que no son pocas las coincidencias en el plano temático (nivel composicional) entre la *Comedia de Calisto y Melibea* y *Siervo libre de amor.* Una de las más notorias es el retraimiento de Rodríguez del Padrón al "templo de la gran soledat" (*Obras*, 46) que es el mismo deseo de soledad de Calisto, después de la escena de rechazo de la joven en el jardín:

> Cierra la ventana é dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienauenturada muerte aquella, que desseada á los afligidos viene! ¡O si viniéssedes agora, ... ¡O piedad de silencio, inspira en el Plebérico coraçón, porque sin esperança de salud no embie el espíritu perdido ... (I, 36).

No se dejan muchos cabos sueltos en la *Comedia.* Todo pareciera ser exotexto eco del intertexto *Siervo.* Incluso lo que dice Rodríguez del Padrón acerca de pasar repetidas veces ante la casa de la amada, con la esperanza de que aquella se hubiera compadecido de él: "yo no sabidor ... haziendo pasajes mill veses al dia, reuerençias demuestras las que yo solia reçebir de ..." (*Obras*, 45) (aunque hay algún crítico que piensa que es el amigo del trovador quien pasea frente a la casa de la "alta señora," lo que no parece lógico), encontraría su gemelo en la *Comedia*, cuando dice Calisto:

> No te espero más. Saquen vn cauallo. Límpienle mucho. Aprieten bien la cincha. ¡Por si passare por casa de mi señora é mi Dios! (II, 123-4).

Perseverar es un consejo que sugiere Padrón cuando se dirige a su amigo Gonzalo de Medina en *Siervo:*

> ni porque mi tratado a mi se enderece en obras mundanas o en fechos de amores, por el te amonesto que devas amar, o sy amas, perseverar; que en señal de amistad te escrivo de amor por mi que sientas la gran fallia de los amadores y poca fiança de los amigos; e por mi juzgues a ty amador. (*Obras*, 40),

y tiene su homólogo en lo que Celestina dice a Pármeno:

> Plázeme, Pármeno, que hauemos auido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo é la parte que en mi inmérito tienes. E

digo inmérito, por lo que te he oydo dezir de que no hago caso. Porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones é no dar mal por mal; é especial, quando somos tentados por moços é no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealtad pierdan á sí é á sus amos, como agora tú á Calisto. (I, 93).

En este mismo plano temático observamos que el "quehacer" del caballero del Padrón plasmando su tristeza y desahogo en la composición de la prosa y versos de *Siervo*, se traslada al léxico que usa Calisto con su criado-confidente:

Sem.--Destemplado está esse laúd.
Cal.--¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel, que consigo está tan discorde? ¿Aquel en quien la voluntad á la razón no obedece? ¿Quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo á vna causa? Pero tañe é canta la más triste cancion, que sepas.
(I, 39-40).

Habría que señalar que esta última línea del discurso de Calisto remite a la canción de la última parte de *Siervo*, después de la "Estoria de dos amadores:"

¡Llamays ventura la mia!
Quanto menos soy amado,
damor soy mas aquexado. (*Obras*, 77).

En estas relaciones de intertextualidad que van saliendo a luz entre la *Comedia* y *Siervo*, cabría aplicar lo que sostiene Jacques Derrida cuando dice que "un escrito es lo escrito de otro" (ver página 46). Y que "cada producción lleva la huella de otra y hasta el último significante en sí es un texto de otro texto". (Ver página 13).

Puesto que existen ciertas contradicciones sobre la verdadera historia sentimental de Juan Rodríguez del Padrón, ex-paje de Juan II, y la veleidosa "grand señora," plasmadas en los detalles de los pasajes autobiográficos de *Siervo libre de amor*, a partir del Auto I de *La Celestina* podría deducirse lo que realmente habría sucedido entre el poeta gallego y su regia amante. Podría concluírse, como afirma Lucas

Wadingo,[47] analista de la Orden de San Francisco, que Rodríguez del Padrón habría sido engañado por una dama de palacio. No se trataría del engaño de la dama del trovador, sino de una *celestina* de la Corte, allegada a la "grand dama," confidente de la misma y confidente también del amigo del Caballero del Padrón, porque ésta sería la portadora de la carta que Rodríguez escribió a la "señora" por consejo del amigo, y sería asimismo la encargada de traer la respuesta.

No habría contradicción, entonces, como la que ven los críticos, en "Fabla el auctor" en *Siervo*, achacándola a lo estragado del texto, porque la existencia de la vieja alcahueta ya en el Auto I, dejaría de manifiesto que existen dos damas, la amada y la mensajera, a las que se alude en el *Siervo*:

> E ya que en plazer te viene el trabajado fyn de mis dias, que es oy, por la mas cruel señora que biue, solo yerro de mi reçibio, por que asy no te plase que yo deua moryr por la mas leal señora que biue, segun que te plogo de otorgar al digno de perpetua membrança Ardanliel, hijo del rey Creos de Mondoya e de la reyna Senesta? (*Obras*, 53).

Si originalmente no existió más de lo que hoy conocemos como Aucto I - a pesar de que algunos críticos piensan que la primera mitad del Auto II también es del autor primitivo[48] y otros le atribuyen más de eso - Fernando de Rojas, cercano cronológicamente a los hechos padronianos de la época debió conocer más detalles acerca de la vida ,y leyenda, del poeta gallego y de la misteriosa dama, de los que han llegado hasta nuestros días. Sería legítimo suponer que el bachiller, al continuar la *Comedia*, incluyó en ella dichos detalles, diseminándolos a lo largo de la obra. Si nos fuera posible esculcar éstos y evaluarlos a la luz de lo que conocemos, quizás lograríamos reconstruír la vida y leyenda de Juan Rodríguez del Padrón.

---

47 Apud Menéndez y Pelayo, Lucas Wadingo, Minorum subiit institutum in patri, ubi, concessis facultatibus coenobio construendo, vitam duxit reliiogissimam. Flouit sub annum 1450 (*Scriptores ordinis Minorum*, en el artículo Fray Juan de Herbón).

48 Menéndez Pidal, Ib., p. 15.

No obstante, la connivencia entre el desconocido amigo del trovador y la "celestinesca" dama de la Corte, pareciera estar claramente sugerida por el diálogo entre Calisto y Sempronio, pasaje en que aparece el término *cámara* y, en acertijos detectables, un sinónimo del título, *Siervo libre de amor*:

> Sem.--E de mi consejo, tórnate á la cámara é reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado. De donde ten por cierto, pues el comiençio lleuó bueno, el fin será muy mejor. E vamos luego, porque sobre este negocio quiero hablar contigo mas largo.
>
> Cal.--Sempronio, no me parece buen consejo quedar yo acompañado é que vaya sola aquella, que busca el remedio de mi mal; mejor será que vayas con ella é la aquexes, que de su diligencia pende mi salud, de su tardança mi pena, de su oluido mi desesperança. Sabido eres, fiel te siento, por buen criado te tengo. Faz de manera que en solo verte ella á tí, juzgue la pena, que á mí queda é fuego, que me atormenta. Cuyo ardor me causó no poder mostrarle la tercia parte desta mi secreta enfermedad, según tiene mi lengua é sentido ocupados é consumidos. Tú, como hombre libre de tal passion, hablarla has á rienda suelta. (II, 114-5).

Encontramos aquí el encapsulamiento de una sinonimia entre exotexto e intertexto a nivel del léxico, de acuerdo con la idea de Pérez Firmat.

En el mismo Auto II parece haber otra referencia a aquella engañosa dama de la Corte, cuando Calisto hace una abierta alusión a la alcahuetería de palacio:

> Pár.--Porque á quien dizes el secreto, das tu libertad.
>
> Cal.--Algo dize el necio; pero quiero que sepas que, cuando ay mucha distancia del que ruega al rogado ó por grauedad de obediencia ó por señorío de estado ó esquiuidad de género, como entre ésta mi señora é mí, es necessario intercessor ó medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella á quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es, dime si lo fecho aprueuas. (II, 120).

Hay que tener presente que los dos pasajes citados pertenecen a la primera mitad del Auto II, sección que algunos críticos - Castro Guisasola, entre otros - atribuyen al

autor original de la *Comedia*, el que habría tenido 'in mente' un desenlace en el que se descubriría el engaño de la "intermediaria," situación que el continuador Rojas vislumbra, pero sólo rescata en el Auto XII cuando Calisto exclama:

> ¡O malauenturado Calisto! ¡O quan burlado has sido de tus siruientes! ¡O engañosa muger Celestina! ¡Dejárasme acabar de morir e no tornaras a viuificar mi esperança, para que tuuiese más que gastar el fuego que ya me aquexa! ¿Porqué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Porqué has assí dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir, para que me fuese mostrado el disfauor, la desconfiança, el odio, por la mesma boca desta que tiene las llaues de mi perdicion e gloria? ¡O nemiga! ¿E tú no me dixiste que esta mi señora me era fauorable? ¿No me dixiste que de su grado mandaua venir este su catiuo al presente lugar, no para me desterrar nueuamente de su presencia, pero para alçar el destierro, ya por otro su mandamiento puesto ante de agora? (XII, 83-4).

La intervención de una intermediaria deja ver que el trovador había revelado su relación sentimental a terceros (su amigo en *Siervo*, con la alcahueta como su contraparte en *La Celestina*). Al enterarse de ello la dama se indignó, y su ira constituiría la etapa final de los amores entre Juan Rodríguez y la "grand señora," en *Siervo*. Tras "venir en grandes loores" de el poeta, el amigo sugiere enviar una epístola poética a la dama. Los desastrosos resultados ya conocidos no explican que el poeta, en un primer instante de furor y desconsuelo, se exprese de su amigo diciendo que "es el menos fiable, que es desleal amigo, avnque fengia todo lo contrario"(*Obras*, 45). Este consejo del amigo del trovador tenía buena intención, pero en la práctica resultó inoportuno. Esto no lo vió Padrón, porque, claro, estaría obnubilado de amor y de confusión por el rango de la dama, y pensó que el amigo había querido perjudicarle ex-profeso. Así, la buena intención del amigo en *Siervo*, se trasluciría en las palabras de Sempronio:

> Pues en estos estremos, en que estoy perplexo, lo más sano es entrar é sofrirle é consolarle. Porque, si possible es sanar sin arte ni aparejo, mas ligero es guarescer por arte é por cura. (I, 39).

Seguramente hubo algo más que consejo sobre la epístola. Probablemente el amigo buscó a otra dama cortesana como intermediaria para hacer llegar la carta a la "grand señora" - porque es de suponer que dicho amigo tampoco tenía acceso directo a la amada de Juan Rodríguez - y esta intermediaria no supo o no pudo cumplir bien su cometido, causando alguna demora y provocando angustia en la espera del trovador. Este intertexto padroniano se encontraría explícito en el concierto Celestina-Sempronio, en el Auto I:

> Calisto arde en amores de Melibea. De tí é de mí tiene necessidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprouechemos. Que conoscer el tiempo é vsar el hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos.
>
> Cel.--Bien has dicho, al cabo estoy. Basta para mí mescer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas... así entiendo yo facer á Calisto. Alargarle hé la certenidad del remedio, porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón é, quanto él la perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes! (I, 65-6).

La actitud traicionera de Celestina consiste en dilatar el encargo de Calisto, porque ello le viene en mejor provecho monetario a la anciana, y en el *Siervo*, esa "mala jugada' o "ineptitud" de la intermediaria, estária en la espera "desesperada" de Rodríguez del Padrón:

> Yo que biuia en leda y dubdosa espera, por el fyn peligroso dela alta embaxada, de cuytas aviendo, enojos pasando, atendiendo folgura, horas, tribulaçion, segun me atrayan los primeros movimientos, que son fuera del humano poder, segun dize el philosofo, el punto una hora, la hora un dia, el dia un año me pareçia, hasta venir aquel ledo mensaje por el qual me fue prometido logar a la fabla e merçed al seruiçio. E yo solo fuy toth joyas, mas que ores de liesa. (*Obras*, 45).

El Auto XI, intertextualizando esta circunstancia, la consignaría en el parangón de lo que el amigo hace creer al trovador del Padrón, en cuanto a que la dama, además de haber disipado su enojo, le era favorable:

> Cel.--En pago de la qual te restituyo tu salud, que yua perdida; tu coraçón que te faltaua; tu seso, que se alteraua. Melibea pena por tí más que tú por ella, Melibea te ama e dessea ver, Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya, Melibea se llama tuya e esto tiene por título de libertad e con esto amansa el fuego, que más que a tí la quema.
>
> Cal.--¿Moços, estó yo aquí? ¿Moços, oygo yo esto? ...
>
> Cel.--Nunca el coraçón lastimado de deseo toma la buena nueua por cierta ni la mala por dudosa; pero si burlo o si no, verlo has yendo esta noche, según el concierto dexo con ella, a su casa, en dando el relox las doze, a la hablar por entre las puertas. De cuya boca sabrás más por entero mi solicitud e su desseo e el amor que te tiene e quién lo ha causado. (XI, 70).

La ira que le causó a la "grand señora" el mensaje que le enviara el trovador (porque indica claramente que había terceros que conocían un secreto incompartible) aparecería en el siguiente diálogo entre la alcahueta y Melibea:

> Cel.--Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de vn cauallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.
>
> Mel.--¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda? ¿Por quien has venido á buscar la muerte para tí? ¿Por quien has dado tan dañosos passos, desuergonçada barvuda? ¿Que siente esse perdido, que con tanta passión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha desse loco, con qué palabras me entrauas! No se dize en vano que el mas empezible miembro del mal hombre ó muger es la lengua. (IV, 177-8).

Esa es la razón por la cual la "grand dama" habría dado a la intermediaria, una leda respuesta para el trovador, de la cual sería remedo la que da Melibea a la vieja alcahueta, para Calisto:

> ¡Este es el que el otro día me vido é començó á desuariar comigo en razones, haziendo mucho del galán! Dirásle, buena vieja, que, si pensó que ya era todo suyo é quedaua por él el campo, porque holgué mas de consentir sus necedades, que castigar su yerro, quise mas dexarle por loco, que publicar su grande atreuimiento. Pues avísale que se aparte deste propósito é serle ha sano; sinó, podrá ser que no aya comprado tan cara habia en su vida.... De los locos es estimar á todos los otros de su calidad. E tú tórnate con su mesma razón; que respuesta de mí otra no haurás ni la esperes. Que por demas es ruego á quien no puede hauer misericordia. E da gracias á Dios, pues tan libre vas desta feria. (4, 180).

A su vez, la traición del amigo del trovador, es develada por éste en las líneas a continuación:

> Yo que biuia en leda y dubdosa espera, por el fyn peligroso dela alta embaxada ... hasta venir aquel ledo mensaje por el qual me fue prometido lograr a la fabla e merçed al serviçio ... El menos fiable, que es desleal amigo, avnque fengia todo lo contrario ... (*Obras*, 45) (los subrayados son nuestros)

En estas circunstancias, la segunda respuesta de la dama - porque la primera había sido falseada por el amigo - indignada por la perseverancia del amante, debió ser una respuesta de repudio y destierro, similar a las palabras de Melibea en el Auto XII:

> La sobrada osadía de tus mensajes me ha forçado a hauerte de hablar, señor Calisto. Que hauiendo hauido de mí la passada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor, de lo que entonces te mostré. Desuía estos vanos e locos pensamientos de tí, porque mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fué aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida e mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maledizientes. (XII, 83).

Hay que notar tres cosas en las palabras de Calisto en el Auto XII, a las cuales se aludiría en forma obvia: la traición del amigo en concordancia con la dama

cortesana intermediaria; el destierro de la presencia de la "grand señora" y el desengaño del trovador:

> ¡O malaventurado Calisto! ¡O quan burlado has sydo de tus siruientes! ¡O engañosa muger Celestina! ... ¿Porqué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Porqué has assí dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir, ... ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican trayciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperança de perdición? (XII, 83-4).

El desengaño de Juan Rodríguez está delineado perfectamente en el Prohemio de *Siervo libre de amor,* donde se describe el último estadio de la vida amorosa del trovador, momento en que el poeta "sale de catiuo:"

> La terçera, y final, trata el tiempo que no amo ni fue amado; figurado por la verde oliua, plantada en la muy agra y angosta senda, qu'el siervo entendimiento bien quisiera seguir, por donde siguio, despues de libre, en compañia de la discrecion. Esta via de no amar ni ser amado no es tan seguida como la espaçiosa de amar bien y ser amado, ni como la deçiente de bien amar sin ser amado, por do siguen los mas, por quanto van a esta ayuso, en contrario de la muy agra de no amar ni ser amado, por la qual siguen muy pocos, por ser la mas ligera de fallyr y mas graue de seguir. (*Obras*, 37-8).

Este desamor del trovador es el resultado de la autoracionalización que indica que la dama no merece ser amada. Se traduciría en el Auto XIV, donde Calisto parece culpar a Melibea por la deshonra que le sobreviene a él, una vez que sus criados son ejecutados por la justicia:

> ¡Ay, ay! que esto es. Esta herida es la que siento agora que se ha resfriado. Agora que está elada la sangre, que ayer heruía; agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi seruicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona de la muerte que de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ... ¡O breue deleyte mundano! ¡Cómo duran poco e cuestan mucho tus dulçores! No se

> compra tan caro el arrepentir. ¡O triste yo! ¿Quándo se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ... (XIV, 122-3).

Lo que conviene reforzar es esa ya detectada ausencia del sentimiento de rencor en*Siervo*, tal como Calisto tampoco guarda resentimiento por la traición que le hacen sus criados, de acuerdo con lo que se deduce del Auto interpolado:

> O cruel juez! ¡e qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaua que pudiera con tu fauor matar mill hombres sin temor de castigo, iniquo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo ... Mirarás que tú e los que mataste, en seruir a mis passados e a mí, érades compañeros; mas, quando el vil está rico, no tiene pariente ni amigo. ¿Quién pensara que tú me auías de destruyr? ... assí que a Dios e al rey serás reo e a mí capital enemigo. ... (XIV, 124-5).

La ausencia de rencor en sendos personajes - Calisto en *La Comedia*, y Juan Rodríguez, en *Siervo* - podría explicarse en alguna medida; que el amigo hiciera romper al trovador con la "grand señora, resultó ser una salida inteligente y segura de llevar a término unas relaciones que de otra forma, habrían comportado un peligro inminente para la seguridad personal del trovador. De haberse descubierto los amores de Juan Rodríguez con la "grand dama," no cabe duda de que los días de vida del caballero poeta habrían estado contados, por ser la dama, quien era. El trovador era consciente de ello:

> donde penan los infortunados que por fuyr los peligros dela syniestra fortuna, mas quisieron moryr que padeçer y beuir; donde no es mi voluntat de pasar, ni seguir tu dañada compañia; e solo quiere prender la angosta via, que demuestra la verde oliua, aunque muy aspera sea, que mal acompañado ir contygo ala perdiçion. (*Obras*, 50-1).

Probablemente por ello, una vez que hubo reflexionado con serenidad y a distancia de los hechos (recuérdese el destierro de Juan Rodríguez de la Corte), el trovador no guardó rencor al amigo a quien en un comienzo, en una primera reacción airada,

calificó de "traidor." (*Obras*, 45) Por ello es que al no observarse sentimiento de rencor alguno de parte del amante en *Siervo*, no se desliza tampoco en *La Celestina*. Lo que no está en el intertexto mal puede consignarse en el exotexto.

Considerando perfectamente válida la postura de Kristeva, de que todo texto está construído como mosaico de citas y permite ser considerado como absorción y transformación de otro, a esta premisa de la estudiosa se ajusta casi sin problemas todo lo anterior entresacado en sendas obras.

Podemos suponer que las palabras acerca de la amistad y la fortuna, que Celestina dirige a Pármeno:

> ¿E no sabes que has menester amigos para los conseruar? E no pienses que tu priuança con este señor te haze seguro; que quanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura. E por tanto, en los infortunios el remedio es á los amigos. ¿E á donde puedes ganar mejor este debdo, que donde las tres maneras de amistad concurren, conuiene á saber, por bien é prouecho é deleyte? (I, 104-5),

podrían ser eco del verdadero sentimiento del trovador gallego hacia su dama, en la época del desengaño; porque la "alta señora" miraba mucho por su "virtud," de acuerdo con lo que el mismo Padrón nos deja ver en el texto de los "Siete gozos de amor:"

> Esperança y desseo
> son en tan gran diuision,
> que segun la perfection
> de la tu bondad, yo creo,
> aunque Dios te perdonasse,
> y la gente
> no lo pudiesse creer,
> que tu merced no pecasse,
> solamente
> por tu virtud mantener. (*Obras*, 11).

Es en esta época de "no amar ni ser amado" cuando seguramente el caballero del Padrón considera que debe ser sensato y escuchar la voz de la razón, sentimiento de

cordura que se trasluce en los "Diez mandamientos de amor" (del mismo poeta), y que en *La Celestina* podría detectarse alegóricamente en el Auto I, por boca de Pármeno: "Por eso perdóname," a lo que Celestina responde: "De los hombres es errar ... por ende gózome Pármeno ..." (I, 110), lo que se epitomiza después en el segundo autor, en lo que dice la alcahueta al mismo mozo: "Que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse e emmendarse" (VII, 233) y que parece claro eco de "el conocer de la culpa e el arrepentir de la ofensa te fazen digno de la perdonança," del (paratexto) *Triunfo de las donas* (*Obras*, 86-7).

La "indiscreción" del amigo del trovador gallego, consistió, entonces, en hacerle romper con la "grand señora" a través del enredo que se provocó con la intermediaria dama cortesana, porque naturalmente el amigo vería - con claridad meridiana y sin apasionamientos - que nada bueno habría de resultar de tan singular relación; como quiera que fuese, eran unos amores descabellados e insostenibles, y Padrón debió considerarlo así en un segundo momento de mayor reflexión. No encontramos rencor ninguno hacia el amigo, ni en el *Siervo* ni en otras obras suyas como "Siete gozos de amor," por ejemplo, donde "el amigo" queda implícito una vez más:

> Lo que el seso
> resistiendo,
> tu ni otro pudo oir
> jamas de mi,
> ya biua muerte muriendo,
> con desseo de morir,
> te descobri;
> como'l qu'es puesto a tormento,
> que por fuerça
> su mal viene a confessar,
> y tornando al sentimiento,
> mas s'esfuerza,
> de lo encobrir o negar. (*Obras*, 7).

El concepto de "amistad" del trovador gallego queda plasmado en la apología que de ésta hace el poeta, amalgamándola, eso sí, con el amor:

> Pues obra de caridad
> es amar al enemigo,
> conuiene que al amigo
> ames de necesidad.
> Si voluntad no consiente,
> virtud la deue forçar
> amar tu leal siruiente
> en el grado trascendente
> que t'ama sin mal pensar. (*Obras*, 12).

Por ello es que en el siguiente pasaje del Auto I de *La Celestina* pareciera aludirse al desengaño de Rodríguez del Padrón en cuanto a una amistad de la reina con él:

> Cel.--¡Guay de quien en palacio enuejece! Como se escriue de la probática piscina ... Estos señores deste tiempo más aman á sí, que á los suyos. E no yerran. Los suyos ygualmente lo deuen hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada vno destos catiua é mezquinamente procuran su interesse con los suyos. Pues aquellos no deuen menos hazer, como sean en facultades menores, sino viuir á su ley. Dígolo, fijo, Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenecios: de todos se quiere seruir sin merced. Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano. Que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados ó condiciones pocas vezes contezca. Caso es ofrecido, como sabes ... (I, 102-3).

Leo Hickey afirma que en cada obra literaria el autor debe establecer una especie de equilibrio entre el mutismo o la pobreza de no decir nada más que lo que se pueda comprender directa e inmediatamente, y el caos de referencias ilimitadas que escapan al control del autor, y que el lector es incapaz de reconocer, hay que decir que el efecto estético que se logra está en relación directa con la capacidad de los lectores de descifrar las alusiones ocultas en el texto. Que el continuador Rojas demuestra

hacerlo con bastante acierto, no hay duda alguna. Uno de esos medios es la infinita gama de "alusiones." Al respecto dice Hickey:

> una referencia oblicua insertada en una obra literaria a algún episodio trivial que no tenga interés general o público, en el mejor de los casos será inocuo - es decir, si ningún lector sospecha que la versión novelada tienen su equivalencia en la vida objetiva - y ninguna "explicación" la podrá salvar.[49]

Cuando el lector reconoce las alusiones que el autor le entrega en el texto, naturalmente aumenta su interés literario, porque disfruta identificando referencias que son de conocimiento público, las que resultan interesantes e importantes en sí mismas, además de serlo con el segundo término de cada alusión. Tenemos que coincidir con Hickey en algo significativo: los personajes de una novela y todo su quehacer tienen de suyo, un interés unidimensional y un valor muy relativo, su verdadero significado depende de sus puntos de referencia, porque éstos son los que el autor quiere realmente expresar. Un lector atento debe leer más allá de la anécdota y reaccionar ante lo que se le sugiere. Tal vez a esta circunstancia de ser una historia real encapsulada y cabalística (aún cuando ha permanecido encubierta por casi cinco siglos) deba *La Celestina* parte de su éxito y su trascendencia. El segundo punto interesante de Hickey es considerar que la experiencia literaria es cumulativa, continua y voluminosa, lo que contribuye a aumentar el placer estético de la lectura.

Trasladando estos conceptos a la *Comedia*, las citas del continuador parecen traslucir hasta qué punto éste habría captado correctamente el tema que subyace del aucto original y son estas citas las que nos llevan a pensar si el bachiller no tendría en su poder más material inconcluso que le ayudara a acabar la obra a su aire, intercalando lo suyo "en lugares conuenibles á sus autos é propósitos" (24). No debería sorprendernos si recordamos que Castro Guisasola afirma que la primera mitad del segundo auto, bien pudiera ser del autor primitivo y que Martínez y

---

49 Leo Hickey, "El valor de la alusión en Literatura", p. 57.

Cárdenas también quieren ver la mano del autor original más allá de un sólo Auto I. Aprovechando la sugerencia de los críticos, podríamos reiterar que en el primer tercio de este auto segundo, Calisto al dirigirse a Sempronio, le dice: "tú, como hombre libre de tal passion, hablarle has á rienda suelta" (II, 115) frase que nos remite al título *Siervo libre de amor*.

Tenemos entonces, que Rojas sería consciente del fundamento temático del auto inicial de la *Comedia de Calisto y Melibea*, y - si es que no disponía de mayor cantidad de escritos del autor original - sólo tuvo que concebir una trama para la continuación de un material que debía seguir las líneas conocidas de la vida amorosa del trovador gallego Juan Rodríguez del Padrón. El bachiller seguiría estas líneas un poco basado en los textos que podría tener a la vista, los que constituyen el paratexto de la *Comedia*, y un poco guiado por algunas ideas propias, por ello es que, un tanto inconscientemente, disemina una selección de elementos cribados de la obra literaria total del trovador. Considerado así, es que, dada la proximidad cronológica de la *Comedia* con la época en que vivió el caballero del Padrón, creemos no ir descaminados al pensar que en toda la *Comedia* hay algunos detalles de la vida de aquél (hoy extraviados) que Rojas recoge y re-elabora. La misma alcahueta Celestina bien puede ser - como ya se apuntó antes - la contraparte de una cortesana intermediaria, conocida del "amigo." Asimismo, Elicia resultaría ser remedo de otra cortesana en la cadena de transmisión del mensaje que Calisto necesita como "intercessor ó medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella ..." Elicia podría representar el primer eslabón, por ser la amante de Sempronio y gracias a la cual, éste habría conocido a Celestina, quien sería, de este modo, remedo del segundo eslabón. Aplicando esta lógica, Areusa resultaría ser otro eslabón en la cadena hacia la "alta señora" puesto que la muchacha parece conocer detalles íntimos (aunque no sabemos por qué dispone de ellos) de Melibea:

> vnas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes houiesse parído: no parecen sino dos grandes calabaças. El vientre no se le he visto; pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo, como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, porque dexa de amar otras, que más ligeramente podría ... (I, 33 ).

Este conocimiento que de oídas Areusa tiene de Melibea puede ser sencillamente necesidad de la trama de parte del continuador Rojas, aprovechando su condición de prostituta, en el plano superficial de la obra. La inclusión de estos personajes en la Comedia obedecería al deseo de mantener el mismo número de los que aparecen en Siervo, porque contribuyen al propósotio de desdoblarlos paródicamente.

Retomando lo que ya hemos dicho al comienzo de este apartado del capítulo, recordemos que Sánchez y Prieto, en su acucioso estudio de las contradicciones en las partes accesorias (carta, acrósticos, octavas finales) de la *Comedia de Calisto y Melibea* concluyen que el bachiller Rojas sería el autor solamente de las interpolaciones y a partir - posiblemente - del momento de la muerte de Calisto. Entre otros argumentos, arguyen que el título original de "*Comedia*" para la versión de dieciséis actos, no consiente un final trágico. A nuestro juicio, este final trágico podría no ser del todo incompatible con la denominación de "Comedia," si se tuviera en cuenta que *La Celestina* viene a ser una parodia, remedo, alusión o diálogo de *Siervo libre de amor* en ese espacio de "ambivalencia" bajtiniana que implica la inserción de la historia (paratexto) en el texto, y de éste en la historia; el texto (*La Celestina*) como absorción, como réplica, o como diálogo de otro texto (*Siervo*).

El autor de las partes que consignan la muerte de Calisto, de Melibea y del planto de Pleberio, habría encontrado su inspiración en la "Estoria de dos amadores," la novela sentimental y caballeresca interpolada hacia la parte final de *Siervo*, donde tiene lugar la muerte de Liessa, hija del "gran señor de Lira" y el suicidio subsiguiente de su amante Ardanlier, hijo de Creos, rey de Mondoya. La muerte de Ardanlier y su entierro junto a Liessa en el "secreto palacio" de la "Rocha" del Padrón, puede verse

como la alegoría de la "muerte" de los amores de Juan Rodríguez con su "grand señora," más que como la muerte "real" del trovador gallego. De ahí habría tomado el continuador la idea de un final trágico. De esta manera, el título original de "Comedia" estaría justificado.

En el último apartado de este capítulo, ponemos de relieve algunos ejemplos de "injertos" del intertexto (*Siervo*) - que encontramos en la *Comedia*, y en la *Tragicomedia*, lo que nos ayudará a visualizar mejor cuán presente habría tenido Fernando de Rojas la "Estoria de dos amadores" - y de otras obras de Padrón (paratextos) y, cómo aquélla le habría sido de enorme utilidad para concluir el manuscrito que "vi(ó) en Salamanca." Tal vez podamos ver que otros elementos de intertextualidad temática, estilística o de otra índole hay en nuestra lectura de *La Celestina*.

## IV. DINAMICA INTERTEXTUAL ENTRE LA *COMEDIA*, *SIERVO LIBRE DE AMOR* Y OTRAS OBRAS PADRONIANAS

Cada texto contiene, en alguna medida, una fusión de repeticiones operativas. Entonces, la diferencia de una obra a otra, toleraría tantas lecturas como fuera posible intentar en una competencia ilimitada para el texto. Lectura confiable por lo demás, realizada por lectores cultos porque, a la postre, el fenómeno de intertextualidad descansa en el grado de cultura de quienes descodifican un mensaje. Dicho al revés, la intertextualidad es fácilmente visible a quienes poseen una cantidad deseable de conocimientos. Esos conocimientos "a priori" es lo que constituye la "base común de epistemología" entre autor y lector a que se refiere Hickey cuando habla del acuerdo o comprensión que debe producirse entre ellos.[50] Apelando a ese postulado, no sólo es posible advertir un grado de intertextualidad entre *Siervo libre de amor* y *La Celestina*, sino que además entre otras obras, y por ende un paratexto más amplio, constituído por las obras del autor gallego, que permea asimismo en la *Comedia*.

Adhiriendo a la posición de Pérez Firmat, de que "cualquier teorización debe partir de un hecho obvio pero fundamental; la presencia de un intertexto presupone la presencia de otro texto que le sirve de marco, de engaste y que no es el texto global que los circunscribe,"[51] intentamos sistematizar en este apartado lo que hemos traído a luz en los precedentes. Para evitar problemas a la memoria, recordemos que ese "marco" o "engaste," el crítico lo designa como exotexto. El exotexto por su parte, tiene su fuente en otro texto que Pérez Firmat denomina paratexto. Afirma el citado

---

50 Leo Hickey, "El valor de la alusión en Literatura," p. 53.

51 G. Pérez Firmat, "Apuntes para un Modelo de la Intertextualidad en Literatura," *Romanic Review*, Vol.LXIX, 1, Jan.-Mar, 1978, p. 1

crítico que es preciso distinguir entre éstos porque en algunas ocasiones el intertexto no reproduce el paratexto en toda su extensión, y no obstante el paratexto queda aludido en su totalidad. Pero es de extrema importancia saber, que el paratexto no tiene necesariamente que ceñirse a un texto concreto; puede ser un estilo o un conjunto de convenciones. Para el estudio de la *Celestina* con un prisma de intertextualidad rodriguezpadroniana, esta teoría de Pérez Firmat es una base de apoyo de gran valor a la que sólo habría que agregar que el intertexto no solamente es un texto dentro de otro texto (o un injerto de un texto en otro), sino que es el texto entre los textos. Tiene la misión de operar como

> gozne que engarza y pone en relación dos sistemas de signos, el del exotexto y el del paratexto. Vista como proceso, la intertextualidad se articula en tres momentos: 1) escisión del intertexto del paratexto; 2) inserción en otro texto; 3) funcionamiento en su nuevo ambiente. El primer momento corresponde a una etapa pre-escritural (*genotexto* en la terminología de Kristeva); el segundo y el tercero se transparentan en la escritura misma (*fenotexto* kristeviano). [52]

A fin de facilitar la visualización del funcionamiento de la intertextualidad de *Siervo libre de amor* en la *Celestina*, conviene explicar como se constituye el intertexto dentro del texto y para ello, viene bien usar el concepto de "embrague" que utiliza Pérez Firmat para definir cualquier rasgo lingüístico que permita relacionar un discurso con su fuente de origen.

Barthes distingue además, entre embrague organizacional (que remite al sujeto de la enunciación de un discurso) y agrega otro, el embrague monitorial (remite a otro discurso). El intertexto (que pertenece al tipo de embrague monitorial) puede aparecer en diferentes niveles (prosódico, léxico, sintáctico, semántico y composicional). En los ejemplos de semejanzas entre la obra padroniana y la *Comedia* que damos a continuación, se observa la presencia del intertexto en algunos de estos niveles.

---

52 Pérez -Firmat, Ib., p. 3.

En relación al material de la obra conocida de Juan Rodríguez de la Cámara, el primer acto de la *Comedia* revela lo que se llama "sistema de modelo fijo," el que a su vez, representa en cierto grado, las preferencias filosóficas del autor. Dentro de ese sistema de "modelo" frecuentemente se deslizan - en forma de adaptaciones, reelaboraciones y hasta parodias de las ideas más serias y bien pensadas del autor - expresiones, palabras e ideas del mismo. En otras palabras, el ideolecto de un individuo, de algún modo se filtra en su obra, dejando un rastro o huella reconocible. En este apartado hemos seleccionado modelos de expresiones paralelas entre las obras de Padrón y *La Celestina*, especialmente cuando en éstas median coincidencias terminclógicas claras tales como un equivalente estilístico o ideológico.

La modalidad que se sigue en el presente apartado difiere de la de las páginas precedentes en que la intertextualidad en sus distintos niveles se ordena con separaciones titulares temáticas con el propósito de ofrecer una mejor visualización y contribuir a una relación léxica y estilística más atractiva y evidente en sistema de lectura que iniciamos.

**Lo que sugiere "De otro temple está esta gayta"**

Es curioso que no se haya observado que la "gayta" de la frase figurativa de Sempronio, provocada por el cambio de humor de su amo "De otro temple está esta gayta" (I, 43), bien podría estar apuntando a un lugar de origen (gayta = gallego = Galicia). Además, la expresión del criado conlleva el galleguismo "estar de buena/mala gayta" que significa "estar de buen o mal talante." Y Galicia es el lugar de origen del autor y protagonista de *Siervo libre de amor*. Se trataría aquí de una "alusión" que exige del lector una dosis de ese conocimiento hickiano "a priori," porque en la *Comedia* no hay ningún instrumento de este tipo que pueda ser aludido literalmente y por lo tanto no es una alusión de este tipo.

En otro momento del diálogo Sempronio regaña a su amo tachándole de "testarudo:"

> La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra. Vosotros los filósofos de Cupido llamalda como quisiéredes. (I, 43),

y sus palabras bien podrían aludir (también en concepción hickiana porque un lector culto puede tener una idea de la idiosincracia del gallego) a la proverbial pertinacia gallega según creencia del resto de los peninsulares españoles (lo de la pertinacia se aplica también a aragoneses y a amanchegos, pero esta designación probablemente es posterior, en el tiempo, a la atribución de semejante característica a los gallegos). Tendríamos aquí la "palabra poética" de que hablamos antes, en una de sus perspectivas. Esta perspectiva de la "palabra poética," en concepto de Kristeva, apunta a esa transgresión de la estructura, mediante la escritura-lectura donde el diálogo se da entre escritor (continuador de la *Comedia*), destinatario (lector del siglo XVI) y contexto cultural anterior (episodio Padrón-desconocida dama amante). La referencialidad cruzada y la "polivalencia" de las palabras cobraría en este pasaje un valor nada despreciable para los efectos de hacer aflorar la intertextualidad entre el personaje masculino de *La Celestina* y el autor de *Siervo*, porque lo de "gaita" no parece tener cabida en *La Celestina* si no apunta a algo bien definido. No hay otras menciones que recurran al uso de tal término. Se da también aquí lo que sugiere Hickey, en el sentido de que el autor (continuador) presupone un conocimiento "a priori," de parte del lector, del mundo al cual él se refiere.

**El "secreto dolor"**

La frase de Calisto en la escena del jardín: "que mi secreto dolor manifestarte pudiesse" (I, 32) contiene una idea y una terminología muy caras a Juan Rodríguez. La encontramos en *Triunfo de las donas*:

Lo qual a mi con secreto dolor se manifestando (*Obras*, 124).

Y en el *Bursario* leemos, en la "Carta de Leandro a Hero:"

que por acto ni palabra muestren quererle su intención secreta manifestar (*Obras*, 96).

De nuevo el continuador (aunque quiere mantener una identidad en secreto) estaría apelando a la "experiencia cultural" de sus lectores, de quienes espera algún grado de conocimiento o familiaridad con la obra de Padrón a fin de identificar la terminología. Aún cuando esto ya no resulta tan simple, no está demás recordar que los lectores de los siglos medievales y renacentistas tenían una actitud especialmente seria con respecto a la lectura de los textos que atraían su atención e interés. La restricción en la cantidad de publicaciones y en la circulación de las obras, hacía de la aparición de éstas, un evento genuinamente deseado. Es de imaginar, por otra parte, que el número de los lectores asiduos no disminuiría, y por lo tanto, quienes leían ahora *La Celestina*, habrían leído asimismo anteriormente, las obras de Padrón.

**El "goce" por la vista**

La frase de Rodríguez del Padrón en el *Triunfo de las donas*: "E como yo en lugar conuenible a la mi contemplación" (*Obras*, 85) encuentra su eco en las que pronuncia Calisto, deslumbrado ante la visión de Melibea:

e facer a mi inmérito tanta merced que verte alcançasse en tan conveniente lugar ... Por cierto los ... sanctos que se deleytan en la visión divina, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas ¡o triste! ... (I, 32)

Pero además hay, en la cita de *La Celestina*, reminiscencias del "Planto de Pantasilea" del autor gallego, como las de estas líneas:

O triste! .....

...

O triste yo, sin ventura!

Un amor tan deseado

...
E aquellas que non te amaron,
señor, como yo te ame,
de sola vista goçaron... (Obras, 298)

**El cuerpo glorificado del amante**

Sorprendente es la semejanza de las palabras de Calisto a Melibea en la misma escena del jardín:

> ¿Quien vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como el mío ... Mas ¡o triste! ... (I, 32-3),

con las del poema de Juan Rodríguez que comienza con "¡Desagradecida, cruel," según la *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón*:

> Y a un cuerpo tan ensalzado
> como el mío ha sido y fue
> caer de tan alto estado
> ... (*Obras*, 380-1).

I as palabras de Calisto,

> dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz ... (I, 5),

coinciden asimismo con las de la *Vida del trobador*, en la parte en que Juan Rodríguez es rechazado por la dama, por haberse enterado ésta que el trovador había revelado a tercera persona el secreto de sus amores con él:

> Y bolviendo las espaldas, se fue a su posada, donde ya su amigo, aderezado para la partida, le dijo "Partamos, no llegue la luz al que que verla no es digno" (*Obras*, 179).

No son éstas palabras que no se recuerden con facilidad si se han visto o escuchado antes. Para un lector atento (y a quien la obra de Padrón no le fuera ajena) resultaría fácil "trasladar" las frases celestinescas y retrollevarlas a la obra padroniana. Fernando de Rojas no ignoraría este hecho y habría que reconocerle el mérito extra de hacer un eficaz encapsulamiento de las claves que sembró a través de toda su continuación de la *Comedia*. Dejó pistas y al mismo tiempo las enmascaró. De este

modo, se protegía de cualquier potencial acusación, al tiempo que parodiaba un episodio delicado.

Varias otras analogías, temáticas (intertexto con función de embrague a nivel composicional) y textuales (a nivel léxico), aparecen en el primer acto de *La Celestina* y en la *Vida del trobador.* De todos modos, por las relaciones aquí expuestas, es que antes puntualizamos que la*Vida*, aunque novela la vida real del poeta gallego, es posiblemente más fidedigna de lo que se cree. Los errores históricos en que el autor incurre de la *Vida* (cuando dice, por ejemplo, que Padrón era de Aragón) sólo probarían que ésta, según la conocemos, sería una reproducción de un imaginativo copista, bastante cercano a Juan Rodríguez, que usaría el manuscrito que da cuenta de la vida del poeta gallego.

**La "muerte" en la ausencia**

Las palabras con que el caballero Calisto se queja de la ausencia que le sobrevendrá, de Melibea:

> e yo mismo me alegro con recelo del esquivo tormento, que tu absencia me ha de causar. (I, 33),

sumada a la partida del joven

> Yré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel. (I, 34),

y las palabras que pronuncia a la llegada a su casa:

> ¡O bienauenturada muerte aquella, que deseada a los afligidos viene! (I, 35),

están muy de acuerdo, por el empleo de los verbos, con las de la "Respuesta" de "O desvelada, sandia" de Rodríguez de la Cámara. Habría que "leer" tales palabras del joven amante en dicho poema:

> ¡O dolorosa partida!
> ¡Triste amador, que pido
> licencia, et me despido

de tu vista et de mi vida! (*Obras*, 30).

Ya el mismo tema de la ausencia de la amada, que significa la submersión del amador en *indecible tormento y tristeza*, es por demás recurrente en Juan Rodríguez. En "Tan fuertes llamas d'amor:"

Tan fuertes llamas d'amor
trabajan la vida mia
no te viendo,
que sin pena e sin dolor
todo el mundo quedaría
yo muriendo. (*Obras*, 27).

**El tema del "galardón al servicio"**

Castro Guisasola, ignorando, en su época, que el "Planto de Pantasilea" pudiese ser de Rodríguez del Padrón, señala la afinidad entre la segunda parte de la estrofa 15 del poema:

Venus, de tanto servicio
que te fize atribulada,
de oraçion e sacrificio
¿qué galardon he sacada?

con estas palabras de Calisto a Melibea:

> Sin dubda encomparablemente es mayor tal galardón, que el seruicio, sacrificio, deuoción é obras pías, que por este lugar alcançar tengo yo á Dios Offrescido ... (I, 32).

Y esta misma reminiscencia del "Planto de Pantasilea" trasciende también al Planto de Pleberio cosa que, incomprensiblemente, se le pasa por alto a Castro Guisasola:

> Ple.--bienauenturados se llamarán, quando vean el galardón que a este triste viejo as dado en pago de tan largo seruicio. Quiébranos el ojo e vntasnos con consuelos el caxco. Hazes mal a todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna aduersidad, diziendo que es aliuio ... (XXI, 205).

En su papel de amante, Calisto tiene grandes dudas de alcanzar el deseado placer supremo, o galardón de la dama, y así dice a Sempronio: "Mayor es mi fuego e menor la piedad de quien agora digo" (I, 40) y más adelante lo declara en la frase: "Porque amo a aquella ante quien indigno me hallo, que no la espero alcançar. (I, 45). Estas y otras líneas concuerdan en intención con los versículos de los "Gozos de amor" de Rodríguez del Padrón: "y yo menos esperando,/mas en el fuego m'enciendo" (*Obras*, 11). Pero cuando Sempronio le ofrece la posibilidad de "sanarle" de su mal, al caballero le renace la esperanza del gran galardón y así, al partir Sempronio para la casa de Celestina, Calisto ora de esta manera:

> ¡O todopoderoso, perdurable Dios! ... humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena e tristeza en gozo e yo indigno merezca venir en el desseado fin (I, 59).

Y esta oración simple del mozo pareciera proceder de los siete "Gozos de amor," donde se lee:

> Del quinto me despidiendo,
> ...
> El qual es si la tardança
> por ti cessa,
> de largo me ofrescer
> la verdadera esperança
> del deseado plazer. (*Obras*, 10).

Otro grado de intertextualidad en el léxico se observa en la frase del trovador gallego donde establece de qué manera puede esperarse el galardón, el deseado fin, y ello se puede leer en el segundo de sus "Mandamientos de amor:"

> Quien galardon quiere auer
> del seruicio que hiziere,
> a la señora que siruiere
> muy leal tiene de ser,
> pues lealtad vos hara
> venir al fin desseado,
> ... (*Obras*, 16).

Esto es precisamente lo que trata de hacer Calisto, quien incluso calcaría terminológicamente a Padrón, al decir, "venir en el deseado fin" (I, 59). Y es interesante notar que esta esperanza que la dama parece estar alargándole a Juan Rodríguez, concuerda - por inversión - con la [des]esperanza que pretende alargar Celestina a Calisto, para obtener más provecho material en su beneficio, expresada así:

> E como aquellos [los cirujanos] dañan en los principios las llagas e encarecen el prometimiento de la salud, assí entiendo yo facer a Calisto. Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dizen el esperanza luenga aflige el coraçon ... ¡Bien me entiendes! (I, 65-6).

Aunque Pármeno tratará de hacer ver a su amo de los peligros de buscar con irreflexivo apresuramiento un atajo para la consumación de su "esperanza del deleyte", no tendrá ningún éxito:

> Oyeme e el afecto no te ensorde ni la esperança del deleyte te ciegue. Tiémplete e no te apresures: que muchos con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco ... (I, 89),

porque casi enseguida, Calisto mismo dirá:

> ¡O gloriosa esperança de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperança! ¡O salud de mi passion, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! ... (I, 91).

Esta alusión a la pasión de Cristo, se hermana con la tendencia a la parodia religiosa y aún a la identificación con Cristo de Juan Rodríguez. Ya se podrá advertir aquí la gran semejanza de "esperança de mi desseado fin" con las últimas tres líneas de los "Gozos" del mismo Padrón "la verdadera esperança/ o promessa/ del desseado plazer' (*Obras*, 10). El "desseado fin" de Calisto provendría del *Bursario*, en la "Carta de Deyanira a Hércules," "la ... esperança que he del bien" (*Obras*, 236). Y en la "resurrección de mi muerte" de Calisto, creemos ver cierta relación con "yo me

querria morir/ con tanto que resurgir/" del poema padroniano (paratexto) "Solo por ver a Macias."

**Las señales de la pena amorosa**

En la primera parte del acto décimo reconocemos material de *Bursario*, especialmente de la "Carta de Canace a Macareo," que se epitomizaría por boca de Lucrecia una vez que Celestina se ha despedido de Melibea. Dice la doncella de la joven replicando a ésta:

> Luc.--Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga e calado tu desseo [...] Quanto más tu me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçon, en el meneo de tus miembros en comer sin gana, en el no dormir. Assi que contino te se cayan, como de entre las mano, señales muy claras de pena [...] (X, 67).

En la traducción de Juan Rodríguez de las *Heroidas* ovidianas, *Bursario*, la "Carta de Canace" dice:

> E para esto ordeno que mi coraçon ardiese del tu amor, e lo escalento en manera que yo sintiese en mi coraçon lo que no solia; y no sabia que fuese, pero agora conozco que fuese amor, por el qual fuyo el color de la mi cara, y la magrez gasto los delicados miembros, constriñendo la mi boca a tomar poca vianda, e haziendo a mis ojos contentarse de los breves sueños. E el demostro a mi gemir syn dolor, y no podia hallar razon porque esto asy fuese. Pero agora no me maravillo, ca entonces no sabia que cosa era amor. Yo amava y ... mi ama conoscio antes mi secreto y mal, que no yo, y dixome que te amava ... estas calladas señales le manifestaron asaz mi pecado ... (*Obras*, 245)

Que Rojas echa mano del *Bursario* (el que constituiría un paratexto) parecería obvio, porque también el "constriñendo la mi boca a tomar poca vianda" aparece de modo semejante en el acto noveno, donde tras mencionar que ni come ni bebe, Celestina

dice a Calisto: "Están en el acto tan olvidados que comiendo se olvida la mano de llevar la vianda a la boca" (IX, 38).

Pero aún hemos cotejado del *Bursario* lo que dice Lucrecia, con otros elementos de la cita de dicha traducción ovidiana, que no están en boca de Lucrecia, y éstos encuentran su paralelo en la entrevista previa de Celestina con Melibea, en el mismo acto. Así, lo que dice la joven a la alcahueta: "La causa o pensamiento ... de mi mal. ésta no sabré dezir" (IX, 58), paralelan, lo que dice Canace: "que yo sintiese en mi coraçon lo que no solia; y no sabia que fuese." (*Obras*, XXX).

De todos modos, en el pasaje de Lucrecia ya visto hay, amalgamados, elementos muy afines a los del *Bursario* reseñados específicamente como los de los siete "Gozos de amor." Lo subrayado a continuación, en el intercambio dialógico entre Lucrecia y Melibea ("leal criada e fiel..." y "Señora ... coraçon," adiciones posteriores a 1499) estaría, en parte, inspirado en el tercero de los siete "Gozos de amor" Veamos primero la *Comedia*:

> Mel.-- Amiga Lucrecia e mi leal criada e fiel secretaria, ya has visto como no ha sido más en mi mano. Cativome el amor de aquel cavallero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello ...
> Luc.--Señora ... Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego, que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan ... Pero, pues ya no tiene tu merced otro medio, sino morir o amar ... (X, 66-7),

Ahora los versos en siete "Gozos de amor:"

> el huego do suele arder
> quiso a todos encobrir,
> y mas a ti,
> por mas gloria merescer. (*Obras*, 6).

Y en el mismo poema se reiteran estas expresiones con casi idénticos conceptos:

> fue por no ser entendido
> qu'en biuo fuego de amores
> yo ardia,

ni tu merced entendiesse
la tal flama
yo sentir y padescer,
con temor que no ardiesse
la tu fama
por causa de me valer. (*Obras*, 7).

La frase de Melibea "Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello ...," sería una "referencia" o "alusión" a los versos "con temor que no ardiesse/la tu fama/por causa de me valer", del poema citado.

Y las últimas palabras de la cita de Lucrecia; "pues ya no tiene tu merced otro medio, sino morir o amar," también serían retroactivas a algunas líneas de los "Gozos," como las siguientes:

en amor yo he de ser
a quantos poseen gloria
o passar o fenescer. (*Obras*, 6).

Por supuesto habría que pensar que, también en las palabras del pasaje de Melibea de justificación de su acción, a Lucrecia: "Amiga Lucrecia e mi leal crida e fiel secretaria," el bachiller tendría "in mente" a Juan Rodríguez: en "¡O mi buen amo y fiel Lamydoras" de la "Estoria de dos amadores" del *Siervo* (*Obras*, 60) y en otras expresiones vocativas semejantes que encontramos en la misma obra, o en otras, como en la "Epístola de Madreselva a Manseol:" "¡O leal sierva mia!" (*Obras*, 298).

**"O triste"**

El uso de "¡O triste!" por Calisto en "Mas ¡o triste! que en eso diferimos ..." (I, 33) y en "¡O triste, e quando veré yo esso entre mí e Melibea!" (I, 57), revierte al "Planto de Pantasilea" en las estrofas donde se lee:

¡O triste! mejor me fuera
que nunca fuera nascida:
...
O triste yo, sin ventura ... (*Obras*, 298)

Este mismo léxico también parece intertextualizarse en los versos del poema "Alegre del que vos viesse," del mismo autor gallego, incluído en un *Cancionero*:

> Tal querer vos requeriesse
> demandar sin mas espera
> d'amores que vos valiese,
> o yo triste como quiera,
> Señora que vos oyesse. (*Herbaray*, CXXI, 148).

**La "tristeza" del amante**

La infinita tristeza del amador cortesano está expresivamente mostrada por el amante de Melibea a su criado Sempronio:

> Cal.--Cierra la ventana e dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz ... (I, 35).

Sempronio mismo dirá luego, refiriéndose a la tristeza de su amo:

> ¿Qual fue tan contrario acontecimiento que assi tan presto robó el alegria deste hombre e, lo que es peor, junto con ella el seso? (I, 37).

Y en soliloquio, Calisto hará referencia a su tristeza tras mandar a su criado a tratar su negocio de amores con la vieja:

> Cal.--humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena e tristeza en gozo ... (I, 59).

Este tipo de tristeza es cosa recurrente en Rodríguez del Padrón. Lo detectamos en más de un poema: en la última estrofa de "Tan fuertes llamas de amor" se lee:

> Biuo tan triste amador
> la tu cruel señoria
> atendiendo,
> que sin pena e sin dolor
> todo 'l mundo quedaría,
> yo muriendo (*Obras*, 27).

En "Bive leda si podras:"

> el trabajo perdera

en haver mas de mi cura
que según mi gran tristura
... (*Herberay*, CXIX, 148).

En "Çerca el alva, quando estan," del *Siervo*:

Y yo por locura
cante por amores
pobre de favores
mas no de tristura. (*Obras*, 78).

En el segundo de los siete "Gozos de amor encontramos:"

Solo yo, triste, dire,
deste plazer no gozando (*Obras*, 5).

En "O desvelada, sandia le desea la tristeza a la amada ingrata, contra la que está indignado:"

Tristeza et malenconia,
sean todos tus maniares (*Obras*, 30).

El poeta no sólo usa "triste" en el mismo título, sino que lo reitera en cada estrofa de "El Debate de alegria e del triste amante:"

Obligueme con simpleza
de seruir
por quien ha hombre tristeza
de morir.
...
que nunca tales dolores
padezio
hombre triste por amores
como yo.
...
pues son tan pocos mis dias;
mas si yo alguna vida oviere
por ventura,
seguire quanto podiere
la tristura.
...
mas ante la muerte venga

a me partir,
por que tal pena non me tenga
de seguir
...
e me faze
toda pena padesçer
que le plaze (*Obras*. 192-3).

En la parte autobiográfica del *Siervo*, entre otros muchos ejemplos, encontramos: "por el tiempo andando entristeçia, y en el mayor solaz, mayor tristor prendia ..." (*Obras*, 44).

**La canción triste**

Al reflexionar sobre el fenómeno de "intertextualidad" según lo entiende Pérez Firmat posicionándolo entre intertexto, exotexto y paratexto y aceptando su postulado, tendríamos que lo de "triste canción" en *La Celestina*, remite al intertexto de "triste canto" en un poema de Rodríguez del Padrón (*Siete gozos de amor*), y tendría su paratexto en un poema de Macías, anterior obviamente, a Padrón. Veamos los pasajes respectivos.

La cita siguiente deja ver el triste canto (que Calisto hace cantar a su criado), y la piedad que el caballero implora de la dama, más el fuego que le quema:

Cal.--Pero tañe e canta la más triste canción que sepas.
Sem.--Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía
gritos dan niños e viejos
e el de nada se dolía.
Cal.--Mayor es mi fuego e menor la piedad de quien agora digo. (I, 40).

Algo equivalente es lo que anotamos en los "Gozos de amor:"

No es de maravilla
o si tanto o la meatad
fuesse la tu piedat.
...

de quien piedat o muerte
no cessa de te pedir.
...
conviene que piadosa
contra mi, forçado seas.
Del quinto me despidiendo
sin dar fin al triste canto
...
e yo menos esperando
mas en el fuego m'enciendo.(*Obras*, 11).

Este "triste canto" se encuentra también tras la "Estoria de dos amadores" en el poema que empieza con "Çerca el alva, quando estan" (con estribillos de Macías, "Cativo de miña tristura," lo que vendría a constituir el paratexto de las palabras de Calisto):

Pues que Dios y mi ventura
a' traydo a tal estado,
cantare con grand cuydado.
E por los mas atraher
a me querer responder,
en señal de alegria
cantava con grande afan
la antigua cançion mia:
Catyvo de mi tristura.
...
Los que me vieren asy
no hayan a maravilla
mi grave cuyta y manzilla,
que tal señora perdy.
Por lo qual por tribulança
cantare con amargura:
Ya señora, en quien fianza,
cativo de mi tristura. (*Obras*, 78-9).

De los ejemplos anteriores se desprende la validez de lo que sostiene Pérez Firmat en cuanto a que la "intertextualidad es un fenómeno cuantitativo" y que toda obra

guarda al menos la huella de una escritura anterior. Ya vemos que sí hay huella de léxico padroniano, en *La Comedia*.

**El "lloro" [llanto] por amor**

El lloro (otro sinónimo para enfatizar el dolor) de amor de Calisto, íntimamente relacionado con la tristeza del amante cortesano, nos lo revela Sempronio tras haberse encerrado el amo en su cámara, con desesperación amorosa:

> Sem.--Dexemos llorar al que dolor tiene. Que las lagrimas e sospiros mucho desenconan el coraçon dolorido... (I, 38).

Más adelante este llanto está corroborado a través del diálogo entre el criado y el caballero luego que éste ha reído con la ingeniosidad de lo de Sodoma:

> Sem.--¿Pues qué? ¿toda tu vida avías de llorar?
> Ca.--Sí.
> Sem.--¿por qué?
> Cal.--Porque amo a aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar. (I, 44).

Este "lloro" amoroso se encuentra del siguiente modo en el cuarto de los "Gozos de amor, el que representaría el "intertexto" de los pasajes anteriores:"

> El canto va feneçiendo
> del tercero
> mas no plañir e llorar
> menos caridat sintiendo
> que primero. (*Obras*, 8).

Se encuentra así, en la parte autobiográfica de *Siervo*:

> me hizieron retraher al templo de la gran soledat, en compañia de la triste amargura... e acompañado de lágrimas, gemidos e sospiros, todos los dias remenvrandome lo pasado, me dava a la siguiente contemplaçion. (*Obras*, 46).

Estas líneas condensan tres coincidencias con Calisto: la búsqueda de la soledad tras la escena del jardín, la tristeza y las "lágrimas ... e sospiros:"

> Cierra la ventana e dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz ... (I, 35).
> Sem.--Dexemos llorar al que dolor tiene. Que las lágrimas e sospiros mucho desenconan al coraçon dolorido ... (I, 38).

Y estas palabras de Sempronio, casualmente, o no tan casualmente, equivalen a las de la "Carta de Ermione a Orestes," del *Bursario* ("paratexto" de las otras obras de Padrón):

> lícita cosa es mi llorar; ca çiertamente llorando se derrama la saña, y las lagrimas ... (*Obras*, 233).

En forma más extensa sobre la necesidad del "lloro" y la "tristeza," encontramos el "debate" entre Calisto y Sempronio:

> Cal.--¿Como?, simple. ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa? ¿Quanto es dulce a los tristes quexar su passion? ¿Quanto descanso traen consigo los quebrantados sospiros? ¿Quanto relievan e disminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? Quantos escrivieron consuelos no dizen otra cosa.
> Sem.--Lee mas adelante, buelve la hoja: fallarás que dizen que fiar en lo temporal e buscar materia de tristeza, es ygual género de locura. E aquel Macías, ydolo de los amantes, del olvido porque le olvidava, se quexava. En el contemplar está la pena de amor, en el olvidar el descanso ... Finge alegría e consuelo e serlo ha. Que muchas vezes la opinión trae las cosas donde quiere, no para que mude la verdad; ... (II, 117-9).

Calisto soporta pues la compañía del criado, que equivale a aceptar implícitamente la argumentación de Sempronio. Este cambio de opinión de Calisto se ajusta al cambio de opinión de Rodríguez del Padrón en cuanto a la tristeza cortesana, según el octavo de sus "Mandamientos de amor," escritos ya en un período de desengaño del poeta, en que rompe con ciertos lugares comunes o rígidas convenciones del amor cortés a las que se encontraba adscrito antes:

> Fuyras la soledad
> biviras en alegria

buscando la compañia
parecera tu voluntad. (*Obras*, 18).

En la estrofa subsiguiente a ésta, dirá Juan Rodríguez:

De bivir solo recrecen
grandes males sin medida
...
Tristeza poca saber
desesperacion olvido
pensamiento desavido
causan el seso perder. (*Obras*, 19).

Y esto no es ni más ni menos el argumento que Sempronio ha dado a Calisto, con lo que pareciera que Rojas ha acudido - por una parte - al primer Juan Rodríguez, el que aún dice en "El debate de alegria e del triste amante" (que es el Calisto que busca la soledad y la tristeza):

mas si yo alguna vida oviere
por ventura
seguire quanto podiere
la tristura ... (*Obras*, 91).

El continuador parece haber recurrido también al segundo Padrón, el de la época de su desengaño, la de los "Mandamientos de amor," cuando no cree más en la soledad y la tristeza como prueba de fidelidad cortesana a la dama, sino que la considera como un mal. He aquí como Juan Rodríguez es el último "heredero del amor cortés" (en el decir de María Rosa Lida).[53]

En la segunda parte del acto segundo, Calisto rechaza ya la soledad por voluntad propia, y pide consuelo:

Par.--¿Ya lloras? ¡Duelos tenemos! ...
Cal.--Pues pido tu parecer, seyme agradable, Pármeno. No abaxes
la cabeça al responder ... (II, 120),

53 M.R. Lida, *La Originalidad Artística de La Celestina.*

que es lo mismo que busca el "siervo libre de amor," en la tercera parte de la novela del mismo nombre, cuando ya no ama ni es amado y está en una actitud de contemplación y serenidad.

**La "locura" por amores**

La "locura" cortesana por amores, tan frecuentemenete expresada en la poesía de Juan Rodríguez, es la de Calisto expuesta por su criado:

> Sem.--¿Qual fue tan contrario acontescimiento que assí tan presto robó el alegría deste hombre e, lo que es peor, junto con ella el seso? (I, 37).

Más adelante dirá también Sempronio: "No basta loco, sino erege" (I, 41) y "Qué mentiras e que locuras dirá agora este cautivo de mi amo!" (I, 53). En el poema "Çerca el alva, quando estan," dice Juan Rodríguez:

> Y yo por locura
> cante por amores
> pobre de favores
> mas no de tristura. (*Obras*, 78)

A veces la "locura" se nos presenta rabiosa; en Juan Rodríguez, ya lo veremos en poemas como "Ham, ham, huyd que ravio" (*Obras*, 23), lo mismo que en Calisto;

> ¡Vete de ay! No me fables; sino, quiça ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin (I, 37).

**La "voluntad" del amante**

Pérez Firmat inscribe al intertexto como un "embrague" que puede aparecer en esos cinco (y más) niveles diferentes: prosódico, léxico, sintáctico, semántico y composicional. En el pasaje siguiente parece que el intertexto reproduce el ideolecto padroniano en el uso de ciertos términos.

Calisto dice: "¿Aquel en quien la voluntad á la razón no obedece?" (I, 39-40). Sempronio corroborará este sentimiento de cautiverio de su amo, cuando le amoneste:

"Harto mal es tener la voluntad en vn solo lugar catiua" (I, 43). Según el pensamiento escolástico, la voluntad es la fuente de los sentimientos amorosos porque la voluntad es a menudo sinónimo de "corazón," y éste es el órgano asiento de las pasiones.

En el primero de los diez "Mandamientos de amor" padronianos, encontramos:

> Mirad que me contescio
> por seguir la voluntad,
> ofresci mi libertad
> a quien la menosprecio ... (*Obras*, 16).

**Tanto más amor cuanto menos amado**

Se detecta aquí la presencia del intertexto en el nivel sintáctico, puesto que en *Celestina*, las sentidas palabras del caballero tras haber cantado Sempronio la "triste canción:" por ruego suyo "Cal.--Mayor es mi fuego e menor la piedad de quien agora digo" (I, 40), encajan perfectamente con el poema de *Siervo libre de amor* que empieza y termina con "Aunque me vedes asy/ cativo, libre naçi:"

> Quanto menos soy amado
> d'amor soy mas aquexado. (*Obras*, 77),

puesto que es posible observar los amaneramientos sintácticos del poeta gallego, lo que dicho de un modo más simple se conoce generalmente por estilo.

**"Tal'/'mal"**

Los términos consonantes 'tal' y 'mal' de la canción de Calisto acompañada del laúd:

> Cal.--¿Qual dolor puede ser tal,
> que se iguale con mi mal? (I, 39),

se encuentran en un contexto muy semejante en el poema de Padrón, "Ardan mis tristes membranças" del *Cancionero*:

> Porque no queda con quien
> parta solo triste y tal
> acordarse de su bien

en el tiempo de su mal. (*Rennert*, 551).

La misma idea de Calisto está expresada, incluso con identidad de tono (intertexto en nivel prosódico), y otra vez en una coincidencia terminológica (intertexto en nivel léxico), en los siguientes pasajes de "El debate de alegría y del triste amante:"

que nunca tales dolores
padeçio
hombre triste por amores
como yo.
...
fazed el mal que quisieredes.
Que no ay danyo mas peor
que cobrar tal desfavor
del qual muero. (*Obras*, 193-4).

**El "tormento" del amante**

El "tormento" del amante cortesano, que está explícitamente visible en las siguientes palabras de Calisto del primer acto: "E yo mismo me alegro con recelo del esquivo tormento que tu absencia me ha de causar" (I, 33), se encuentra en "El debate de alegria e del triste amante: "quien tan esquivo dolor / ha de soffrir" (*Obras*, 192), y en el poema que empieza con "Tan fuertes llamas d'amor:" "Congoxa, dolor, tormento / e quantas penas sentir" (*Obras*, 27). Y en esta última cita, hay que destacar su coincidencia terminológica (intertexto en nivel léxico) con las palabras de Celestina a Pármeno:

> No me congoxes ... Assí sientes la pena de tu amo Calisto, que parece ... que los tormentos son en un mismo subjecto [...] (I, 88).

**El tema de la "llaga interior"**

También la "llaga interior" de Calisto, de que habla Sempronio: "con quien puedan sus cuytas llorar é que la llaga interior mas empece" (I, 39), tras haberse

encerrado aquél en su cámara, es rastreable en Juan Rodríguez, en el poema "El debate de alegria e del triste amante:"

por que tal pena non me tenga
de seguir.
-A tanto mal
¿quien vos fizo ser llegado?
-Desigual
amor muy desordenado
que me tiene en su poder,
e me faze ... (*Obras*, 193).

Además de aparecer también en "Tan fuertes llagas d'amor" poema padroniano incluído en el Cancionero:

Tan fuertes llagas d'amor
trabaian la vida mia
no te viendo ... (*Herberay*, CXX, 148).

En estos pasajes, y siguiendo la terminología de Pérez Firmat, podemos iocalizar también el intertexto a nivel composicional (proclividad al enunciado depresivo, repetición del concepto "llaga" y reiteración de la idea de "cautiverio de la voluntad").

**El tema de la "herejía"**

Según Sempronio, su amo cae en "herejías." Así dice por ejemplo: "No basta loco, sino ereje" (I, 41), y luego: "que es especie de heregía lo que agora dixiste" (Id.). Al fin de su posible intertexto (en nivel léxico) que sería los "Mandamientos de amor" se lee: "con todos los condenados/perdidos por eregia" (*Obras*, 22, vv. 214).

La "herejía" de Calisto es la fidelidad a ultranza al amor, es su "religión" de amor. En los "*Mandamientos*," la "herejía" en cambio, es la falta de fidelidad del amante. He aquí un ejemplo más de tantos de la "afinidad de los opuestos" entre el primer acto de *La Celestina* y Rodríguez de la Cámara. Esta "herejía" celestinesca constituye - entonces - una inversión de los elementos correspondientes en el paratexto (*Mandamientos* padronianos).

**La desconfianza de poder lograr el "bien"**

La desesperanza de Calisto por alcanzar el amor de su adorada Melibea expresada así:

> Cal.--Porque amo a aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar.(I, 45),

más lo que Sempronio dice a su amo:

> Dixe que tú, que tienes más coraçon que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger ... (I, 45),

concuerda con los siguientes versículos del sexto de los "Gozos de amor"

> Quantos aman atendiendo
> desaman desesperando
> e yo menos esperando
> mas en el fuego m'enciendo. (*Obras*, 11).

y nos ofrece otro ejemplo que calza con un intertexto en los niveles léxico, sintáctico y composicional.

**El deseo de soledad**

Al ser rechazado ásperamente por Melibea, el deseo de soledad del joven expresado en esta cita:

> Cal.--Cierra la ventana e dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. (I, 35),

y el "¡Vete de ay! No me fables" (I, 37) al dirigirse a su criado, sumados a las palabras de Sempronio: "Yré, pues solo quieres padecer tu mal" (Id.), paralelan el deseo de soledad de Rodríguez de la Cámara al creerse menospreciado por su "grand dama" expresado así: "e quanto mas me tenia por menospreciado, mas me dava a la grand soledat" (*Obras*, 41), y ser despedido por ella:

> donde fue contra mi indignada la muy excelente señora de mi ... me hizieron retraher al templo de la grand soledat, en compañia de la

> triste amargura ... donde a la acostumbrada hora que los padres antigos en la esquividat del desierto se dan a la devota oraçion de plazer solitario e acompañado de lagrimas, gemidos e sospiros ... (*Obras*, 46).

Este deseo de soledad de Rodríguez del Padrón también guarda relación con la expresión de la voluntad de soledad de Calisto según su criado, en el primer tercio del acto segundo, parte que Castro Guisasola considera aún como perteneciente al autor primitivo. Dice el criado:

> sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento
> ...
> Cal.--¿Quanto descanso traen consigo los quebrantados sospiros? ¿Quanto relievan e disminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? ... (II, 116).

Pero si estas citas del segundo acto no fueran del primer autor, y en cambio sí de Rojas, el conocimiento de la obra autobiográfica en prosa del autor gallego por el bachiller, parece no ofrecer muchas dudas y, en consecuencia, el intertexto con su función de embrague a nivel composicional estaría vigente de modo irrefutable.

**"Huid, que ravio"**

El diálogo entre Calisto y Sempronio al llegar el caballero a su casa tras haber sido despedido por Melibea:

> Cal.--¡Vete de ay! No me fables; sino, quiça ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin.
> Sem.--Yré, pues solo quieres padecer tu mal.
> Cal.--¡Ve con el diablo! (I, 36),

está ligeramente alterado, como resonancia en:

> Ham, ham, huyd que ravio
> con ravia
> ...
> Si yo ravio por amar
> ...

Ham, ham, huyd que ravio

...

y tantos males passar!

**CABO**

No cessando de raviar,
no digo si por amores,

...

Ham, ham, huyd que ravio

...

el remedio es el callar.(*Obras*, 23-4).

Y luego, Rojas hará decir a Elicia y Areusa en el acto décimoquinto (interpolación):

> Eli.--¡Ay que ravio! ¡Ay ... que salgo de seso! ¡Ay, que no hallo quien lo sienta como yo ...
> Are.--Calla [...] pon silencio a tus quexas ... E muchas cosas se pueden vengar que es imposible remediar y esta tiene el remedio dudoso.(XV, 149-150).

Pero aún así, los enunciados de los dos textos (intertexto y paratexto) podrían ser compatibles y presentar una relación de autoridad del uno sobre el otro. En este caso uno de ellos se arrogaría lo que Bajtín llama la "autoridad semántica última," o en su defecto, podrían merecer ambos el mismo grado de credibilidad del lector. Esto es, se consumen ambos como equivalentes.

**El tema (y el deseo) de la "rabiosa muerte"**

Lo que expresa Calisto a Melibea en la escena del jardín, acerca del "tormento" por la ausencia de la persona amada:

> e yo mismo me alegro con recelo del esquivo tormento, que tu absencia me ha de causar.(I, 33),

su deseo de muerte, una vez que llega a su casa tras haber sido despedido airadamente por la dama, más sus enajenadas palabras al criado:

> Cal.--¡O bienaventurada muerte aquella, que desseada a los afligidos viene! ... (I, 35),

Cal.--¡Vete de ay! No me fables; sino quiça ante del tiempo de mi rabiosa muerte ... (I, 37),

se encuentran básicamente en el tema del siguiente poema de Rodríguez del Padrón, en donde la coincidencia de "mi raviosa muerte" es significativa:

Venga ya triste la muerte
que mata dolor muriendo,
pues te consiente mi suerte
me de sospiros el verte
y cuidados no te viendo.
¡O quexa tan sin medida
que consientes no librarme,
que por me dar muerte en vida
te detienes en matarme!
Pues ya mi raviosa muerte
me da que muera muriendo,
pues te consiente mi suerte
me de sospiros el verte
y cuidados no te viendo. (*Obras*, 190).

Este mismo deseo (cortesano) de "bienaventurada muerte" que experimenta Calisto: "¡O bienaventurada muerte aquella, que desseada a los afligidos viene!" (I, 35) es un tema ultrarrecurrente en la obra de Juan Rodríguez. Es preciso enfatizar este punto; no es sólo recurrente como lugar común del amor cortés, sino que connota la aflicción genuina del caballero por la pérdida de la dama, especialmente en *Siervo*, debido al tono autobiográfico. En la última estrofa de "Tan fuertes llamas d'amor" se lee:

¡O muerte, singular gloria
viniendo me puedes dar
que pueda'l mundo dexar
...
Bivo tan triste amador
la tu cruel señoria ... (*Obras*, 27).

En "El dabate de alegria e del triste amante" encontramos:

No me culpeys
pues no se parte de mi.
Qu'e! mi gran desseo
es tan fuerte
por el qual bien veo
ya mi muerte.
...
Ya bien, es meior
que no bivir
quien tan esquivo dolor
ha de soffrir
...
Mas ante la muerte venga
a me partir
porque tal pena non me tenga
de seguir. (*Obras*, 192-3).

Se detecta este deseo de muerte en dos instancias del primero de los "Gozos:"

¿uanto mas mi muerte pido
se dobla mas mi sentido ... (*Obras*, 5)

Lo que el seso resistiendo
tu ni otro pudo oyr
jamas de mi
ya biva muerte muriendo
con desseo de morir ... (*Obras*, 7).

En lo que dice Calisto a Sempronio: "sinó, quiça ante del tiempo ... mis manos causarán tu arrebatado fin" (I, 37) hay que "leer" el calco de lo que dice Yrena dirigiéndose al rey Creos, padre de Ardanlyer, en la parte "De como Lamydoras fue a la graçiosa iynfante Yrena," de la "Estoria de dos amadores" de *Siervo*: "cuya vida antes de muchos dias feneçera a nuestras muy poderosas manos" (*Obras*, 68). De nuevo la intertextualidad a nivel composicional quiere dejarse ver en estos pasajes presentados.

**Paz, guerra, enemistad, pecados... todo a una causa**

Tras expresar su deseo de muerte (I, 35 y 37), Calisto dirá a su criado Sempronio:

> ¿Quien tiene dentro del cuerpo aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? (I, 40).

Puede verse que en esencia esto no es muy diferente de la estrofa del séptimo "Gozo" de Padrón:

> La muerte siento venir
> ...
> celos, amor y partir,
> bien amar sin atender,
> amar siendo desamado,
> y desamor no poder, ... (*Obras*, 12).

Es más, el "todo a una causa" de Calisto, equivale al contenido de las dos últimas líneas de la estrofa: "pues no te pueden mover/los gozos que te he cantado," porque, ¿no son unos "gozos" las palabras de Calisto a Melibea en la escena de apertura de *La Celestina*? Además, allí están también las expresiones de "no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo" (I, 33).

El encadenamiento de palabras de Calisto guarda asimismo relación temática y estilística con el encabalgamiento en el siguiente poema de Padrón:

> Congoxas, dolor, tormento,
> e quantas penas sentir
> por amor e comedir
> se podrían, yo las siento.
> De tanto mal sofridor
> cada ora e cada dia
> soy biviendo ... (*Obras*, 27).

**Las referencias a Macías (y el paratexto)**

En su continuación de la *Comedia*, Rojas menciona dos veces a Macías, el trovador y coterráneo de Juan Rodríguez: la primera vez como "premonición" de un final trágico, en boca de Sempronio:

> E aquel Macías, ydolo de los amantes, del olvido porque le olvidava, se quexava. En el contemplar está la pena de amor ... (II, 117-8),

y luego, para confirmar la premonición enfatizando el dramatismo connotado, en el intelectual y amargo planto de Pleberio:

> ¿Que me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, como acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ... (XXI, 227).

En esto, el continuador pareciera seguir la pauta de Juan Rodríguez, quien no sólo se complace en mencionarle a menudo, sino que parafrasea versículos suyos y se fija a la trayectoria de Macías, que era tanto como insertarse en una tradición como afirma Prieto,[54] así en su poesía, como en su prosa. En su poema "Solo por ver a Macias" (*Obras*, 26), y en la última estrofa de los "Gozos" se lee:

> Si te plaze que mis dias
> yo fenezca mal logrado
> tan en breve
> plegate que con Macias
> ser merezca sepultado ... (*Obras*, 13).

También en el poema "Çerca del alva, quando estan," encontramos versos que, de [illegible] nos remiten a un paratexto (la poesía de Macías):

> No se que postremeria
> ayan buena los mis dias,
> quando el gentil Maçias
> priso muerte por tal via.
> Por ende, en rremembrança
> cantare con amargura:
> Cuydados y marginança

54 Véase la edición de Antonio Prieto de *Siervo libre de amor*, p. 11.

cativo de mi tristura. (*Obras*, 79).

Si rastreamos la prosa rodriguezpadroniana, en la *Cadira del honor* encontramos:

> "retraer me fizo de laurear ... al varon constante, generoso, bien ensennado Macias" (M-B, 174); y en el *Siervo* leemos, "qu'el buen Macias, gadisan del aguila, naçido en las faldas desa agra montaña [el Padrón]" (M-B, 192).

**Dende a tres dias**

El caso es que parece haber aún más influencia de líneas de poemas de Rodríguez del Padrón que las ya vistas. Las palabras de Calisto a la alcahueta: "el otro via que le llamavan por su nombre e murió dende a tres días; pero en vida o en muerte ..." (VI, 220), se refieren a Sócrates, pero están por lo menos influídas por las líneas de la canción del poeta gallego "Solo por ver a Macias," poema que en su tiempo hizo furor:

> Solo por ver a Macias
> e de amor me partir
> yo me querria morir,
> con tanto que resurgir
> pudiese dende a tres dias.(*Obras*, 26).

Esta referencia socrática querría decir que - de algún modo - la obra de Padrón (intertexto) estaría en la mente de Rojas, y ello aporta un grano muy significativo, porque puede ser una referencia conceptista a Sócrates; referencia conceptista puesto que a Rodríguez del Padrón debía llamarle por su nombre la alta señora, quien si no era la misma reina - según la leyenda lo dice y lo acepta Menéndez y Pelayo - era sin embargo, la "grand dama" de la Corte castellana según los pasajes autobiográficos de *Siervo*. Y es interesante hacer notar por lo menos como paréntesis, que Juan de Valdés ya debió comprender que Rojas se refería al "Sócrates" Rodríguez del

Padrón,[55] por cuanto dice en su *Diálogo de la lengua* (obra en la que enjuicia a *La Celestina)*: "también dize el otro Bibe leda si podras ..." (*Obras*, 30) (el subrayado es nuestro).

**El tema de Nimrod (Nembrot)**

A las muestras de abatimiento de su amo quien desconfía de conseguir el amor de Melibea, Sempronio responde así usando, entre otros, el nombre de Nembrot:

> ¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡qué Nembrot, qué magno Alexandre, los quales no solo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos! (I, 45).

Nembrot aparece en el Viejo Testamento (Génesis, 10:8 y ss.), pero las palabras del criado no se refieren a tal pasaje, sino que epitomizan las relaciones sobre Nimrod, de Flavio Josefo. ¿Será casualidad que Rodríguez del la Cámara hable de Nimrod, precisamente según Flavio Josefo? En la *Cadira del honor*, leemos: "la primera es por tyrana fuerça: e aquesta el segundo ombre, hedificador de la primera çibdad, llamado Nembrot, començo en el mundo; la qual e los libres pueblos tyrana mente sennoreando ... segund Josepho dize en el libro de las Antiguedades, primero en el mundo regnó ... (*Obras*, 140-1).

**Los dones de la naturaleza**

La siguiente palabrería aduladora de Sempronio a Calisto representa una de las más claras repeticiones de las ideas de Juan Rodríguez, en la *Comedia de Calisto y Melibea*, dice el halagador criado:

> Lo primero eres hombre de claro ingenio. E mas, a quien natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber, fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça ... E allende desto ... que los bienes, que tienes ... (I, 52-3)

55 "Sócrates" por sus cualidades literarias y por haber bebido la "cicuta" del desprecio de su dama, lo cual le "acabó."

En la *Cadira del honor*, podemos ver el paralelo de lo anterior:

> e solo aquel se puede llamar noble, que es noble por sy, e de noble linaje desciende ... riquezas, fuerças corporales, dones e graçias de la naturaleza juntamente posea ... onde no poco la fuerza de su yngenio ... (*Obras*, 146)

Por si esta intertextualidad a nivel léxico no resulta suficiente, el "conviene a saber" de Sempronio, que más adelante usará Pármeno: "Ella tenía seys oficios, conviene saber: labandera ..." (I, 70), es una expresión (ideolecto padroniano, sin duda alguna) a la cual acude muchas veces el trovador gallego del Padrón. En la misma *Cadira de honor*, encontramos: "todos los doctores alegados , conviene a saber: Esidro ... (*Obras*, 150); "Otra quistion ... conviene a saber, de aquella figura ..." (*Obras*, 168).

No debe dejarse pasar por alto además, que lo que dice Sempronio de la dignidad de su amo, paralela también a "delante mi señoria, / cridando: ¡Merced! ¡Valia!" de "O desvelada, sandia" (*Obras*, 30), de cuyas líneas dice Gilman:

> the poet implies that he is as 'worthy' as she is, because he equals her in 'dignity' and 'respectability.'[56]

El paralelo entre Calisto y Juan Rodríguez parece ser, pues, continuado, y aún podemos allegar otro ejemplo de similitud entre el *Siervo* y *La Celestina*. En el pasaje en que Sempronio se convence de que su amo está enamorado de Melibea, para elevarle el espíritu y hacerle concebir esperanzas, le habla de este modo:

> Sem.--por el qual defecto desea e apetece a tí e a otro menor que tú
> ...
> Sem.-E aunque la aborrezcas, quanto agora la amas, podrá ser alcançándola ... (I, 57).

Estas son palabras que se relacionan, de nuevo temáticamente (nivel composicional), y con algunas coincidencias terminológicas, con las siguientes de "Síguese la primera, de bien amar y ser amado," del *Siervo*:

---

56 S. Gilman, *The Art of La Celestina*.

> Esfuerçate en pensar lo que creo pensaras; yo aver sydo bien afortunado, aunque agora me vees en contrallo; e por amar, alcanzar lo que mayores de mi deseavan; que perdy por amor [...] por no venir en complimiento de amor, que es ... fyn de descortesia, la qual siempre aborreci ... (*Obras*, 40).

Aunque el aborrecimiento de que habla Sempronio y el de la cita del *Siervo*, ni están en el mismo contexto ni se refieren a lo mismo (lo que responde perfectamente a la posibilidad de un exotexto no compuesto de enunciados metalingüísticos donde hay elementos de dicho exotexto relacionables con el paratexto, sino que se trata de una inversión de los elementos correspondientes en éste), a la luz de lo expuesto, se vé más abundante la influencia de la autobiografía de Juan Rodríguez en las palabras de Sempronio, mucho más si se tiene en cuenta que el autor del Padrón "aborreció" en algún momento a su dama, según el poema, también autobiográfico, "O desvelada, sandia."

**El tema del canto del gallo que anuncia el día**

La "imitación" de la temática (nivel semántico), de la terminología (nivel léxico) y aún del tono (nivel sintáctico), de Rodríguez del Padrón, por Rojas, se manifiesta en pasajes como éste del acto tercero:

> Cel.--Si de noche caminan, nunca querrian que amaneciesse: maldizen los gallos porque anuncian el dia ... Requieren las cabrillas e el norte ... Ya cuando veen salir el luzero del alva, quiéreseles salir el alma ... hieruen sin fuego! ... penan por el penado ... abren ventanas ... (III, 138).

Hacia el final de la "Carta de Breçayda a Troylos" del *Bursario* leemos lo que constituiría un paratexto de la *Celestina*:

> e sola me toma el gallo cantante ... maldiziendo mi ventura ... y retrayda, me dar a la secreta contemplacion, en lo qual me toma el sueño, y en toda la noche no me parto de ty que siempre querria que

durase¡ Desplazame quando viene el dia, e Tytan comiença a abrir las fyniestras de la oriental cassa ... (*Obras*, 133).

Y en el *Siervo* (intertexto) también descubrimos el nivel semántico cuando leemos:

ardiendo en fuego venero ... al batir del ala del primer gallo, pregonero del dia ... Traspuesta la Ursa menor, mensajera del alva ... (*Obras*, 54)

**El tema de "no saber la hora del dia"**

El tema del tiempo en *La Celestina* ha sido uno de los tratados por la crítica de todas las épocas, por lo contradictorio que resulta en la obra. Las soluciones a que se ha llegado (de tres días, de un mes, o la de Gilman de los dos planos del tiempo) no han resultado completamente convincentes, debido probablemente a que Rojas tenía demasiado presente la técnica de la "ambigüedad" temporal de Juan Rodríguez recibida, en parte, de Ovidio. A la luz de ello, es interesante advertir lo que dice Paz y Meliá:

pensando que era la mañana ... Notable semejanza encontrará el lector entre este pasaje y la celebrada escena del jardín en el drama shakespeariano, *Romeo y Julieta* (*Obras*, 435).

Este "pensando que era la mañana" de la obra de Padrón, es cosa que ocurre en la reacción de Pármeno al despertarse luego de su noche con Areusa:

Par.--¿Amanesce ó qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?

Are.--¿Qué amanecer? Duerme, señor, que avn agora nos acostamos. ... ¿ya hauía de ser de día? Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera é verlo has.

Par.--En mi seso estó yo, señora, que es de día claro, en ver entrar luz entre las puertas. ... ¡O qué tarde es! (VIII, 7).

A su vez y por su parte, Calisto, en el mismo acto, tampoco sabe la hora que es:

Cal.--¿Es muy de noche? ¿Es hora de acostar?

Par.--¡Mas ya es, señor, tarde para levantar!

Cal.--¿Qué dizes, loco? ¿Toda la noche es passada?

Par.--E avn parte del día.
Cal.--Dí, Sempronio, ¿miente este desvariado que me haze creer que es de día?
Sem.--Oluida, señor, vn poco á Melibea é verás la claridad. (VIII, 19).

Entonces las citas de la "Carta de Troylos a Breçayda" del *Bursario*, de que habla Paz y Meliá resultan - como paratexto - de gran ayuda:

> Miembrate agora de la postrimera noche que tu y yo manecimos en vno, e entravan los rayos de la claridat de la luna por la finiestra dela nuestra camara, y quexavaste tu pensando que era la mañana ... E por que no soy yo tan poderosa de hazer constreñir y apremiar los rayos de la claridat del dia ... E yo ... leuanteme y sally de la camara, y vi que era la hora de la media noche ... E torne a ty y dixete: "Breçayda, no te quexes, que no es el dia como tu piensas" ... (*Obras*, 303-4).

Ello corroboraría que la influencia ovidiana que se pueda advertir en la *Comedia*, permea a través de Padrón, porque las "Carta de Troylos a Breçayda," de "Breçayda a Troylos" y de "Madreselva a Manseol" son *espurias*, y ya sabemos que la traducción de las *Heroidas* es de Padrón. Adviértase además, que "y vi que era la hora de la media noche" coincide con la hora que Calisto cree que es; y algo más: las palabras de Areusa, "¿ya hauia de ser de día? Abre por Dios essa ventana ... e verlo has" (VIII, 7) guardan una gran semejanza con las líneas de la "Carta de Madreselva a Manseol" (tercera carta espuria), igualmente del *Bursario*:

> y no puede alcançar ala muy alta finiestra por mirar sy es de dia, y saber la hora.(*Obras*, 302).

Lo importante en el presente apartado es, primero la constatación de que Rojas no bebió en el original de Ovidio, como lo prueba el eco visto en estas "Cartas" porque éstas son añadiduras de Rodríguez del Padrón, escritas a imitación de las de las *Heroidas*, adaptando material de las historias troyanas medievales, aunque la "Carta de Madreselva a Manseol" contenga material menos pautado en dichas historias. Para

evitar que la memoria nos juegue una mala pasada, recordemos que las obras de Ovidio estaban prohibidas en España,[57] de modo que Rojas no desafiaría a los tribunales inquisitorios leyendo directamente del original: recurriría a las traducciones. Segundo, que en esta dimensión, dichas Cartas constituyen el paratexto que apoya la existencia de un intertexto padroniano en la *Comedia*, como se trata de demostrar aquí.

**La reacción de Melibea y la aflicción de Yrena**

En el acto VI, Celestina dando cuenta a Calisto del resultado de su embajada frente a Melibea usa estas palabras:

> lo que quise verme sola con ella. Abrí mis entrañas. Díxele mi embaxada ... E como ella ... espantada del nuevo mensaje ... diose en la frente una gran palmada ... diziendo ... me quitasse de delante, si no queria hazer a sus servidores verdugos de mi postrimeria ... E empos desto mill amortescimientos e desmayos, mill milagros e espantos, turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a una parte e a otra, herida de aquella dorada frecha, que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedaçava ... Mientras más vasqueava, más yo me alegrava ... (VI, 214-5).

Dicho texto revierte al siguiente pasaje de la "Estoria de dos amadores" en donde Yrena, como Liessa, enamorada de Ardanlyer, exterioriza su gran aflicción por la muerte del caballero:

> viendo a Lamydoras venir con la secreta llave ... Entrados a la postrymera camara, dando su oydos a la triste embaxada, e la vista con el sentido a la amargosa epistola, mensajera, de aquel, e hechura de sus propias manos, tendio muy sin pietat las muy lindas suyas, en grand estrago de sus cabellos, hilos de oro pareçientes, tyrando

---

57 Rudolph Schevill entrega una detallada información acerca de la autoridad incuestionable de censor que jugó San Agustín en la prohibición de las obras de Ovidio, y de cómo esa medida vedatoria prevaleció por siglos, en España, en *Ovid and the Renascence*, p. 6-9.

> dellos muy sin dolor, firiendo en el real visaje, plegando las blancas manos, bolando el graçioso cuello, llorando, gymiendo, agramente sospirando, haziendo las vascas, fasta obmudecida caher ... syn sentido ... (*Obras*, 65-5).

De nuevo los mencionados pasajes nos ubican frente a un intertexto a niveles léxico, sintáctico y composicional en la terminología de Pérez Firmat. Lo mismo es de notar que en "el grand estrago de sus cabellos ... tyrando dellos ... firiendo en el real visaje," semejan las palabras de Lucrecia a Melibea tras la muerte de Calisto: "Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos" (XIX, 201) y las de Alisa a Pleberio tras la muerte de la joven: ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara?" (XXI, 21). También la expresión "de aquel, e hechura de sus propias manos, tendio muy sin piedat las muy lindas suyas" del *Siervo* (*Obras*, 65-6), parece adaptado a lo sensual, por boca de Calisto en el acto sexto de la *Comedia*, cuando habla al cordón de Melibea:

> ¡O mis manos! con qué atrevimiento, con quán poco acatamiento teneys y tratais la triaca de mi llaga [...] (VI, 223-4).

Y son detectables de nuevo, en el acto decimocuarto:

> "Perdona, señora a mis desvergonzadas manos ... con su indignidad e poco merecer" (XIV, 127).

La palabra "postrimería" de la alcahueta en "verdugos de mi postrimería," de la cita del acto sexto de más arriba, revela también un grado de influencia intertextual rodriguezpadroniana, por cuanto "postrymero" es uno de los términos usados en profusión por el autor gallego. Se encuentra en "Cuidado nuevo venido:" "¡O mi pena postrimera!;" en *Siervo*, tenemos: "mi postrymera fabla" (*Obras*, 185), y "a postrymera camara" (Id., 187), lo que nos mostraría que no hay poco de Rodríguez del Padrón en *La Celestina*.

**La confrontación Melibea-Celestina y Rey Creos-Liessa**

Encontramos en el acto cuarto de la *Comedia*, que el enfado de Melibea se manifiesta más de una vez, cuando la alcahueta ha mencionado el nombre de Calisto:

> Mel.--¿Aún hablas ... delante de mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena?
>
> Mel.--Respóndeme, traydora, ¿cómo osaste tanto fazer?
>
> Mel.--Que por demas es ruego a quien no puede haber misericordia. (IV, 178-9 y 180).

En esa misma perspectiva de un exotexto que prescinde de enunciados metalingüísticos y acude a enunciados por inversión, tal fastidio de la joven podría estar inspirado, en la confrontación del padre de Ardanlyer, el cruel Rey Creos de Mondoya de la "Estoria" con la amada de su hijo:

> Traydora Liessa, adversaria de mi! Demandas merced ... por mas acreçentarme la pena! ... Merçed es al rey vengarse de su enemigo" (*Obras*, 58).

Y las palabras del mismo acto cuarto de la *Comedia* que van tras las citadas arriba, y que desde "El ánima" hasta "delicto del padre" (IV, 183) son las de Ezequiel, un texto ajeno a Padrón, pero no por ello menos válido (18:4, 18:19):

> Cel.--No paguen justos por pecadores. Imita la divina justicia, que dixo: El ánima que perece, aquella misma muera; a la humana que jamás condena al padre por el delicto del hijo ni al hijo por el delicto del padre. Ni es, sennora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición. Aunque según su merecimiento, no tenía en mucho que fuese él el delincuente e yo la condenada. Que no es otro mi oficio que servir a los semejantes: (IV, 183).

Dichas palabras representan exactamente lo que habría de haber hecho - y no hizo - el padre de Ardanlyer, que traspasa sin piedad a Liessa y al hijo que lleva en las entrañas. La joven suplica inútilmente misericordia:

> ¡A señor, piedat de tu verdadero nieto que traygo en mis yjadas! No seas carnicero de tu propia sangre! No te duelas de mi, ynoçente, mas de tu lympia y clara sangre! Condenas la triste madre; salva la imagen suya, no por memoria de mi, mas de tu unico hijo Ardanlyer, al qual obesdeci! ... el ynfamado de gran crueldat tendio la aguda espada ... la que le atraveso las entrañas, atravesando por medio de la criatura (*Obras*, 58).

Y huelga repetir que la cita de *Ezequiel* no refuta el hecho de que Rojas tuviera "in mente" la confrontación Liessa-Rey Creos, porque dicha confrontación bien pudo recordarle las palabras (moldeadas en otro paratexto) de *Ezequiel*. Además, no falta alguna línea en el *Siervo*, terminológicamente reminiscente de *Ezequiel*, como "injusta la vengança del hyjo que trae consigo la muerte del padre" (*Obras*, 188-9), sin contar con que se mencionan "los quatro animales" de las visiones de Ezequiel (*Ezequiel*, 1:5) en el epitafio de las dos tumbas de los amantes:

> Cuyos enteros cuerpos en testimonio de las obras perseveramos las dos rycas tumbas, Fasta el pavoroso dia que los grandes bramidos de los quatro animales ... (*Obras*, 70).

Todo lo anterior contribuye a corroborar que, como ya se ha señalado, todo intertexto (*Siervo*) tiene generalmente un paratexto (*Ezequiel*, en este caso) de donde se nutre a su vez y cuyas huellas se advierten en el cotexto. También en la "Carta de Breçayda a Troylos" encontramos: "No devrias por el yerro dubdoso del padre condenar la çierta innoçencia del hijo" (*Obras*, 307), (*Ezequiel*, 18, 19, 20).

**Paralelo Melibea/Ardanlyer > Leandro**

En el plano de las coincidencias temáticas por afinidad (nivel semántico), la Melibea que se suicida, también parece sentir y comportarse como el héroe suicida Ardanlyer, de *Siervo*. Antes de lanzarse al vacío, dice Melibea a su padre:

> No pugnes ni trabajes por venir a donde yo estó; que estorvarás la presente fabla (XX, 210).

En la "Estoria," en tono casi idéntico incluso, se lee:

> a ty, cuya vista recibe en lugar de la mia, e el seso de aquella en logar de mi postrymera fabla ... (*Obras*, 63).

Con lo que, de paso, se advierte una curiosa aproximación al léxico.

Otras palabras de Melibea, como "Era tanta su pena de amor e tan poco el lugar para hablarme" (XX, 212), se corresponden a los "breves espacios de la noche" (*Obras*, 277) de la "Carta de Leandro a Hero" del (paratexto) *Bursario*, y de la misma Carta, a "Que quando la noche dava menor espacio a los nuestros furtos" (*Obras*, 276).

En el mismo Acto XX, la expresión sentida de Melibea a su padre:

> Salúdame a mi cara e amada madre ... A él ofrezco mi ánima. Pon tu en cobro este cuerpo que allá baxa. (XX, 214),

está muy cercana a las palabras en la carta de Ardanlyer, en *Siervo*, lo que denotaría la intertextualidad a nivel léxico:

> Besa por mi las manos al muy poderoso Rey e señora Reina ... E tu, amada Yrena, alegrate e sey muy bien aventurada ... con muchas palabras, a la hora quel tu Ardanlyer fallecio el espiritu.(*Obras*, 63).

Y en el mismo texto, las palabras (subrayadas) del suicidio de Ardanlyer paralelan a nivel sintáctico, lo que dice Melibea en la cita inmediatamente a continuación:

> Recibe de oy mas, Lyessa el tu buen amigo Ardanlyer a la desseada compañía!" E lançose por la media espada, e dio con gran gemido el aquexado espiritu.(*Obras*, 64).

> Mel.--Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin delacion ... E assí contentarle he en la muerte ... Espérame, ya voy; ... (XX, 213).

De hecho, sin embargo, los mayores paralelos entre lo que dice Melibea a su padre antes de lanzarse al vacío, aparecen en las amantes suicidas de las Cartas del *Bursario*. Y la expresión "A él ofrezco [encomiendo] mi ánima," de Melibea,

encuentra su paralelo más notorio en lo que se lee en el paratexto padroniano "despues de comendadas las ynocentes ánimas" (*Obras*, 67).

**Los canes ladradores enseñando sus dientes**

Los temores que expresa Melibea por la tardanza de Calisto:

> Mas, cuytada pienso muchas cosas que desde casa acá le podrían acecer ... ¿O por si acaso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer ni acatamiento de personas, le hayan mordido? (XIV, 124)

parecen estar inspirados en un pasaje de la "Estoria de dos amadores" del (intertexto)*Siervo*:

> El muy lastimado Rey no pudo durar que no fuese en la busca; e despues de los grandes affanes que no se suelen asconder a los viandantes passados ... quiso ventura que vyniendo de passo de la antiga cibdat de Venera ... vio venir tres canes ladrando ... las gargantas abiertas, llenas de sangre, encarnados ... (*Obras*, 57).

Y resultan reconocibles en los temores de Hero en las *Heroidas* según el (paratexto) *Bursario* (*Obras*, 282 y ss.).

Y en conexión con estos mismos temores de Melibea, la canción que canta la joven en el acto décimonono interpolado y que escucha Calisto:

La media noche es passada
e no viene
sabedme sy ay otra amada
que lo detiene. (XIX, 193),

aunque en la forma estrófica nos trae reminiscencias de las jarchas mozárabes, parece revertir al paratexto que sería la "Carta de Hero a Leandro" de las *Heroidas*:

> semejante aquella de la noche passada ... mas quando tu solo te apresuras a venir en menos tiempo quando fue aquella noche, yo

> cuydo que sy no fueses detenido, serias aqui ... E sy agora por alguna amiga estas occioso ... (*Obras*, 281-2).

**El jardín ameno**

Las palabras de Calisto citadas a continuación, donde el caballero usa "cámara" como en el primer acto: "Abre la cámara" (I, 35), rastreada también en la Carta de la *Comedia*, "retraydo en mi cámara" (¿querrá indicar absorto en la lectura de las obras de Rodríguez de la Cámara?, quien es el proveedor de su inspiración temática) y la alusión al locus amoenus:

> Cal.--De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas e fresca verdura ... ¡O luziente Febo, date priesa a tu acostumbrado camino! ... (XIV, 137-8),

remiten al "lugar ameno" del paratexto padroniano *Triunfo de las donas*:

> un dia, el tiempo e la hora seyendo que Febo del çerco meridiano ya declinava ... yo me secresté a un lugar solitario, de plantas salvajes cercado ... una fuente biva de muy frescas e claras aguas ... e poco mas avant, un aliso ... E como yo en el lugar convenible a la mi contemplación ... (*Obras*, 85),

no solo por las coincidencias terminológicas, sino porque también "lugar convenible" se encuentra e el "Prólogo" de *La Celestina*: "en lugares convenibles a sus autos e propósitos" (24). Por ello y porque además en el primer acto de la *Comedia* dice Calisto: "e en tan conueniente lugar" (I, 32), la relación entre la cita de Calisto dada arriba y la del *Triunfo*, no pareciera ser mera coincidencia, sino una decidida intertextualidad en los niveles léxico y semántico. Es indiscutible que el "locus amoenus" aparece de esta misma forma en todos los textos que lo consignan, pero no es menos cierto que en este pasaje hay términos que son repetitivos de Padrón: un "día," "tiempo," "hora," en *Siervo* encontramos: "segun dize el philosopho, el punto

una "hora," la hora un "día," el día un año me pareçia,..." (Obras, 45) con lo que, además, está implícita la idea de "tiempo."

En el acto decimonono (interpolado), las descripciones plásticas y auditivas puestas en boca de Melibea:

> Oye la corriente de agua desta fontezica, ¡quanto más suave murmurio su río lleva por entre las frescas yervas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras ... (XIX, 194),

de nuevo nos remiten al "lugar ameno" donde Padrón busca la inspiración para su *Triunfo de las donas*, en la paz de la naturaleza al atardecer:

> e las aves, estadas callando en la estacion lagrimosa, con dulçes verbes feria/n/, el ayre, yo me segreste a un lugar solitario, de plantas salvajes cercado, en medio del qual ... una fuente biva de muy frescas e claras aguas se manifestava; e poco mas avant un aliso ... (*Obras*, 85).

Y en el contexto del "lugar ameno," las palabras de Melibea a Calisto momentos antes de la muerte de éste:

> ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne ... ¡quanto más suave murmurio su río lleva por entre las frescas yervas! (XIX, 194),

de nuevo pudieran ser eco de las que encontramos en la "Carta de Dido a Eneas:"

> E asi acabare yo mi vida como el cisne blanco, el qual, quando los fados de la su muerte lo llaman, lançase en la yerva umeda que esta cerca del vado del rio ... (*Obras*, 226),

porque otras palabras de Melibea del mismo pasaje, como:

> Mira la luna quan clara se nos muestra ... Oye la corriente agua desta fontezica, ¡quanto más suave murmurio ... Mira sus quietas sombras, ¡quan escuras están e aparejadas para encubrir nuestro deleyte ... no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços ... (XIX, 194-5),

recuerdan muy de cerca las de Hero a Leandro, en el paratexto *Bursario*:

> la luna ... dava resplandor divino a la noche escura. E el ruydo del agua era a mi tan suave ... por tomar los mis desseados abraços ... E asy estando, los tus braços vestian los mis desnudos miembros ... la noche dava menor espacio a los nuestros furtos ... los amorosos plazeres ... (*Obras*, 276).

Habría que decir que estos "furtos" aparecen en el primer acto de la *Celestina* lo que indicaría que están en la mente del primer autor:

> Sem.--E avn otros furtillos de más qualidad allí se encubrían. Asaz era amiga de estudiantes é despenseros e moços de abades.(I, 71).

**La vista del mar y de los navíos**

Mucho se ha discutido sobre la ciudad-escenario de la *Comedia*. Pareciera tratarse de un lugar a orillas del mar o por lo menos con una vía fluvial, si juzgamos por el intercambio de palabras entre Melibea y Pleberio, una vez muerto Calisto:

> Ple.--Vamos a ver los frescos ayres de la ribera ...
> Mel.--Subamos señor, al açotea alta, porque desde allí goze de la deleytosa vista de los navíos ...
> ...
> Mel.--Lucrecia, amiga mía, muy alto es esto [...] (XX, 205-6).

No intentamos dilucidar aquí el lugar de la acción, pero sí resulta importante el hecho de que la conversación anterior es visiblemente retroactible al pasaje de la "Carta de Adriana a Teseo" en el *Bursario*:

> E la grande altura del arena retornava los mis delicados pies atras ... Yo sobi en aquel monte ... e mire con alto acatamiento la grandeza de los mares ... ca el arrebatamiento tendia las movidas velas de tu varca ... Yo andava sola por la ribera ... e mirando la mar ... (*Obras*, 241).

La intertextualidad a nivel sintáctico y semántico parece ser claramente detectable puesto que en *Siervo*, al final, el autor nos sugiere y connota "alturas," "riberas" y la "vista de navíos:"

> en las mas altas arbores ... falleme ribera del grand mar, en vista de una grand varca ... cuyas velas ... (*Obras*, 79).

Y en otro paratexto constituído por la "Carta de Oenoe a Paris" de *Bursario*, podemos leer esto:

> En el monte que feziste alas aguas dela mar, ay vna grand peña syn medida ... y desde la sumidat dela su grandeza se mira muy grand parte dela mar. E ally estando, por la vela semejable conoçi que vna varca que venia, fuese la tuya; y tanto fue el plazer que oue ... y tardandome en decir el altura ... (*Obras*, 218).

A través de los numerosos cotejos ofrecidos hasta aquí entre *La Celestina* y la obra de Juan Rodríguez del Padrón, parece quedar claro que no sólo habría en la *Comedia* todo un sistema de coincidencias terminológicas, casi siempre dentro de paralelismos temáticos, sino que también aparecen con bastante frecuencia identidades estilísticas (nivel sintáctico). Los anteriores no son todos los ejemplos detectables porque todavía es posible aducir mucho más de remedo integral del estilo del trovador gallego en el continuador. Como muestra, señalamos uno que está en el acto sexto, en lo que dice Celestina a Calisto: "Mientras más vasquexava, más yo me alegrava, porque más cerca estava el rendirse a su cayda" (VI, 214), cuya forma de expresión recuerda las líneas de otro paratexto que sería el "Planto de Pantasilea:"

> A mis cuytas remediava
> cuidando resurgeria;
> mas quando bien lo mirava,
> mayor planto e cuyta havia ...
> (Estr. 20, F-D, 555),

y aún más, podemos leer en la "Carta de Leandro a Hero" (paratexto):

> y quanto mas nadava, la tu ribera era a mi mas cercana, y quanto menos me restava, tanto mas me plazia de nadar ... (*Obras*, 276).

Las palabras que Rojas pone en boca de la vieja, acerca del amor: "Assí que vosotros buenos enamorados havés sido, juzgaré yo dezir verdad" (IX, 39), también muestran influencia de Padrón que podemos leer en *Siervo*: "por el te amonesto que devas amar, o sy amas, perseverar ... e por mi juzgues a ti amador" (*Obras*, 40).

Debería agregarse aquí que estas recurrencias entre la *Comedia* y las obras de Padrón no incluyen a otro grupo que Sólo podría considerarse separadamente, por la imposibilidad de clasificarlo. Son las evidencias de tipo misceláneo.

## Evidencias misceláneas

### Las verosímiles alusiones a Padrón en "eclipse hay mañana" y otras

La intertextualidad padroniana en toda *La Celestina* vistas en el presente capítulo, parece apuntar por sí sola a un calculado substrato del autor gallego en la obra. Ello haría plausible algo que de otro modo pudiera parecer intuitivo, y ello es que la línea del bachiller puesta en boca de Sempronio: "eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquel ya es obispo, a Pedro robaron, Ynés se ahorcó" (III, 130-1), pudiera ser una cadena de alusiones crípticas al trovador del Padrón. Así, el "eclipse hay mañana," al contrario de lo que cree Foulché-Delbosc, podría no ser necesariamente una referencia al eclipse del 17 de mayo de 1482[58] - fecha en la que Padrón ya había desaparecido - sino que Rojas estaría apuntando a la combinación de planetas de 1443, referida así por Rodríguez de la Cámara, en el *Triunfo de las donas*: "Si Jove ... como en los passados años, rescibe contraryo acatamiento de la luna" (*Obras*, 171).[59] La plausibilidad de lo dicho quedaría reafirmada por la mención de "Pedro" e "Ynés" que Rojas hace, porque en "Ynés se ahorcó," el bachiller aludiría a la desafortunada muerte de Inés de Castro y como se sabe, la historia del fin de esta dama portuguesa como influencia en la "Estoria de dos amadores" del *Siervo*, es aceptada por toda la

58 Según afirma Foulché-Delbosc, comentado por Menéndez y Pelayo y suscrito por Cejador en su edición de *La Celestina*, Nota 2, p. 130.

59 Paz y Meliá, en su estudio introductorio a las *Obras* [XXIX-XXX], explica la significación de "en los años passados" en relación a la combinación de planetas ocurrida en el año 1443.

crítica padroniana como incontestable, empezando por el mismo Paz y Meliá. Dice el crítico que entre las influencias de la historia de Ardanlyer y Liessa se encuentra

> ya sin duda alguna la desastrada muerte de doña Inés de Castro, ocurrida en 1355, y que debió por mucho tiempo producir una honda impresión ... Don Alfonso IV de Portugal marchó a Coimbra ... en busca de su hijo Pedro, para romper todos los lazos que le unían a la desdichada doña Inés ... (*Obras*, xx-xxi).

De este modo, todo parece conducir a que la secuencia "Pedro-Inés" de Rojas, en "eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquel ya es obispo, a Pedro robaron, Ynés se ahorcó" (a Pedro le robó su amor su padre, lo mismo que le ocurre a Ardanlyer a quien el Rey Creos de Mondoya, su padre, le roba el amor de Liessa matándola), sería una secuencia intencionada; el bachiller estaría poniendo en su continuación de la *Comedia*, una serie de alusiones crípticas de Padrón. Si esto es admisible, entonces en "aquel ya es obispo," podría haber una referencia al Obispo Cervantes (contradiciendo otra vez a Foulché-Delbosc),[60] quien fue después, el Cardenal Juan de Cervantes, gran amigo del trovador gallego y a quién este último sirvió en un momento de su vida.

Y en "la puente es llevada," Rojas no habría de aludir necesariamente al hundimiento de uno de los arcos del puente de Alcántara, en Toledo, sino a: "los puentes donde pasares,/quiebren contigo el pasaje" (*Obras*, 29) de "O desvelada, sandia" del mismo Juan Rodríguez. Criado del Val, en "'La puente es llevada ...': Historia de la farsa"[61] afirma que la escena en la que leemos "Ganada es Granada" (del Acto III) tiene como posible fuente la Crónica de Pero Carrillo, halconero de Juan II, cuando relata un suceso ocurrido hacia 1434. Estaríamos de plácemes si efectivamente hay algo de esto, porque si en la *Crónica del Halconero* colaboró Juan

---

60 Según cree Foulché-Delbosc este "obispo" sería Pedro González de Mendoza, Obispo de Toledo en 1482. Padrón ya no estaba vivo para esta fecha. Pero el crítico también puede referirse al obispo San Pedro, amigo también de Rodríguez del Padrón, quien fuera poco después Cardenal San Pedro. Sobre este personaje , Vid Paz y Meliá, *Obras*, vii.

61 En *ABC*, 24 Noviembre, 1965, pp. 42-45.

Rodríguez, Rojas - intuitivamente - bien pudiera haber adaptado algún material de dicha crónica. Así, Criado del Val, también indirectamente e ignorándolo, testimonia de alguna forma a Padrón en el acto tercero.

Otra cosa interesante - y Criado del Val no repara en ello-- es que en el capítulo CLXXV de la *Crónica* (aludiendo a hechos ocurridos en 1434) "De la envaxada del rrey de Francia," se menciona a los embajadores: "estando el Rey don Jhoan en la su villa de Madrid, vinieron embaxadores del rrey don Charles de Francia, vno que se llamaua mosén Denís de Molín, arçobispo de Tolosa, e otro cauallero que se llamaba mosén Jhoan de Bobays, siniscal de Tolosa" (p. 179). Y, como notamos en una lectura atenta, se menciona al "embaxador francés" en el primer acto de *La Celestina*:

> Par.--Hazía con esto marauillas: que, quando vino por aquí el embaxador francés, tres vezes vendió por virgen vna criada que tenía. (I, 80),

lo que nos ahorra cualquier comentario.

## Otras expresiones de *La Celestina* en "diálogo" con las obras de Padrón

Las palabras de alabanza de Calisto para con sus criados, como el vocativo "¡O fiel e verdadero Sempronio" (I, 88), corresponderían a las de la "Estoria de dos amadores" de *Siervo*: "¡O mi buen amo y fiel Lamydoras" (*Obras*, 60). La "adversa fortuna" que pone con odio cruel según Calisto (I, 34), tras haber sido despedido por Melibea, encontraría su gemelo en "¡Adversarios fados!" del (paratexto)*Triunfo de las donas* (*Obras*, 86).

La línea de Celestina, reminiscente del Viejo Testamento: "sin otro testigo sino aquel, que es testigo de todas las obras e pensamientos" (I, 99), tiene su intertexto en las de la "Estoria" "nin fuera de mi otra persona byva, salvo aquel que solo conoçedor es de los pensamientos" (*Obras*, 63), y aún se las encuentra también en el paratexto

de la *Cadira del honor*: "porque de ningund otro salvo de aquel que conosçedor es de las voluntades" (*Obras*, 135).

También el arrepentimiento de Pármeno hacia fines del acto primero: "Por eso perdóname," a lo que Celestina contesta: "De los hombres es errar ... por ende gózome Pármeno ..." (I, 110), que se epitomiza más tarde en el segundo autor, en lo que dice la alcahueta al mozo cuando éste se pone definitivamente de su parte: "Que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse e enmendarse" (VII, 233), parece eco del *Triunfo de las donas*: "el conoscer la culpa e el arrepentir de la ofensa te fazen digno de la perdonança" (*Obras*, 86-7). Esta "enmienda" del segundo autor podría venir también de *Siervo*: "Sabidor del camino, y tomasse el presto Rrogier, en enmienda" (*Obras*, 66). Asimismo, las palabras subrayadas de la vieja: "Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso o morir en la demanda (I, 88) son las del Triunfo: "voto [la reina de Tremedonçia] sobre el sepulcro [de Etor] vengar la muerte o morir en la demanda" (*Obras*, 104).

Igualmente la frase de Calisto: "con recelo del esquivo tormento, que tu absencia me ha de causar" (I, 33), se ajusta a las de "quien tan esquivo dolor / ha de soffrir" (*Obras*, 192) de "El debate de alegría e del triste amante" de Juan Rodríguez, y ambas citas están en contexto semejante, lo que nos autoriza para señalar que cabría aquí una relación de sinonimia entre intertexto y exotexto.

El "¡O malvado!" (I,, 97) de Celestina a Pármeno, sería el "O malvado! ... fuyendo de mi" de la "Carta de Dido a Eneas" en *Bursario* (*Obras*, 227), o el "O malvado!" de la "Carta de Hero a Leandro" (*Obras*, 281) en la misma obra. El "¡O madre mía!" (I, 64) de Sempronio, es el "¡O madre mía!" de la "Carta de Ermione a Orestes" en *Bursario*. Y las palabras de la tercera: "¡Pues fuego malo te queme!" (I, 98) podrían muy bien venir de la "Carta de Breçayda a Aquiles:" "venga fuego del cielo que me queme" (*Obras*, 208).

Las primeras tres líneas del poema "Cuidado nuevo venido:"

Yo ardo sin ser quemado,
en bivas llamas d'amor;
peno sin haver dolor;
muero sin ser visitado
de quien con beldad vencido
me tiene so su bandera.
¡O mi pena postrimera,
secreto fuego encendido! (*Obras*, 25).

paralelan las de Calisto: "Tanta diferencia hay del fuego, que dizes al que me quema" (I, 41), y las de Sempronio a Celestina: "Calisto arde en amores de Melibea" (I, 65). En este mismo poema, la Cuarta línea, "muero sin ser visitado" y la séptima: "¡O mi pena postrimera!" encuentran su homónimo en el deseo de morir de Calisto expresado así: "¡O bienaventurada muerte aquella ..." (I, 35), aunque esta línea tiene más semejanza aún con la de Lamydoras en el Siervo: "¡O bienaventurada muerte ... alegre y suave pena que tomas y vienes a mi en folgança" (*Obras*, 60).

El "¡O mi pena postrimera" del poema, encuentra eco en la pena del joven Calisto en un pasaje (ya citado antes), ante el amor que se le presenta como imposible:

> ¡O bienaventurada muerte aquella, que desseada a los afligidos viene! ... ¡O piedad de silencio, inspira en el Plebérico coracon, porque sin esperanca de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Píramo e de la desdichada Tisbe (I, 36),

en donde vemos también que el deseo de la muerte del caballero en "muerte ... desseada," concuerda con las líneas del "gozo" tercero de los "Gozos de amor" de Padrón: "muerte moriendo/con desseo de morir" (*Obras*, 7). En cuanto a la fábula de Píramo y Tisbe, de Ovidio (*Metamorfosis*, IV), está en Rodríguez del Padrón - en *Bursario* - mencionada en el comienzo de la "Epístola de la Madreselva."

**Tendencia a la técnica poética del leixaprén**

Como es sabido, una de las técnicas de la poesía galaica es el frecuente uso del leixaprén. Juan Rodríguez usa esta técnica en "Aunque me vedes asy," tras la "Estoria de dos amadores," del *Siervo*:

> Aunque me vedes asy
> catyvo, libre naçy.
> Cativo libre naçy
> ...
> ¿como dyre que soy mio?
> ¿Como dire que soy mio,
> ...
> la que me tyene olvidado.
> La que me tyene olvidado
> ...
> fuera destraño poder.
> Fuera destraño poder
> ...
> de quien tanto mal dizia.
> De quien tanto mal dizia,
> ...
> d'amor soy mas aquexado.
> D'amor soy mas aquexado
> ... (*Obras*, 75-7)

Esta misma técnica "leixaprén" se deja ver en el primer acto de *La Celestina*, y es demasiado frecuente (aunque a menudo *sui generis* por las necesidades del diálogo), para no ver en la misma, una influencia gallega. Aquí es donde precisamente se revelaría el nivel sintáctico del intertexto (*Siervo*) en su plenitud. Veamos cómo se manifiesta este leixaprén en la *Comedia*:

> Mel.--¿Por grand premio tienes esto, Calisto?
> Cal.--Téngolo [...] (I, 33)

> Cal.-- tan grande palabra haveis oydo!

Mel.--Mas desaventurado de que me acabes de oyr ... (Id.)

Cal.--Dame acá el laúd.
Sem.--El laúd ... Señor, vesle aquí (I, 39)
Sem.--Destemplado está ese laúd.
Cal.--¿Cómo templará el destemplado? ... (Id.)

Sin duda alguna, bordea la genialidad esta idea de adoptar una forma propia de la poesía como es el leixapren y acomodarla a una prosa. Que el diálogo ayuda, no cabe discusión, pero la gracia extra es la de no caer ni en ligerezas, ni en desmerecimiento del asunto. Por el contrario, contribuye a poner de manifiesto la ironía que el criado gasta con el amo:

Sem.--No digo nada.
Cal.--Dí lo que dizes, no temas.
Sem.--Digo que ¿cómo puede ser mayor ...
Cal.--¿Cómo? Yo te lo diré ... (I, 40)

Cal.--¿Que dizes?
Sem.--Digo ...
Cal.--¿Por qué?
Sem.--Porque lo que dizes ...

Sem.--¿Tú no eres cristiano?
Cal.--¿Yo? ...
Sem.--Tú te lo dirás (I, 41)
Sem.--Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca muger.
Cal.--¿Muger? ...
Se.--¿E assi lo crees? ¿o burlas?
Cal.--¿Que burlo? ...

Cal.--¿De qué te ríes?
Sem.--Ríome ... (I, 44)

Cal.--No te oy bien esso que dixiste

Sem.--Dixe que ... (I, 45)

Sem.--¿Has dicho?
Cal.--He dicho. Quan brevemente pude ...

Cal.--¿En qué?
Sem.--En que ella es imperfecta ... (I, 56)

Cal.--No seas agora negligente.
Sem.--Negligente (I, 58)

Cel.--en mano desta flaca vieja!
Par.--¡Mas, desta flaca puta vieja!
Cel.--Putos días bivas ...] ¿Cómo te atreves ...!
Par.--¡Como te conozco!
Cel.--¿Quién eres tú?
Par.--¿Quién? ... (I, 98)

Cel.--prima de Areusa.
Par.--¿De Areusa?
Cel.--De Areusa.
Par.--¿De Areusa, hija de Eliso?
Cel.--De Areusa hija de Eliso.
Par.--¿Cierto?
Cel.--Cierto. (I, 105)

Par.--los ojos de la razón.
Cel.--¿Qué es razón, loco? (I, 108)

Cel.--Quede Dios contigo.
Cal.--Y él /Dios/te me guarde.(I, 112).

Aquí la técnica del leixaprén estaría magistralmente elaborada, dado en verso resulta mucho más sencillo para los efectos de la composición, en cambio en prosa

demanda una habilidad especial del autor, para no caer en la comicidad de un estilo poco natural.

Hay que señalar además que en la primera parte del segundo acto, parte que como ya se ha repetido, Castro Guisasola considera aún del autor primitivo, también encontramos ejemplos de leixaprén. Ellos se esfuman, al menos como técnica acumulativa, a medida que avanza la continuación del segundo autor. Tal vez este detalle de seguir el modelo leixaprénico del personaje (poeta en la vida real) del embrión de historia que encerraba el material original, se le escapa al continuador. En ese segmento del acto segundo encontramos:

> Cal.--cient monedas dí a la madre. ¿Fize bien?
> Sem.--¡Hay! si fiziste bien ... (II, 113)
> Cal.-- no dizen otra cosa.
>
> Cal.--¿Que dixiste, enojoso?
> Par.--Digo ... lo peor es fazerte su cativo.
> Cal.--¿Cómo, loco, su cativo? (II, 120)
>
> Par.--[tres vezes emplumada.
> Cal.--[emplúmela la quarta ... (II, 121).

El uso acumulativo de la técnica "leixaprénica" ha sido adaptado a la necesidad expresiva de los diálogos y parece ser dramáticamente efectivo, pero no es normal en la prosa, por lo tanto en la *Comedia* podría ser un lastre retórico de un autor que no puede sustraerse de su empleo, y siendo el leixaprén típico de la poesía galaica, es natural que el trovador del Padrón hiciera uso de ella. Ahora, que de alguna forma permea en *La Celestina*, como hemos visto, puede deberse a que si el propio autor original tenía "in mente" la historia de los amores del gallego con la "grand dama" como eje central de lo que sería la *Comedia* en su concepción, tampoco pudo sustraerse al uso del leixaprén.

**El sentido trinitario**

Antes de finalizar este capítulo, es interesante comprobar que el sentido trinitario observable en *La Celestina*: "Cal.--juzgo incomparablemente ser mayor que la que Paris juzgó entre las tres deesas" (I, 56); "Cel.--¿E tres días podiste estar sin vernos?" (I, 61); "Eli.--"Tres días ha que no me ves" (Id); "e está otros tres años, que no me vuelvas a ver!" (I, 63); "Pár.--tres vezes vendió por virgen una criada que tenía" (I, 80); "Cel.--e como dizen, tres al mohino" (I, 90); "Donde las tres maneras de amistad concurren" (I, 105), correspondería al sentido trinitario de Rodríguez del Padrón, indiscutiblemente expresado en el propósito de *Siervo libre de amor*:

> El siguiente tratado es departido en tres partes principales, segun tres diversos tiempos que en sy contiene, figurados por tres caminos y tres arbores consagrados, que se refieren a tres partes del alma, es a saber, al corazon y al libre albedrio y al entendimiento, e a tres varios pensamientos de aquellos. La primera parte ... la segunda parte ... La tercera y final ... (*Obras*, 37).

Pero este sentido de la "trinidad" no sólo se encuentra en el propósito de *Siervo*, sino en toda la pieza:

> arribe ... a los tres caminos, que son tres varios pensamientos que departen las tres arbores (*Obras*, 47)
>
> por el can pavoroso Çervero, de las cabeças que son los tres tiempos, presente, passado e por venir (48)
>
> acompañados de las tres furias, Thesyfone y Aleto y Megera ... (50)
>
> que prendiese de las tres carreras qual mas le plugiese ... (51)
>
> el rey de Polonia, adversario enemigo de aquel, fue tres vezes rroto y vençido (56)
>
> vio venir los tres canes ladrando ... (57)

la nombrada empresa de los tres bastidores (70)

e dende al tercero por superlativo ... (71)

le demostrava al seguir de los tres caminos (75)

et prision del cançerbero de las tres cabeças (117)

aquesta es la hermana de las tres reales corona (112)

tres cosas ... le demande ... (123),

lo que demuestra que al continuador - como es natural - no podía pasársele por alto la obsesión trinitaria de la obra de Padrón, y al continuar la intención del autor original, de pautar la *Comedia* en el episodio sentimental del trovador gallego explicitado en *Siervo*, hizo suya esta intención de conservar este "sentido trinitario" que hemos detectado aquí. Que el número tres conlleva un matiz de magia en la literatura es algo sabido por todos. Es detectable en los documentos de la época, pero un detalle que es preciso destacar es que la frecuencia con que encontramos este número en Padrón, especialmente en *Siervo*, sobrepasa cualquier límite. Es natural que el "continuador" advirtiera este detalle y es admirable que lo incluyera en la *Comedia*.

Hay bastante más de "trinidad" en *La Celestina*; podemos señalar otros ejemplos y aún no los agotaríamos:

Cal.--Cuyo ardor me causó no poder mostrarte la tercia parte desta
mi secreta enfermedad (II, 115)

Sem.--Después de tres vezes emplumada (II, 121)
Sem.-- sino que a tres días passados (III, 132)

Cel.--dos o tres arrobas en vezes (III, 136)
Cel.--Regidor de las tres furias (III, 149)
Cel.--A los tres llaman Juanes e dos ... (IV, 156)

Cel.--Tres monedas me davan ayer por la o[illegible] (IV, 162)
Cel.-- a cada cabo ay tres de leguas de malquebranto (IV, 166)

Pár.--Esta puta vieja querría en un día por tres pasos desechar todo el pelo malo (VI, 205)

Cal.--La qual tres días antes de su fin (VI, 215)
Cal.--e murió dende a tres días VI, 220)
Cal.--en aquel debate de la mançana con las tres diosas (VI, 227)

Cel.--Te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el suyo (VII, 250)
Cel.--entiendo que en tres noches no se le demude la cresta (VII, 259)

Eli.--Que ha tres horas que está aquí mi prima (IX, 28)

Cel.--Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días IX, 31)

Are.--unas tetas tiene para ser donzella, como si tres veces hoviese parido (IX, 34)

Cel.--es necesario saber de tí tres cosas (X, 57)

Cal.--e da el reloj las tres (XIV, 129)

Sos.--Por la qual sé yo que ovo el triste de Pármeno más de tres noches malas (XIV, 140)

Are.--tres vezes te he librado de la justicia (XV, 143)
Are.--Un hijo que nasce restaura la falta de tres finados (XV, 152)

Cen.--Un desafio con tres juntos e mas si vinieren (XVIII, 179)

Luc.--A tres me parece que va la vencida (XIX, 188)

Tri.--Su cabeça está en tres partes (XIX, 200).

En vista de los ejemplos de intertextualidad de la obra padroniana traídos a la luz en la *Celestina*, cabe preguntarse, ¿es esta frecuencia en la "trinidad" una mera coincidencia con la misma, en la obra del gallego?

Lo cotejado hasta aquí no es ni mucho menos el total de las recurrencias de Padrón en *La Celestina*, sino solamente suficiente para el punto de las relaciones de intertextualidad que se trata de ilustrar. La asiduidad con que se presentan estas coincidencias que se han extraído en la *Comedia*, tanto en el primer acto (material original), como en los demás, nos estaría dando a entender que el bachiller Rojas no sólo habría visto este fluir de la obra padroniana en el auto primitivo, sino que además se preocupó de seguirlo, al continuar la obra. Si Rojas conoció la intención del autor primitivo, y ésta fuera la de querer pautar *La Celestina* en la vida sentimental de Padrón, habría que aceptar que el bachiller conscientemente dejó pistas terminológicas y estilísticas del poeta gallego, es decir, injertó - de *Siervo* y de otras obras padronianas - en su continuación lo que creyó "conveniente a sus autos y propósitos" (24), para "descubrir" "encubriendo" una historia del pasado que con su divulgación, contenía el peligro de una bomba de tiempo aún en la época del continuador. Por tratarse de ser el poeta gallego, la figura masculina central del exotexto que viene a ser la *Comedia*; y como una forma de negar (en caso de dificultades para Rojas) lo que se sugería, se hacía perentoria la dimensión paródica (para devenir luego en figura trágica) que los críticos ven en Calisto como amante cortés.

# CAPITULO IV

## I.- CARTA, ACROSTICOS Y PROLOGO AGREGADOS A LA *COMEDIA:* SU POSIBLE MISTERIO

Hemos sostenido anteriormente que Rojas disemina en las partes agregadas a la *Comedia*, especialmente en la "Carta," algunas claves que permiten acercarse a un nombre. A continuación, y como una forma de allegar mayor base a lo expuesto en los capítulos anteriores, examinamos el nombre que devela el bachiller en los anexos de la obra. La antigua historia del episodio sentimental de Rodríguez del Padrón con la "dama de desigual estado al suyo" aunque perteneciera al pasado, merecía reservas en su época y en la época misma de Rojas y su "desconocido amigo," porque el secreto y la prudencia que tales asuntos requieren no era menos grave en los tiempos de Rojas o en los del poeta gallego que en los nuestros. Esa renuencia a revelar nombres, resulta comprensible en los tiempos de Padrón por razones más que obvias. Mientras vivió, el poeta guardó celosamente el nombre de la dama que amó. Sin embargo, pedir discreción más allá de esa época, sólo puede sustentarse en alguna razón poderosa; una de ellas es el status de los personajes involucrados - o al menos, uno de ellos - en una historia de aristas escabrosas. Sabemos que Juan Rodríguez del Padrón no perteneció a rango aristocrático alguno que le exigiera anonimato. Entonces es la dama la que no puede ser puesta en entredicho, menos aún cuando podría estar ligada a alguna antepasada de Isabel, la monarca reinante en tiempos del bachiller. Por ello debía permanecer anónima la identidad de la protagonista femenina.

Rojas respeta ese deseo de anonimato de los misteriosos personajes en la distancia temporal debido a su nada fácil condición de converso en tiempos

inquisitoriales, pero a la vez no resiste la tentación de dejar entrever un nombre dándolo por gotas, en acertijos bien elaborados a los que autores y "lectores" del siglo XV eran tan adeptos; tan bien elaborados, que hoy, a casi quinientos años de distancia, aún lo estamos buscando. Porque el bachiller deja pistas (y que se note que las encubre) que conducen a un nombre, ¿pero qué nombre es el que Rojas guarda celosamente y luego disemina no sólo en la obra, sino también en las partes agregadas (carta, acrósticos y prólogo) a ella?

Para el lector alerta son demasiado evidentes, en la carta, las alusiones a una persona determinada:

> E pues él con temor de detractores é nocibles lenguas, mas aparejadas á reprehender que á saber inventar, quiso celar é encubrir su nombre, no me culpeys, si en el fin baxo que lo pongo, no expressare el mio (6).

Es de sospechar que Rojas conociese la identidad del individuo al que alude, porque de lo contrario ¿cómo es que conoce los motivos que existen para encubrir un nombre? Es legítimo pensar que en la carta Rojas afirma un hecho real, cual es el haber encontrado unas cuartillas que contienen una historia en ciernes la cual él califica como:

> ser dulce en su principal hystoria ó ficion toda junta, pero avn de algunas sus particularidades salian deleytables fontezicas de filosofía, de otros agradables donayres ... (5).

No deja duda de que verdaderamente hay un autor primitivo a quien además él parece admirar hasta el punto de querer imitarle. Interesante y polémica resulta la frase; "ser dulce en su principal hystoria ó ficion toda junta, ..." de la cita anterior; de sobra sabemos que en el Aucto original (tal como lo divide Rojas: "acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuision en vn aucto ó cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize:..." (7/8), no hay historia ni ficción. Es de acotar oportunamente que "historia y ficción toda junta" hay en *Siervo*. Tradicional y desesperadamente la

crítica ha emparentado a *La Celestina* con *Cárcel de Amor*, *Corvacho o Reprobación del Amor Mundano*, *Tratado de Amores de Arnalte y Lucenda* y otras que se nos escapan. Pues, en ninguna de ellas hay historia y ficción a la vez.

Volviendo al reguero de pistas que vemos que Rojas deja aposta en la Carta de "El avctor a vn su amigo," en los acrósticos y en el prólogo, y poniéndolas juntas - como las piezas de un rompecabezas - notaremos que todas ellas convergen hacia el nombre y el genio poético representante del amor cortesano del siglo XV, Juan Rodríguez de la Cámara. Hacia el poeta gallego, como protagonista de una historia de amor que bien puede constituir la fuente original (el intertexto de que hemos hablado) de la temática de *La Celestina* apuntan los varios elementos de la *Comedia*, a los que nos hemos referido en las páginas precedentes.

Habiendo identificado al que podría ser personaje principal, mediante el seguimiento de las pistas dejadas por el continuador (aplicamos el método de cábalas tal como lo hizo el propio bachiller), es posible hacer un trabajo de rastreo de toda su obra. Bastantes pistas hay en un trabajo inédito que existe en concreto en una laboriosa investigación de años iniciada por Forcadas,[1] que no se incluye aquí, sino en lo que concierne al *Siervo libre de amor*. El presente estudio (por su parte) no pretende hacer más que aflorar la intertextualidad que acusa *La Celestina* con los textos padronianos, y en esta sección de dicho estudio hemos ido tras el objetivo de percibir el "espíritu" que se desprende del primer acto y "vislumbrar" lo que el autor original tenía in mente para continuar su obra.

Buscando y esculcando en un material en embrión, ayudado por otras referencias (el conocimiento del origen de la historia) es factible captar el espíritu de la pieza inconclusa y "acabar" una obra ajena. De ahí que al continuador - una vez captado ese espíritu del primer acto y sabiendo de oídas quien es el protagonista del material

---

[1] A. Forcadas, "Una fuente pasada por alto en *La Celestina*." En preparación.

que él "vi(ó) en Salamanca" - le fuera posible dar fin a la obra en un breve lapso de tiempo. Por descontado habría que aceptar también que Fernando de Rojas conocía anteriormente algo de la obra poética de Juan Rodríguez de la Cámara. El quehacer literario (aunque fuera nada más como lector) estaría dentro del campo de intereses personales del bachiller, por eso es que se dió el trabajo de acabar *La Celestina*, si es que él es efectivamente el continuador. Así se explica que al llegar a sus manos la historia y sus sugerencias "esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán ..." (4) sintiera la gran tentación de aceptar un desafío autoimpuesto o propuesto por el desconocido (para nosotros) amigo y continuar la *Comedia*. Pudo hacerlo precisamente porque era consciente de que estaba a su alcance el echar mano al resto de las obras de un autor que le era familiar, un autor cuya obra Rojas tendría fresca en sus conocimientos, en suma, un autor acerca del cual él ya poseía alguna información literaria y cuya vida y leyenda amorosa y trágica resultaban tan interesantes como para llevarlos a la imprenta.

En la "Carta" encontramos frases que sólo se sustentarían en la supuesta existencia de un material más abundante que un simple Acto I. Volvamos al párrafo que acabamos de mencionar: "Ví no sólo ser dulce en su principal hystoria ó ficion toda junta; pero avn de algunas sus particularidades salian deleytables fontezicas de filosofía, de otros agradables donayres, de otros auisos é consejos...," (5) y vemos que, como muy bien apunta Cejador y Frauca en su edición de *La Celestina*, "En el primer auto no hay historias secundarias ..., por lo tanto ¿a qué se refiere Rojas cuando habla de "principal hystoria ó ficion" si no es algo concreto en su mente?[2]

Igual cosa ocurre cuando en la carta leemos: " avisos é consejos contra lisonjeros é malos sirvientes é falsas mujeres hechizeras ..." (5); hay que coincidir nuevamente con Cejador cuando anota que "consejos contra lisonjeros [etc.], no los hay en el

2 Julio Cejador y Frauca, edic. de *La Celestina*, Madrid: Clásicos Castellanos, 1966, p. 5.

primer acto". ¿De dónde se le escapa, entonces, inconscientemente al cuidadoso Rojas lo de estos "consejos contra lisonjeros ..."? Si bien en *Siervo*, el narrador no aconseja abiertamente a su amigo Mondoñedo, le señala ser precavido, prudente y perseverante si es que ama y, si no ama, le insta a no buscar una situación de compromiso amoroso y así evitar complicaciones y sufrimientos. Por lo tanto, podemos considerar estas sugerencias del narrador en *Siervo*, como consejos para amantes.

Muy al comienzo de este estudio dijimos que todo un material en el que se consignaba todo lo que el continuador acusó haber recibido, y más, pudo haber llegado a las manos del entonces joven bachiller Rojas, junto con los nombres - bajo promesa de mantenerlos en secreto - del autor primitivo (si es que Rojas conoció su identidad) y del trovador del Padrón, como personaje central. De no haber sido así, la "Carta del avtor a un su amigo" estaría afirmada en el aire.

Para lo que pueda ser aprovechable aquí, conviene establecer que la fecha de la muerte del poeta cortesano Juan Rodríguez del Padrón (1445-1450?) se pierde en el misterio nebuloso que rodea los últimos años de vida del poeta. Sabemos que luego de su peregrinar por el mundo ya ordenado sacerdote, sale de Tierra Santa con destino a Galicia donde funda el Monasterio de "Erbón."[3] De ahí en adelante y hasta el momento de su muerte todo es una nebulosa. Hoy en día aún existe el monasterio de Herbón, pero no hay rastros del poeta. La fecha de la primera aparición de *La Celestina* (1499) sólo se distancia de la muerte del poeta del Padrón presumiblemente en una laguna de unos cuarenta y cinco a cincuenta años. Aún en aquellos días, tal número de años era un período que cualquier manuscrito cuidadosamente preservado,

---

[3] Andrachuk afirma que de acuerdo con el padre A. López la composición de *Siervo* es posterior a 1442, fecha en que Padrón se establece en Galicia: "It is his opinion that Rodríguez wrote the *Siervo libre de amor* after his return to Spain, that is, in 1442 or later", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol II, No. 1, Otoño 1977, p. 27.

* Erbón en la grafía moderna se escribe con "h" inicial.

podía sobrevivir sin grandes esfuerzos hasta despertar, en algún momento, la curiosidad de algún amante de las letras y de misterios.

Nuestra investigación parece habernos encaminado hacia el trovador gallego, como protagonista de la historia en ciernes en los papeles "vi(stos) en Salamanca." Es tiempo de precisar los puntos neurálgicos que asoman en la "Carta," para sacar a luz, por ejemplo, que Rojas le endilga el primer acto a un autor castellano, no renacentista:

> Las quales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de los doctos varones castellanos formadas ... (5-6).

Con estas líneas, el bachiller no se refiere a sí mismo, so pena de faltar a la modestia más elemental, entonces cabe preguntarse ¿quién es, a juicio de sus contemporáneos, el escritor exquisito, el máximo exponente del amor cortesano de la época? La respuesta parece saltarnos encima desde la estrofa XVI de *Triunfo de la Fama*, donde Juan del Encina reconoce cuatro nombres: Mena, Guevara, Cartagena y Padrón:

> Allí vi tambien de nuestra nación
> muy claros varones personas discretas
> acá en nuestra lengua muy grandes poetas
> prudentes, muy dotos, de gran perfeción:
> Los nombres de algunos me acuerdo que son
> aquel excelente varon Juan de Mena,
> el lindo Guevara, tambien Cartagena
> y el buen Juan Rodríguez que fue del Padrón.[4]

De estos cuatro grandes que nos señala Encina, Juan Rodríguez de la Cámara es el único adscrito a la tradición del amor cortesano, además de ser el amador que por prudencia siempre ocultó en su obra, el nombre de la amada y el del amigo causante de sus amores frustrados. En la obra del poeta gallego del Padrón, exceptuando *El Triunfo de las donas*, *La Cadira del honor* y uno que otro poema aislado, advertimos

4 Juan del Encina, "El Triunfo de la Fama," *Obras Completas*, Madrid: Clásicos Castellanos, 1913, p. 42.

claramente matices autobiográficos y situaciones que calzan perfectamente en la *Comedia*, como ya ha salido a la luz en los capítulos anteriores, cuando detectamos la intertextualidad con los innumerables paralelismos entre la vida del poeta gallego y la temática de *La Celestina*, además de las coincidencias entre la terminología de la obra padroniana y la *Comedia*. Sin ir más lejos, y con respecto a la lengua, hay más de un verso de Padrón apuntado por el experto en estilos, Juan de Valdés quien, hablando a Coroliano en el *Diálogo de la lengua*, cita como ejemplo de dicción impecable la línea primera de la "respuesta" a la Canción que comienza "O desvelada, sandia," "Bibe leda si podrás."[5] Y ya vimos que este poema también es detectable en *La Celestina.*

Dicho de otro modo, la elegancia del estilo en la obra de Juan Rodríguez del Padrón es señalada como modelo en pleno siglo XVI, y nada menos que por una autoridad en la materia como es Juan de Valdés. Y en este contexto, esta aseveración de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, enjuiciando a *La Celestina,* suena muy elocuente y perspicaz porque detecta una diferencia entre el primer autor de la *Comedia* y Rojas, el continuador:

> me contenta el ingenio del autor que la començo y no tanto del que la acabo, el juicio de todos me satisface mucho porque suprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta el fin.[6]

En unas líneas de la citada carta,

> cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas no en ... en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. E como mirasse su primor ... su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo ... E pues él con temor de detractores ... quiso celar é encubrir su nombre, no me culpeys ... e quien lo supiesse diria que

5 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid: Clásicos Castellanos, 1928, p. 176.
6 Juan de Valdés, Ib., p. 176.

> no por recreación de mi principal estudio ... Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía ... (6-7),

constatamos una vez más que Rojas usa claves cuando quiere decir algo, y naturalmente debe tratarse de algo delicado e importante. También citamos los versos acrósticos donde se lee: "imitar la persona prudente."[7] Prudente habría sido en el pasado el trovador gallego del Padrón, al no revelar la identidad de las personas envueltas en el episodio de sus amores.

La confidencia de Padrón a su amigo al ser conocida por la "alta dama" objeto de sus amores, constituyó el motivo principal del repudio de ella. Nótese que Rojas dice en la Carta de "el auctor a vn su amigo:" "e quien lo supiesse diria que no por recreación ...," (6 ) y luego agrega: "Pero aunque no acierten, sería pago de mi ..." (7) ¿No es un dato en clave el que Rojas está dejando sobre la identidad de alguien con este "no acierten"? Porque no sólo esta pista entrega el continuador Rojas, sino que "los fuegos de amor" en la misma cita aparecen frecuentemente en *La Celestina* y esa es una frase recurrente en la obra del caballero del Padrón.

Tal vez la "persona prudente" a quien Rojas admira "por su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo" (5), no es el autor del primer aucto precisamente, sino el protagonista de ese material, Rodríguez de la Cámara. El amor de Calisto es en cierto modo un amor cortés trágico al estilo del amor de Macías (Macías-trovador, Juan Rodríguez de la Cámara-trovador, Calisto-trovador) que se ajusta aún más al amor autobiográfico de su emulador y - por añadidura - coterráneo, Juan Rodríguez del Padrón. María Rosa Lida lo habría señalado sin verlo cuando dice primero que "dentro de su estancia, Calisto languideciendo de amor cortés ...," y luego lo reafirma diciendo "al fin es Calisto el último heredero del amor cortés, el cual creado para distraer el ensueño insatisfecho de nobles damas, acentúa

7 F. De Rojas, *La Celestina*, p. 12.

desequilibradamente la espera."[8] Ella enfatiza precisamente la cualidad de amante cortés de Calisto. Y Juan Rodríguez del Padrón es el autor mejor conocido a quien puede considerarse como "último heredero del amor cortés."

Usando las palabras de Lida para referirse al gallego, es factible comprobar que Juan Rodríguez, en sus "Gozos de amor" hace precisamente eso, "acentúa desequilibradamente la espera."

Conviene insertar aquí una reflexión acerca Calisto como "el último heredero del amor cortés" porque si sobre él recae esta "responsabilidad" que le asigna Lida, su patrón/modelo (Padrón, en esta tesis), por lógica habría de ser también un fiel exponente de este amor cortesano. Y si La Celestina está pautada en el episodio amoroso de Padrón, esta característica permearía "per se" a la *Comedia*; y hasta su padre original (el anónimo autor del primer acto que revela, además de a un gran prosista, a un gran poeta, que saca enormes ventajas dramáticas de una situación de incertidumbre y desesperanza), respondería también a las características del amante cortés.

De acuerdo con Gilman, el concepto de "amor cortesano" en los albores del siglo XV implicaba un código social que definía el rol de hombres y mujeres en términos jerárquicos y feudales. La mujer, en virtud de su posición social superior, otorgaba alguna protección a un hombre de inferior estado el que, a su vez, se cuidaba de mantener las simpatías de su benefactora. Pero, en los tiempos inmediatamente anteriores a Juan Rodríguez de la Cámara, el amor se había tratado de tres maneras en la literatura: al modo ovidiano, de manera espiritual y en el código del amor cortesano, en el cual la dama - en virtud de superior posición social - era la bella despiadada que atormentaba al caballero quien se convertía en esclavo de sus caprichos. Este "amor cortesano" - practicado en las Cortes europeas - era el amor de

---

8 María R. Lida. *La originalidad artística de La Celestina* , Buenos Aires: Eudeba, 1960, p. 354 y 362 respectivamente.

un inferior por una superior, de un vasallo por una soberana. El amante sólo podía ganar a su dama por sus virtudes personales, su devoción y su sufrimiento; social ni físicamente no podía igualar a sus rivales, espiritualmente sí podía conseguir cierta superioridad. Esta es la situación de un "amor cortesano" que ya tiene siglos en Europa - pero que no llegó a la España de aquel tiempo en la forma como había sido concebido en Francia, por ejemplo - cuando Juan Rodríguez irrumpe en Castilla. Como "último heredero del amor cortés," el poeta gallego incorpora estas tres tradiciones en *Siervo libre de amor*, pero su aporte consiste en darles un matiz más acorde con el pensamiento moderno, o sea la relación sentimental entre dos personas de igual condición. Tenemos así, que en *Siervo* se introduce el sentido de la igualdad de sexos como una reacción frente al código anterior que encasillaba a hombre y mujer en esa especie de "servidumbre."

Parece prudente reflexionar en este punto si Rojas conscientemente se propondría diseminar las pistas que dejó, porque pensó probablemente que de este modo, la identidad de la persona - el poeta gallego - cuya temática sentimental había servido de base a *Siervo libre de amor* antes, y de esqueleto a *La Celestina* ahora, quedaría sutilmente inserta en el texto de la *Comedia*, sin hacerle caer en falta con respecto a su promesa de silencio. La tentación de revelar un fondo de verdad era irresistible a pesar de los dos desafíos a enfrentar: encapsular pistas para que los lectores descodificaran la historia principal y, al mismo tiempo esas pistas deberían burlar el implacable ojo inquisidor. ¡Y vaya si lo consigue!

Las pistas dejadas por Rojas, comienzan en la "Carta" y continúan luego en el Prólogo que revela el motivo por el cual el bachiller decide acabar la *Comedia*, y terminan en los acrósticos que de manera aparentemente misteriosa parecen insinuar mucho más de lo que dejan ver a primera vista, porque, haciendo uso de las cábalas propias de aquella época, y especialmente al estilo de Fernando de Rojas, se podría intentar una lectura extremadamente fina de ellos. Es lo que haremos.

## II.- LO QUE SE LEE CABALISTICAMENTE EN LOS ACROSTICOS

En los controvertidos acrósticos de *La Celestina* se encuentra una gran profusión de elementos adscribibles a influencia de la justificación del *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón. Uno de estos elementos es la expresión 'silencio-callar,' "el silencio escuda (I, 9) callando" (I, 10), que en la justificación del *Triunfo* se encuentra: "que del silencio me sintiendo, callava ... entrando en este laberinto" (*Obras*, 84).

Una muestra que parece indicar que el bachiller converso posiblemente sabía quienes eran autor y protagonistas de la historia de ese primer acto, se trasluce no sólo de su afirmación en "fuerte é claro metal, su modo é manera de lavor, su estilo elegante jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo," (5), sino que también se hace presente en los elogios de los acrósticos:

> Jamás yo no vide en lengua romana
> después que me acuerdo, ni nadie la vido
> obra de estilo tan alto é sobido
> en tusca, ni griega, ni en castellana.
> No trae sentencia, de donde no mana
> loable a su auctor y eterna memoria,
> al qual Jesucristo resciba en su gloria
> por su passion santa, que á todos nos sana (13)

elogios que, según ya hemos expuesto, no pueden ser para el mismo bachiller, no sólo por la pedantería que representa el autoelogiarse, sino porque aluden a alguien ya desaparecido "al qual Jesucristo resciba en su gloria." Luego, Rojas sabría de cierto que el autor y los protagonistas ya no existen en el momento en que llega a sus manos el manuscrito del primer acto.

La estrofa en que leemos en los versos acrósticos frecuentemente citados:

Yo ví en Salamanca la obra presente:
Movíme acabarla por estas razones;
Es la primera, que estó en vacaciones,
La otra imitar la persona prudente;
Es la final, ver ya la más gente ... (12),

confirma que Rojas es consciente de que esa "persona prudente" habría existido, que no se trata ni de un recurso literario ni tampoco de un mito. Además, el calificativo atribuído por el bachiller no es casual; está muy bien pensado, muy bien aplicado. El bachiller está reafirmando algo que ya nos había dejado a posta, anteriormente, en la carta de "El avctor a vn su amigo," cuando señala:

> Gran filósofo era; E pues él con temor de detractores é nocibles lenguas, más aparejadas á reprender que á saber inventar, quiso celar é encubrir su nombre, no me culpeys, si en el fin baxo que lo pongo no espressare el mío. Mayormente que siendo jurista yo ... (6).

Porque si Rojas afirma que el primer autor deseaba encubrir la identidad de los personajes, es posible suponer que sabe perfectamente de quien está hablando. Como si ello no bastara, el bachiller demuestra admirar a esa "persona prudente" porque, "gran filósofo era." De haber encontrado Rojas un sólo primer acto hecho, como afirma, no bastaría éste para deducir que el autor primitivo era loable por sus reflexiones filosóficas, porque como ya apuntamos antes, en el primer acto no son abundantes las sentencias filosóficas. Esto se constituye en otro punto a favor de la hipótesis de que Rojas debió conocer algo de la obra, de la vida, o de ambas, del caballero del Padrón antes de que cayera en sus manos el Acto que "vi(ó) en Salamanca," y luego, al recibir éste, terminó por familiarizarse con ella.

En los versos acrósticos, específicamente en el sexto, leemos: "E estando cerca de dubdas e antojos, compuse tal fin que al principio desata" (I, 11), lo que sugiere una innegable semejanza con las dudas del autor del *Triunfo* para dar título a su trabajo: "si dona o varon sería comigo questionado, entré la question odiosa" (*Obras*,

84). En todo lo anterior, no resultaría muy convincente argüir coincidencias debidas a tópicos o a convenciones de la época. Sin embargo, aquí se trata de una convención específica.

Una segunda pista dejada ex-profeso por Rojas, la encontramos en el acróstico octavo: "No hizo Dédalo cierto a mi ver, alguna más fina entretalladura" (I, 12) verso adscribible a la influencia de Juan de Mena en *Laberinto de Fortuna* (copla 142, v. 8 y copla 144, v. 633), que nos conduce a reflexionar que esta mención al mito de Icaro y Dédalo (a pesar de que este mito pudiera ser un topos de la época) y al laberinto constituye una alusión críptica al protagonista; y es precisamente en este acróstico octavo donde el bachiller aventura hipócritamente (como forma de despiste) la opinión de quien pudiera ser el anónimo autor. Es sospechoso que el concepto "entretalladura," en la forma "entretallado" aparezca en el *Bursario* (*Obras*, 127 y 129); el "Dédalo" podría ser alusión a Rodríguez del Padrón, no sólo porque dicho mito está mencionado en el *Bursario* en la "Carta de Hero a Leandro" donde se lee: "que Dédalo me diesse alas con que osase yr a la tu çibdat" (*Obras*, 275) y en la "Carta de Madreselva a Manseol" encontramos la frase: "La hija de Minus le daua el saber como saliese del laberinto y le otorgaba ..." (*Obras*, 300), sino porque como vemos en la cita del *Triunfo*, el autor se identifica con Dédalo "entrando en este laberinto." (Obras, 83). Y todavía es posible agregar que la implicación del ambicioso y fatal vuelo de Dédalo hacia "alturas prohibidas" tiene un parangón alegórico en el amor prohibido - por lo peligroso - del caballero del Padrón por una "alta dama." Y así, la pérdida del favor de su dama y su posterior ingreso a la vida religiosa, bien pueden representar la "muerte" del poeta gallego para la vida mundana. Al acabar la *Comedia*, Rojas transforma esta muerte alegórica de Padrón, en la muerte física de Calisto.

Entonces en el acróstico octavo, la mención a Dédalo por parte de Rojas al comparársele a la hormiga a quien salieron alas por su perdición, reafirmaría que el

bachiller está enmascarando el mito de Icaro, cuyas alas fueron realmente su perdición. El uso de sistemas cabalísticos de aquella época debe haber sido mucho más común de lo que imaginamos:

> Como hormiga que dexa de yr,
> Holgando por tierra, con la prouisión:
> Jactóse con alas de su perdicion:
> Lleváronla en alto, no sabe dónde yr.
> El ayre gozando ageno y estraño,
> Rapina es ya hecha de aues que buelan
> Fueres más que ella, por ceuo la llieuan:
> En las nueuas alas estaua su daño.
> Razon es que aplique á mi pluma este engaño,
> No despreciando a los que me arguyen
> Assí, que a mí mismo mis alas destruyen,
> Nublosas é flacas nascidas de ogaño.
> Donde esta gozar pensaua bolando
> O yo de screuir cobrar mas honor
> Del uno y del otro nasció disfauor:
> Ella es comida é á mi están cortando
> Reproches, reuistas é tachas. Callando ... (10).

En la exposición del propósito de su *Siervo libre de amor*, Juan Rodríguez de la Cámara dice al amigo a quien lo dedica, que la novela está destinada para él, para que aprenda sobre el amor y sus peligros, del ejemplo del autor. No condena al amor, sino que más bien commina a su amigo a que si ama, persevere. Le aconseja y le previene en contra de los riesgos que entraña el amor, pero en ningún caso le predispone contra el amor en sí. Representa la idea de la educación sentimental, propia de la época del medievo:

> la qual sy rrequieres de sano entender armas te dizen contra el amor; ni porque mi tratado a mi se endereçe en obras mundanas o en fechos de amores, por el te amonesto que devas amar, o sy amas perseverar; que en señal de amistad te escrivo de amor por mi que

> sientas la gran fallia de los amadores y la poca fiança de los amigos; e por mi juzgues a ty amador. (*Obras*, 40).

Sin olvidarnos de que "perseverar" es lo que Calisto hace, al decir de Melibea en la escena del jardín: "Pues aun más ygual galardón te daré yo si perseveras" (I, 33), lo que luego corrobora Sempronio cuando le reprocha a Calisto: "La perseuerancia en el mal no es constancia; mas dureza ó pertinacia la llaman en mi tierra" (I, 40), vemos que el pasaje aparece adaptado claramente en la carta de Fernando de Rojas de "El avctor a vn su amigo," donde en otra muestra de educación sentimental, avisa a su amigo no que debe guardarse del amor en sí, sino "del loco amor:"

> por la muchedumbre de galanes e enamorados mancebos ... pero en especial vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representava aver visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar las defensivas armas para resistir sus fuegos, las que hallé esculpidas en estos papeles ... de otros avisos e consejos contra los crueles e malos sirvientes ... (4, 5). (Los subrayados son míos).

La similitud en general de ambas transcripciones - especialmente de los subrayados - es tan indesmentible, que resulta claro que Rojas parece saber quien es el primer autor y además, deja rastros para decir en clave a quien va a imitar pero sobre todo parece querer revelar quien es el protagonista de la historia en ciernes en el primer acto. Ya antes, al citar la carta de "El avctor a vn su amigo" podíamos haber subrayado la última parte de la misma:

> Ví que no tenía su firma del auctor, el qual según algunos dizen, fue Juan de Mena, é según otros, Rodrigo de Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inuencion, por la ... (6)

"Digno de recordable memoria" - y todas sus posibles variantes - es una frase recurrentemente típica del poeta gallego del Padrón. No está demás recordar que, ayer como hoy, cada autor tiende a repetir o a hacer suyas palabras que le suenan bien, incorporándolas a un léxico que luego conforma su patrimonio casi exclusivo

por el cual es posible reconocer su estilo o su ideolecto. En *Siervo libre de amor* detectamos frases homólogas a las mencionadas en la cita anterior:

> porque asy te plase que yo deva moryr por la mas leal señora que bive segun que te plogo de otorgar al digno de perpetua membrança Ardanliel, hijo del rey Croes de Mondoya e de la reyna Senesta? (*Obras*, 53).

Pero lo extraordinario es que la subrayada frase no se encuentra sólo en el *Siervo*, sino en otras obras del trovador del Padrón; en el *Triunfo de las donas*, leemos: "por este modo la reyna de perpetua memoria digna Semiramis, perdio su gloriosa fama ,... (*Obras* , 83) y, "... a fin que yo por digna e loable memoria perpetuase ..." (Ib.). En el *Bursario* encontramos algo semejante a esto, al final de la "Carta de Madreselva a Manseol" en esa frase que dice: "e imploro a los nuestros dioses que por las sus santas admiraciones e inmortales de perpetual memoria fueron y ..." (*Obras*, 298).

En la *Cadira de honor*, en la siguiente cita - que es a su vez una alusión sin tapujos a *Coronación* de Juan de Mena - escrita en loor del Marqués de Santillana, quien a su vez la compuso en honor de Jordi de Sant Jordi, se lee lo que sigue:

> E asy de vn poeta, avnque a Omero e a Prelubio Maro, pase en eloquencia, non traera la aureola fasta que por el principe a quien pertenesce dar laurel o yedra, segund fueron los antiguos, o Petrarcha en nuestra hedat, sea laureado. Onde no poco ofenden la magestad del principe algunos poetas vulgares, que de su propia abtoridad a otros corona. E por verdad dezir, solo temor de errar por modo semejable, retraer me fizo de laurear, segund mi proposito era, al varon constante, generoso, bien ensennado Maçias, de loable e piadosa recordaçion ... (*Obras*, 138). (Los subrayados son míos)

El bachiller converso usa esta frase estereotipada (de Rodríguez de la Cámara) en el Prólogo de *La Celestina* :

> Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito ... "Omnia secundum litem fiunt.' Sentencia á mi ver digna de perpetua y recordable memoria ..., (15),

Además, en dicha cita, en lo de "contienda" Rojas cita a Heráclito; claro que en honor a la verdad hay que decir que el bachiller conocería lo de "contienda" por Petrarca (vía Hernán Núñez), según lo que se deduce de su abundante adaptación del mismo en el Prólogo de la *Comedia* de acuerdo con lo que ya han visto Menéndez y Pelayo, Castro Guisasola y Cejador, entre otros. Pero es posible pensar que Rojas también tuviera en mente la "contienda" de Rodríguez del Padrón en un poema suyo en la parte de "La discreción," del *Siervo libre de amor:*

> Por tanto, gentil señor,
> sy vos plaze saluacion
> de mi, vuestro coraçon,
> fazed paz con el amor.
> El gentil Juan de Padilla,
> quando de amor se partia,
> dixo con pura mansilla:
> "No so ya quien ser solia"
> Por ende, gentil señor
> sy vos plaze aver contienda,
> yd buscar quien vos defienda,
> que no so contra el amor.(*Obras*, 43).

Este laureamiento de Petrarca del que habla Rojas en el mismo Prólogo: "aquel gran orador e poeta laureado, Francisco Petrarca," (I, 17) ya lo hemos visto en la cita de la *Cadira de honor* indicada más arriba: "segund fueron los antiguos, o Petrarca en nuestra hedad, sea laureado" (*Obras*, 138). Y entre otros elementos del Prólogo del bachiller, adscribibles a influencias de Rodríguez del Padrón, está la frase "debaxo de la vandera desta notable sentencia," que aparece en "Cuidado nuevo venido" del poeta gallego: "de quien con beldad vencido / me tiene so su bandera;" (*Obras,* 25) y "vandera" aparece una vez mas en los "Diez Mandamientos de amor" de Juan Rodríguez: "y alli se muestra bandera / por los que siguen su arte." (*Obras*, 21) y se repite otras tantas veces en la *Cadira de honor.*

En la línea acróstica novena, donde se lee: "No trae sentencia, de donde no mana/Loable a su autor y eterna memoria," (13) hace referencia - como señalamos anteriormente - al autor primero. Luego, al comienzo de la octava décima que sigue, Rojas habla de las "armas" contra el amor: "Vos, los que amais, tomad este exemplo / este fino arnes, con que os defendais/... (id.) " y "arnés," aparece en repetidas ocasiones en la *Cadira de honor*. También la "castidad" que se postula en las líneas acrósticas que siguen:

> Virtudes sembrando con casto bivir,
> A todo correr deveys de huir
> No os lance Cupido sus tiros dorados (14),

se hace eco de la "castidad" que se expresa en el tercero de los diez "Mandamientos de amor" del trovador gallego: "seras casto no te mueua / tal cobdicia de trocar" (Cancionero, 17) y a su vez, los "tiros dorados" son remedo de la "dorada flecha" del *Triunfo de las donas*, de Rodríguez del Padrón.

Conviene no olvidar que las frases típicas de Rodríguez del Padrón suman un buen número y Rojas, en la estrofa acróstica que reitera lo dicho anteriormente en la Carta "Cota o Mena con su gran saber," sin duda alguna quiere demostrar que se inspiró en el versículo: "E aun Aristotiles con su grand saber" de un poema atribuído a Rodríguez del Padrón en el hoy perdido *Cancionero* de Martínez de Burgos (aunque en el *Cancionero de Baena* se le había atribuído a Diego Martínez de Medina).

Eso aún no es todo; en el acróstico noveno del bachiller converso, los subrayados:

> Loable a su autor y eterna memoria,
> Al qual Jesucristo resciba en su gloria,
> Por su pasion santa, que a todos nos sana (13),

resultarían ser una resonancia del trovador gallego en su "Canción a Nuestro Señor" puesto que las dos últimas líneas rojianas - aunque en una adaptación muy libre - se

pautan en el tema de la "Canción," donde se visualizan las coincidencias de los subrayados:

¡O buen Jehsu redemptor
guerrero de nuestra suerte,
qu'en peligro mayor,
do venciste nuestra muerte
fuste muerto e vencedor!
y fue tal esta victoria,
que siendo tu el que venciste,
es toda nuestra gloria
si nos queda en la memoria
la pena que tu sufriste.(*Obras*, 17).

A modo de observación final, tal vez sea oportuno señalar que lo que expresa el bachiller en el Prólogo de *La Celestina*, relacionado con la contienda amorosa, "no es menos la desensión de los filósofos ... que de las ondas en la mar" (18-19), apartándose un tanto de la fraseología de su modelo petrarquiano, parece aludir en forma velada al trovador gallego en "Bien amar leal servir," poema que termina refiriéndose a lo prolífico que éste había sido sobre la contienda de amor:

Si tanto quanto serui
sembrara en la ribera,
tengo que reuerdeciera
et diera fructo de si.
E aun por verdat dezir,
si yo tanto escriviera
en la mar, yo bien podiera
todas las ondas tenir, (*Obras*, 28).

Esta alusión es aceptable no sólo porque en lo de la mención a "mar" y "ondas" coincide de nuevo con Padrón, sino porque la primera estrofa del poema del vate gallego rezuma sutilmente una gran disensión, la del amor-desamor.

De lo dicho hasta aquí, no podría desconocerse que el bachiller parece dejar a posta una serie de pistas terminológicas, temáticas, estilísticas y aún alusivas, entre la

carta de "El auctor a vn su amigo," los versos acrósticos y el Prólogo a la *Comedia*, pistas que nos guían - si así lo deseamos - a acercarnos a un poeta "castellano," a una "persona prudente," a quien Rojas dice querer imitar. De ser este deseo de "callar (diciendo en jeroglíficos)" uno de sus propósitos del bachiller al acabar el material que vió en Salamanca, sin duda lo logró.

Sobre cuales sean los reales motivos - aparte de promesas hechas a terceros - de Fernando de Rojas para encubrir el nombre del primer autor, sólo se puede especular sobre la base del texto mismo (el que siempre será la mejor base), enfatizando el hecho de que Rojas se hace eco de los deseos de anonimato del autor del primer acto, cuyo nombre el bachiller converso conocía según se desprende de lo dicho por el propio "continuador:"

> E pues él con temor de detractores e nocibles lenguas, mas aparejadas a reprehender que a saber inventar, quiso celar é encubrir su nombre, no me culpeys, si en el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío (6),

porque ¿cómo es que sabe Rojas que el primer autor teme a "detractores e [a] nocibles lenguas" si no tiene más antecedentes sobre el anónimo autor? Se encuentra unos papeles en Salamanca y ve que hay una historia muy dulce; se propone continuar la hi[illegible] acaba en quince días de unas vacaciones. Encima de toda esa madeja de hechos un tanto inverosímiles, "sabe" que el autor original quiere ocultar su identidad por miedo al "¿qué dirán?" Hay demasiadas imprecisiones impuestas al juicio del lector.

En la sentencia del Prólogo: "dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: "Omnia secundum litem fiunt." Sentencia á mi ver digna de perpétua e recordable memoria" (16), el mismo uso de "perpetua y recordable memoria" - sin considerar que toda la expresión refiere al poeta gallego - revela sin duda la presencia e influencia de Juan Rodríguez como personaje de la historia contenida en *La Celestina*, puesto que se trata de una palabra de suma recurrencia en la obra del caballero del Padrón.

Una pista de la Carta de Rojas - de alguna importancia para nuestra sospecha de que el bachiller debió conocer la identidad del primer autor, como la parcial declaración del propósito de *La Celestina*, citada antes de la carta misma (en la cual calca de la 'educación sentimental' del principio del *Siervo libre de amor* ) - es que hablando del primer autor dice: "quiso celar é encubrir su nombre, no me culpeys si ..." (6); sin tener que ir muy lejos a buscar frases análogas, leemos en los siete "Gozos de amor" del poeta gallego, "el huego do suele arder / quiso a todos encobrir" (*Obras*, 6) y en el "Debate de alegria e del triste amante," del mismo autor, encontramos: "No me culpeys / pues no se parte de mi" (*Obras*, 192). De conocer Rojas al autor original, también habría de saber que lo que aquél pretendía, era dar forma a la historia del episodio sentimental del trovador del Padrón y entonces le parecería un buen recurso el familiarizarse con la obra del gallego. Esta podría ser una de las razones por las cuales es posible se detecta material padroniano en la *Comedia*.

Algo característico del primer acto de *La Celestina*, es el amor cortesano, de modo que el autor primero de la *Comedia* ha de ser por ello un autor cortesano del Cancionero, pero cortesano resulta ser también el poeta gallego protagonista de la historia en la que parece pautarse la *Comedia*. El hecho de que Rojas se negara a revelar derechamente su nombre se debería a los posibles deseos expresados así por el "su amigo" al legarle al bachiller el único manuscrito de una obra "en medias res."

En cuanto a las razones que tuvo el autor primitivo para mantener el anonimato de tan magnífico "aucto," se puede aventurar de paso, más de una hipótesis. En la España de aquel tiempo, marcada por restricciones y criterios religiosos inflexibles, quien sabe si resulta imprudente el carácter laico y a veces blasfemo de una obra que además contiene una alusión de matices heréticos que los "detractores e nocibles lenguas" (6), podrían haber atribuído no al sentir de los personajes, sino al autor mismo. Así como en su tiempo el bachiller debe soportar la etiqueta de "converso,"

quizá el autor primitivo tenía un status (en la Iglesia o en la Corte) en el que le resultaría inconveniente reconocer la paternidad de tal obra. Otra posibilidad de justificar el anonimato es que, de no hacerlo así, la identidad de los protagonistas quedaría en boca del público, porque seguro que a los protagonistas se les podía suponer un vínculo de amistad, por lo menos. Bien se puede apuntar aquí el elemento biográfico dado en el indiscutible paralelismo entre el Calisto del autor primitivo y el Juan Rodríguez amante en su obra, su biografía, y aún en su leyenda. Encontrarse en un recinto privativo de la dama y ser rechazado, su posterior desesperación y deseo de soledad y la búsqueda de refugio en la música triste (como corresponde a un trovador) que le solicita Calisto al criado constituye ese paralelismo innegable. El continuador lo rescata junto con otros elementos, como las citas nocturnas por la puerta trasera del jardín con la compañía de terceros esperando en la calle adyacente. Por ello es que el continuador aduce algunas razones para solidarizar también con el deseo de anonimato del autor primitivo de *La Celestina*.

Puesto que en su juventud el poeta gallego había dado que decir, no es extraño que Rojas al meditar sobre el matiz biográfico cambie la dirección que tiene el material recibido (si era diferente) y lo concluya dándole un final trágico, echando así una cortina de humo sobre la identidad de los personajes centrales. Luego - al redactar carta y acrósticos - cae en la tentación de infiltrar pistas con la identidad de aquellos y a esa tentación se debería el que esparza pistas a través de todo un sistema de influencias "escogidas," de alusiones crípticas en bien pensados acertijos. Rojas busca el mejor lugar para "ubicar" las claves. ¿Cuál sería el mejor lugar para ocultarlo sin faltar a la promesa de silencio?

La identidad que puede escaparse de los criptogramas, se detecta hurgando en el lugar adecuado. Tal lugar podría ser el acróstico octavo:

E assí que esta obra en el proceder
Fue tanto breue, quanto muy sotil,

Ví que portaua sentencias dos mili
En forro de graçia, labor de plazer.
No hizo Dédalo cierto a mi ver
Alguna mas prima entretalladura,
Si fin diera en esta su propia escriptura
Corta: un gran hombre y de mucho valer (12).

En la línea: "En forro de graçia, labor de plazer" Rojas deja traslucir su conocimiento de la obra de Rodríguez del Padrón, puesto que 'forro' aparece en las formas 'aforradas' y otras en *Triunfo de las donas*. Pero aparte de ello, hay un criptograma de relativamente difícil acceso:

E- --RO DE GRA--S ---OR DE P-----

donde "ORDEP" leído al revés, y en una fórmula progresiva, ofrece

PEDRO >>> *n* >>> Pedro*n* >>> P*a*dró*n*.

Después de ver la edición de la Comedia de 1501, de Sevilla, probablemente Rojas cae en la cuenta de que sus criptogramas no resultan accesibles y ofrecen dificultad en la solución, de modo que decidiría hacer algunos cambios en la edición del año siguiente, y la última frase "**Co /r / ta**: un gran hombre y de mucho valer" se transforma en "Cota o Mena con su gran saber," con lo que de paso resuelve las dudas de quienes hubieran pensado en un error tipográfico o en su desconocimiento del nombre de Cota. Yendo más allá, si cuando escribe "Corta" ha querido - ¿por qué no? - hacer un juego de letras ("c o r t a" que cambiadas resultan en "roca" /-t/ y "roca" es una "piedra grande," un "piedron" >>> "padrón"), lo que también es inexpugnable al introducir el cambio, pero aún así, el bachiller lo deja un poco más accesible a lectores cuidadosos:

E n f o r **RO D E G R** a c **I** a s, l a v **OR D E P** l a c e r

...

C o t **A** o **M** e n **A** c o n s u g **R A** n s a b e r

De este modo, es posible traer a la superficie lo que por tanto tiempo ha estado oculto. Sin mencionar que la combinación de los nombres de pila de Mena y Cota contribuye a dar otra clave puesto que conduce a "Juan Rodrig(o)uez de (la)." No por nada les eligió el continuador.

Pero aún así, con estos cambios introducidos por el propio bachiller Rojas, el criptograma resultó casi indescifrable para los aficionados a ellos y el misterio habría de perdurar hasta nuestros días. No es fácil descubrirlo porque Rojas supo darse maña para ocultarlo, y porque los críticos parecen haber buscado un poco a ciegas a un autor primitivo sugerido por el bachiller, sin ver que tal sugerencia encerraba el nombre de un posible protagonista y no de un autor necesariamente, o porque no se busca en el lugar preciso.

A este criptograma - que era ya un procedimiento común de cábalas al que recurrían los autores por aquellos días[7] - y a lo que en él se esconde, conviene ahora allegar unos datos que hemos rastreado y que consideramos de alguna significación. En "El auctor prosigue la estoria," de la "Estoria de dos amadores" de *Siervo*, encontramos:

> e llegando apres dela rroca en que era fyrmado y sotyl mente obrado el secreto palacio que oy dia llaman la rroca del Padron." (*Obras*, 69).

Unas líneas más adelante, encontramos en la misma obra: "que la señora Infante mandara obrar de quatro virtuosas piedras" (*Obras*, 70). Alusiones a "roca" y a "piedra" abundan también en *La Celestina*, lo que parece raro como producto de la casualidad, y en cambio sí resultan aceptables como "pistas" dejadas conscientemente por Rojas: por ejemplo con referencia a Celestina, dice Lucrecia "é avn algunos la llaman la vieja lapidaria" (IV, 160).

---

7 Como ejemplos de criptogramas literarios, tenemos el de Juan de Segura que advertimos en "Carta de Ju. de Sa. para su leal amigo Ho. Orz. pidiéndole consuelo sobre sus amores", *Proceso de cartas de amores y quexa y aviso contra el amor*, 1553, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956, p. 58.

La alcahueta entra en casa de Melibea con el pretexto de vender hilado, y aunque podemos pensar que estamos frente a un pretexto forzado, en la Edad Media ya Padrón era centro de fabricación de hilados finos,[8] lo que sin duda refuerza el "padronianismo" en *Celestina*. Sin contar con que en un mismo párrafo, en el Acto I, la inclusión de "hilado" y "piedra" adquiere una mayormente significativa dimensión, ya que insinúa Galicia como el lugar de origen de Calisto:

> Cal.--Vees tú las madexas ... que hilan en Arabia ... no ha mas menester para conuertir los hombres en piedras. (I, 54)

Este supuesto origen "gallego" de Calisto ya había aflorado sutilmente en un pasaje anterior, en boca de Sempronio cuando reprocha a su amo por su estado anímico: "De otro temple está esta gayta" (I, 43), puesto que la "gaita" es un instrumento del lugar y de la época. Y si no es hilar demasiado fino, hay que mencionar que, más adelante el mismo criado conmina a su amo a volver a sus cabales y recuperar la sensatez, con otra frase que puede resultar otro "galleguismo:" "Ponte pues en la medida de honra" (I, 52), al ser *ponte* las dos primeras sílabas de "Pontevedra," ciudad gallega geográficamente cercana a Padrón. No se repite el uso de *ponte* en ninguna otra circunstancia, lo que conduce a elucubrar que "ponte" indica "'ubícate" en el lugar que te corresponde, y como pertinaz (buen gallego) amante haz de conseguir lo que deseas."

Son varios los términos significativos que encontramos en el acto inicial de *La Celestina*, que resultan coincidentes con topónimos gallegos. En "madexas de oro," "oro" nos remite a "orense," del mismo modo que: "Huye de sus engaños" (I,51), "los cuales no solo del señorio del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos" (I,

8 En el Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano de Eladio Rodríguez González, Galicia: Vigo, 1962, III [N-Z], en la segunda acepción de 'Padrón' , se lee: "nombre que se da a unas mantelerías fabricadas en la villa de Padrón, que gozaron de gran fama porque estaban confeccionadas con el excelente lino de aquella comarca".

45), apuntarían a referencias geográficas, sugiriendo al río Ulla con su afluente Ser, cercanos a Padrón.

En esta línea de razonamiento cabalístico resulta cómodo elucubrar acerca de lo que se desprende del diálogo entre Sempronio ("¿No has rezado en la festiuidad de San Juan?") y Calisto ("Dí pues, esse Adán, esse Salomón" (I,50), porque tras ello se escondería "Margadán," nombre antiguamente dado a Padrón, y en lo de "Juan" podría verse "Juan II," época presumible de los hechos del material original.

Todavía es posible allegar un par de evidencias más en este sentido y llegar a sugerir que Alonso de Proaza también demuestra estar en el secreto de quien es el autor original. En el rastreo de las pistas diseminadas en la obra, podríamos recurrir a los versos que en algún momento agregara el "corrector" Proaza, al introducir de partida un título sugerente: "Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro" (217, II) (el subrayado es nuestro):

**P**or ende Juntemos de c**AD**a **R**engl**ON**

**De** sus onze **C**opl**A**s la letra pri**MERA**,

Por leve que pueda considerarse, esto es un indicio que estaría confirmando que Proaza llegó a estar en el mismo secreto de que Rojas sabía de cierto quien era el personaje del embrión de historia contenida en el primer acto, y se hizo partícipe del compromiso de no revelar dicho secreto. Con su propio silencio, Proaza a su vez, mantiene una promesa hecha seguramente a Rojas mismo, pero por su parte agrega esta otra pista aparentemente pequeña - en forma críptica también - sobre la identidad tan bien guardada. Además de que, de paso, trata de "despistar" entregando el nombre de Rojas como autor de la obra, cuando ya se consignaban los de Cota y Mena en los acrósticos iniciales.

Lo que resulta un tanto incomprensible es que esos criptogramas hayan cruzado las centurias sin caer bajo el ojo atento de algún crítico o curioso erudito dedicado al estudio de esta magna obra, tanto más interesante cuanto más impenetrable. O tal

vez, por atender a otros aspectos, desviaron su atención de la anécdota misma, a pesar de que algunos críticos han visto algo de Padrón en *Celestina* como hemos consignado en su oportunidad.

En tanto que se da un paso más en el estudio profundo de esta obra, desde diversos ángulos, más insondable parece tornarse el misterio. La solución de un aspecto trae como consecuencia la aparición de otras interrogantes. Para los objetivos modestos que este estudio se plantea en sus inicios, lo que es factible sostener es que todo lo "entresacado" a la luz hasta aquí, se encuentra en los textos, con lo cual todo lo dicho está ampliamente avalado por dichos documentos examinados. Y como al comienzo afirmamos que la mejor base de sustentación para esta conclusión final, es el texto mismo, resulta indesmentible entonces, la recurrencia intertextual, por global que parezca, que hemos detectado y cotejado entre el intertexto *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón y *La Celestina* apoyada por otros paratextos padronianos como *Vida del trobador Juan Rodríguez del Padrón* y los poemas del gallego, y a ésta, y no a otra conclusión, ha apuntado este estudio. Alusiones a algo más substancial - al estilo y en el lenguaje de Leo Hickey - no faltan

# CONCLUSION

En el momento del balance final, nuestras conclusiones se ordenan a partir de la premisa básica propuesta en este estudio, cual es el postulado del recurrente grado de similitudes lingüísticas y estilísticas entre *La Celestina* y *Siervo libre de amor* y, nos adscribimos, de paso, a la teoría de la existencia de (por lo menos) dos autores en *La Celestina*: uno, el que compuso el extenso primer acto, y Fernando de Rojas que escribió supuestamente el resto de la obra. Una prueba más que creemos aportar a las muchas que críticos de prestigio sólido han mostrado desde hace ya unos años para subscribir esta teoría, es la que hemos ofrecido en el primer capítulo. Allí hemos re-examinado los nombres que se han barajado en estos casi 500 años desde la aparición de la obra, como candidatos a la paternidad del acto original, sobre la base de las características de ese material original que Rojas "vi(ó) en Salamanca." Pero por cuestión de conveniencia para este estudio, dejamos para el capítulo último la declaración del bachiller contenida en los acrósticos en relación a ser el "acabador" de la *Comedia*. Ha quedado en evidencia que habría un fondo de verdad en la declaración de Rojas acerca de que él "acabó" la *Comedia*, aceptando que su intervención - como continuador - en la obra se recibe de él mismo, porque deja entrever cualidades de una persona a quién él nos hace pensar en un autor aunque no habría que descartar que puede tratarse de un protagonista - y a quien dice admirar y desea imitar. No habría contradicción, pues, cuando Rojas primero habla de "anonimato" en la carta, y luego, en los versos acrósticos, deja su propio nombre y su lugar de nacimiento; no se refiere a su anonimato, sino a mantener la incógnita de la identidad de otras personas involucradas, sean éstas el autor, los protagonistas, o ambos. Nosotros hemos inclinado nuestro voto por el protagonista.

En cuanto a las relaciones de intertextualidad que se observan entre las obras de Juan Rodríguez de la Cámara con *La Celestina*, y sobre la base de las evidencias desdobladas en el grueso de este estudio, hemos sacado a la luz, que *La Celestina* - Comedia o Tragicomedia - en su temática de los amores de Calisto y Melibea, podría estar pautada en *Siervo libre de amor*, novela del gallego Rodríguez del Padrón, la que - romanticizaciones aparte - contiene elementos autobiográficos sobre el episodio sentimental entre Padrón y una dama de alto rango en la Corte de Castilla en tiempos de Juan II, es decir, casi unos cincuenta años antes de la primera edición de la *Comedia*.

Al combinar los dos elementos anteriores - anonimato y base para la *Comedia* en un hecho real - podrían explicarse las controversias que resultan en el intento de interpretar lo que se expresa en la obra. En su celo por mantener en secreto una identidad para nosotros, la del personaje central, en opinión de algunos críticos, Rojas le imprimió al material original una "dimensión paródica."[1] Puesto que para nosotros podría tratarse de las aventuras amorosas del poeta gallego y la dama cuyo nombre y memoria no podían ir en boca de la gente, aunque pertenecieran a una época ya pasada en los tiempos del bachiller, resulta aceptable el deseo de anonimato de Rojas, entendiendo que no es su nombre propio lo que oculta (puesto que lo entrega en los acrósticos), sino el de Padrón y su dama. Asimismo, el desenlace trágico ideado por Rojas podría ser una forma de despistar a los posibles aficionados a buscar paralelos entre los amantes de *La Celestina* y los de la vida real novelados en *Siervo libre de amor*, porque las obras del poeta gallego aún estarían frescas en la memoria de las gentes. Se sabe que la relación entre texto y contexto está teñida de transformaciones y, en una expresión global, es una relación artísticamente metamorfoseada. Puesto que la

---

[1] Dorothy S. Severin, "La Parodia del Amor Cortés en <<La Celestina>>, *Edad de Oro*, Madrid: V.3, 1983, pp. 275-279.

"continuación" de la obra que Rojas encontró inconclusa, debía seguir ciertas directrices y de hecho, las siguió, el Auto original podría ser analizado e interpretado primordialmente a partir de su base temática. En ocasiones, tema y autor no van divorciados en una pieza literaria. Del mismo modo resulta inevitable que el autor deje su huella personal en sus escritos, inconscientemente él desliza características o datos de los personajes reales que elige como modelo para la obra. En nuestro primer capítulo fue menester una revisión de las candidaturas más serias a la paternidad del material "vi(sto) en Salamanca." Sobre la base de los argumentos que ofrecen los críticos dedicados al estudio de la *Comedia*, y con sólidas contraargumentaciones nuestras, descartamos los nombres de Cota y de Mena propuestos por Rojas, y los de Encina, Talavera y Reinosa propuestos por la crítica, como autores del auto primitivo. Precisamente porque no se advierte, de ellos, esa huella personal que mencionamos antes. Entre las muchas razones (diferencias lingüísticas y estilísticas, amén de temática entre éstos y el material original) que damos en cada caso individualmente considerado, para desechar estas postulaciones, es obvio que ninguno de ellos responde al prototipo de poeta exponente del amor cortés, característica ésta que no sólo prevalece en Calisto personaje, sino que por todo lo desvelado en las páginas precedentes debe permear del personaje de identidad disfrazada. Aunque ignoramos quien es el autor original, no es menos cierto que de él se desprenden también las características de un representante del amor cortés, las mismas que por su ausencia en los nombres anteriores postulados por la crítica, nos conducen a descartar esa lista de candidatos ya tradicionales.

A la luz de todas esas "pistas" que el continuador dejó en la carta y en los acrósticos, postulamos que Fernando de Rojas sabría que el auto "encontrado en Salamanca" constituía el semillero de lo que habría sido la *Comedia* si el autor primitivo la hubiera terminado, esto es, una obra con elementos biográficos de los

amores entre Padrón y una dama de rango alto de la Corte de Juan II de Castilla. Se afirma esta suposición, en el postulado de Bobes Naves[2] cuando afirma que los "hechos humanos, las relaciones y la conducta constituyen la materia de la novela" (p. 14), y en el de Leo Hickey al puntualizar que una anécdota debe estar matizada de hechos atrayentes que constituyan algo así como el ingrediente principal del hecho mismo, y ello es válido aún cuando esos hechos, relaciones o conductas resulten ser simples formas sensibles y catalizadoras de un significado más amplio.

Postulamos también que el bachiller conoció el nombre del autor original, quien quiera que aquél fuese, aunque no es asunto que nos preocupó aquí, pero habiendo empeñado una promesa de silencio en torno a su identidad pero más que nada a la del personaje central, y no resistiendo a la traviesa idea de esconder claves, discurrió una forma para dejar detalles y pistas diseminados a lo largo de la obra y en los anexos; y es la identidad de ese último la que parece haberse ocultado allí. Una de esas pistas la constituiría el préstamo abundante e inusualmente que hemos detectado "in extenso", mediante cotejos entre *La Celestina* y *Siervo libre de amor*, en el capítulo tercero, y en algunos casos pertinentes recurriendo a la comparación de la *Comedia* con otras obras de Padrón, donde la cantidad de ejemplos de similitudes, cuando no identidades terminológicas y estilísticas, que apuntan a una calculada conexión entre ellas, es tan numerosa que, creemos, excluye de plano al factor "casualidad."

En esas coincidencias y similitudes que hemos entresacado (sin agotar) entre *La Celestina* y algunas obras de Padrón (*Bursario*, *Triunfo de las donas*, y algunos poemas), aflora de suyo la gran influencia de Ovidio sobre el poeta gallego, y nos llevó a detectar, con éxito, cuanto de ovidiano se encuentra en la *Comedia*, al cotejar pasajes de ésta con *Bursario*, que repetimos majaderamente, es traducción de las *Heroidas* por Rodríguez del Padrón, lo que significa que si

---

2 M. Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid: Gredos, 1985, p. 14.

Ovidio permea a *La Celestina*, es debido a Padrón (como protagonista encubierto) y ello está avalado por las cartas espurias de *Bursario* que permean asimismo a la *Comedia*.

Acudiendo - finalmente - a procesos cabalísticos similares a los que echarían mano Fernando de Rojas primero y Proaza después, y remirando y escuicando cuidadosamente el texto de los agregados, queda a la vista que los acrósticos dejarían leer un nombre, cual es el de Rodríguez de la Cámara o del Padrón. A Padrón es a quien postulamos como fuente de las relaciones intertextuales dejadas a la vista y como personaje central cuya historia de amor sirve de pauta al material original de la *Comedia* que Rojas "vi(ó) en Salamanca" y después "acabó," lo que pone una rúbrica indesmentible a nuestras postuladas premisas. Recuérdese al respecto que Fernández Márquez[3] se plantea la interrogante de "la base sobre la que se levanta la trama."

A la luz de lo expuesto, entonces, la intertextualidad del *Siervo* en la *Comedia* basada en la confrontación de los textos, resulta ser un hecho casi irrefutable. Tenemos así que Fernando de Rojas - aún cuando ignoramos la extensión real del Aucto que le cayó en las manos - siguió y acabó la idea temática contenida en *Siervo*. Agregó elementos de otras fuentes; arregló a su aire y para su coneviencia los pasajes o situaciones que dejarían muy a la vista la identidad de los personajes; le dió a la obra y a algunos personajes (Calisto, por ejemplo) una dimensión paródica y un final trágico que terminnaba por enmascarar lo que el "continuador" sabía que había que ocultar. Los cambios que hizo de su cuenta sirvieron el propósito de expresar su visión de la vida de manera tal, que la Inquisición no le hiciera pasar un mal rato a él. Sin embargo, a pesar del final trágico y de la visión amarga del amor que resuma de ella, la *Comedia* destila un

---

[3] P. Fernández Márquez, Ib., p. 14.

matiz de alegría y de esperanza - todo ello con una actitud de valiente desenfado y de afirmación de la existencia - porque no podemos dejar de reconocer que no hay nada en *La Celestina* que condene al amor como sentimiento "per se" (al igual como en *Siervo libre de amor*, en la dedicatoria de Rodríguez de la Cámara a su amigo el Juez de Mondoñedo, el primero conmina al segundo a que se cuide de malos consejos y a que persevere si es que ama). El amor de Calisto y Melibea puede ser todo lo exaltado e impulsivo que se quiera, pero no hay duda que, finalmente, se trata de un amor verdadero, sin ribetes de parodia, ni de ironía, ni de burla. Melibea, suicida y todo, inspira admiración porque lleva su decisión de ponerse al margen de la sociedad hasta sus útlimas consecuencias. Su muerte voluntaria e inconfesa es una muestra elocuente de que su amor bien lo vale. Si no hay reproches por esta violación *in fraganti* del código moral, provenientes de Pleberio (que es el único autorizado para hacerlo. Es un padre desobedecido y ofendido pues la falta de su hija ha dejado una mancha sobre su hogar y su nombre), en cambio sí hay una acción moralizante que castiga a los amantes Calisto y Melibea por no saber amar; por haber permitido que el amor instalara un "desconcierto" en la vida de todos los personajes, en vez de una "armonía" de la existencia.

En *Siervo libre de amor* hay una descripción de tres estadios del amor, pero ni en el menos feliz de ellos tampoco hay nada que invite a renegar del sentimiento "amor." El desenlace trágico que el bachiller le imprimió a la *Comedia* se debería al curso que tomó la historia con el imperativo de ocultar la identidad del personaje, aunque Rojas no resista el impulso de cifrarla en los criptogramas. Y, al hacerlo así y usar todo un sistema de cábalas para envolver ese nombre, lo que oculta finalmente en los acrósticos, no es el nombre del autor original, sino el del "personaje" real sobre cuyo episodio amoroso, clandestino y delicado se pautan

los "locos ( en el sentido de irreflexivos, mal llevados) amores" de Calisto y Melibea.

Es cierto que ignoramos qué final le habría dado el autor original a su inconclusa obra, porque desconocemos la extensión verdadera del material que Rojas "vi[ó] en Salamanca" y con tal incógnita, no resulta fácil ni factible afirmar o negar que ese final de tragedia corresponda al que estuvo en la mente del autor primitivo. El tinte paródico de la pieza se debe sin duda a la necesidad del "continuador," de evitar represalias por sacar a luz el pasado de una dama de la alta nobleza castellana. Pero no se podría asegurar de modo terminante que el autor original no le hubiera dado la misma dimensión.

Queda fehacientemente demostrado en el momento del balance final lo que nos propusimos al esbozar este estudio, o sea, enseñar el grado recurrente de intertextualidad que fluye entre *Siervo libre de amor* a *La Celestina* , al confrontar sendos textos, apoyado por similitudes, paralelismos y coincidencias léxicas, estilísticas y argumentales advertibles también en otras obras de Padrón, a las que recurrimos oportunamente en su momento. Sin desconocer que el léxico bien puede ser parte de la convención literaria de la época, no se puede desestimar el hecho de que la forma, la ocasión y el marco temático en que se corresponden en ambas obras resultan ser únicas puesto que, como establecimos, no se observan en las obras anteriores o contemporáneas de la *Comedia* con las que a menudo se la compara. Esto es lo que mejor contribuye a hacer posible una lectura de *La Celestina*, a la luz de los textos padronianos. Se cumple el postulado de los teóricos de la literatura, en cuanto a que todo texto se construye sobre la base de otro(s) anterior, o con mosaico de otros, pues pareciera estar claro que en la *Comedia* encajan bien esos "mosaicos" y esa "alusión" trasplantados desde *Siervo* y confirmados por el resto de las obras padronianas.

Conscientes de que no nos corresponde enjuiciar la significación que este estudio pueda comportar para investigaciones posteriores en favor de una aproximación más completa a la *Comedia*, nos permitimos una reflexión casi obvia, en el momento de finalizar, cual es la de que esta tesis - modelada en el prisma de los teóricos dedicados al fenómeno de la intertextualidad, nutrida de material padroniano que encuentra su paralelo en *La Celestina* - es un botón de muestra de un fenómeno asombroso: a pesar de los múltiples aspectos ventilados y estudiados en casi medio milenio de existencia de esta magistral *Celestina*, la invitación a transitar por sus páginas resulta tan imperecedera como la obra misma, porque sus elementos constitutivos resultan fuente de inagotable de estudio. Esta lectura de la *Comedia*, que apunta a entresacar - en primera instancia - una intertextualidad global a la luz de la obra de Padrón, busca solamente eso, ser una lectura tan válida y posible como cualquier otra que vislumbre "entrecruzamiento" referencial con otros textos de su época o anteriores.

# BIBLIOGRAFIA


Rojas, Fernando. *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Edición de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Edición de Clásicos Castellanos, 1963.

---------- *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Edición Crítica de Miguel Marciales. Illinois: Univ. of Illinois, 2 Vols., 1985.

---------- *La Celestina.* Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1987.

---------- *Comedia de Calisto y Melibea.* Introduction and Edition by Jerry Rank. *Estudios de Hispanófila* 49. No. Carolina, Chapel Hill. Madrid: Castalia, 1978.

---------- *La Celestina.* Edic. de Jesús Alda. Madrid: Ebro, S.L., 1955.

---------- *La Celestina,* (Tragicomedia de Calixto y Melibea), Introd. y Notas de Juan Alarcón Benito, Madrid: Clásicos Fraile 5, 1981.

Rodríguez del Padrón, Juan. Edición de Antonio Paz y Meliá. *Obras Completas.* Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884. XXII.

---------- *Obras Completas.* Edición de César Fernández Alonso. Madrid: Editora Nacional, 1982.

---------- *Obras Completas.* Edición de Antonio Prieto. Madrid: Clásicos Castalia 66, 1976.


## Bibliografía General


Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española.* Madrid: Gredos, T.I, Edad Media y Renacimiento, 1966.

Amador de los Ríos, José. *Historia Crítica de la Literatura Española:* Madrid: Signos, 1861-1865.

Arce, Joaquín. *Literaturas italiana y española frente a frente.* Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Aub, Max. *Manual de Historia de la literatura española.* Madrid: AKAL, 1974.

Aristotle. *Poetics.* London: J.M. Dent and Sons Ltd., 1940.

Bahktin, Mijail. *Teoría y Estética de la Novela.* Trad. de Helena Kriúskova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1991.

---------- *Problemy poetiki Dostoiesvskogo*, Sovettskaya Rossiya Izdatelstvo, Moscú, 1979; *Problemas de la Poética de Dostojevski*, Traducción de Tatiana Bubnova, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa.* Madrid: Cátedra, Esp. III, 2 "El narrador" (126-132), 1985.

Barron, WRJ. *English Medieval Romance.* London, New York: Longman, 1987.

Barthes, Roland. *Barthes* , Paris, Editions du Seuil, 1975; New York: Hill and Wang, translated by Richard Howard, 1977.

Bartolini, Alessandra. "Il Canzoniere Castigliano nella Biblioteca delle Scale (Palermo)," *Boletin del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IV, 1956.

Cam, Helen. *Historical novels.* London: The Historical Association, 1961.

Castro, Américo. *España en su Historia.* Buenos Aires, Eudeba, 1948.

Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid: Signos, 1911.

Chicharro, Dámaso. *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro prelopista.* Madrid: Editorial Cincel, 1980.

Champagne, Roland A. "The Writer Within the Intertext." En *Intertetxtuality. New perspectives in criticism.* Ed. by J. Parisier-Plottel and H. Charney. New York: Literary Forum, 1978. Vol. 2. P. 129-137.

Chatman, Seymour. *Approaches to Poetics.* New York: Columbia Univ. Press, 1973. Selected Papers for The English Institute.

Cossío, José María. "Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro." En *Revista de Filología Española*, XVI (1929), 174.

Dällenbach, Lucien. Intertexte et autotext." En *Poétique 27*, Paris, Mouton, 1976. Pp. 282-296.

Dane, Joseph. *Parody.* University of Oklahoma Press, Norman and London, 1988.

Demetrius, "On Style." En *Poetics.* London: J.M. Dent and Sons Ltd., 1940.

Derrida, Jacques. "Sémiologie et grammatologie." En *Essays in Semiotics.* Ed. by J. Kristeva Paris: Mouton, 1971, pp. 11-27.

De Vries, Henk. "Isaco Coeno de...¿dónde?" *Celestinesca.* Vol. 10, No., 2, Otoño 1986.

Delgado León, Feliciano. *La Coronación de Juan de Mena.* Edición, Estudio, Comentario. Córdoba, 1978.

Deyermond, Alan D. *The Middle Ages*. Vol 1 of A Literary History of Spain. New York: Barnes and Noble, 1972.

Díaz Plaja, Guillermo. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Editorial Barna, S.A., 1949.

---------- *Hacia un Concepto de la Literatura Español*, Buenos Aires, Eudeba, 1942.

Díaz Solís, Ramón. *Tarde en España*. De *La Celestina* y Otros Renacientes, Colombia, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1980.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1976.

Eggert, C.A. "Zur Frage der Urheberschaft der Celestina," *Zeitscrift für Romanische Philologie*, XXI (1897).

Encina, Juan del. "El triunfo de la fama." En *Obras Completas*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1913.

Fita, Fidel y Aureliano Fernández Guerra. *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*. Madrid: Lezcano, 1880.

Fucilla, Joseph G. *Relaciones hispanoitalianas*. Madrid: C.S.I.C., 1953.

García Rey. "El Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, V, 1928. Pp. 298-306.

Genette, Gérard."Langage poétique, poétique du langage". En *Essays in Semiotics*. Ed. by J. Kristeva. Paris: Mouton, 1971.

González López, Emilio. *Historia de la literatura española*. "Edad Media y Siglo de Oro." New York: Las Americas Publishing Company, 1972.

González Muela, Joaquín. Edición, Introducción y Notas. *Alfonso Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Clásicos Castalia, 1970.

Green Otis H. *Spain and the Western Tradition: The Castilian mind in literature from El Cid to Calderón*. Madison: University of Wisconsin Press. 1963-66. Traducción: *España y la tradición occidental*. Madrid: Gredos, 1969, 4 vols.

---------- "Courtly Love in the Spanish Cancioneros." Publication of The Modern Languages Association. LXIV, 1949. Pp. 247-301.

González Muela, Joaquín. Edición, Introducción y Notas. *Alfonso Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Clásicos Castalia, 1970.

Huerta Calvo, Javier. *El Teatro Medieval y Renacentista*. Lectura crítica de la literatura española. Madrid: Editorial Playor, 1984.

Hickey, Leo. "El Valor de La Alusión en Literatura." *Revista de Occidente*, 88, 1970. pp. 49-60.

Jay, Paul. *Being In the Text: Self-Representation From Wordsworth to Roland Barthes*. New York (Ithaca) : Cornell Univ. Press, 1984.

Jenny, Laurent. "La stratégie de la forme." En *Poétique 27*, Paris: Edic. du Seuil, pp. 258-281, 1976.

---------- *La terreur et les signes*. Poétiques de rupture. Paris: Gallimard, 1982.

Jouve, Vincent *La littérature selon Barthes*. "Arguments." Paris: Les éditions de Minuit, 1986.

Kristeva, Julia. "L'expansion de la semiótique" En *Essais de Sémiotique*. Paris: Mouton, 1971. P. 3.

---------- "Le lieu sémiotique." Introduction. En *Essais de Sémiotique*. Paris: Mouton, 1971, p. 1-7.

---------- *Recherches pour une sémanalyse de la sémiotique*. Collection Tel Quel. Paris: Editions du Seuil, 1969.

Leach, Edmund. *Lévi-Strauss*. Glasgow, G. Britain, Fontana. Edit. Frank Kermode, 1979.

Leighton, Charles H. "Sobre el Planto de Pantasilea." En *Hispanófila*, North Carolina, Vol. 4, No. 10 Septiembre 1960, 9-14.

Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. Toronto, Buffalo: Univ. of Toronto Press, 1978.

---------- "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp", *Cahiers de l'Institut de science Economique Apliquée*, N0. 99 (M 7), Paris, 1960; "La Estructura y La Forma (Reflexiones sobre una obra de Valdimir Propp)", trad. José Sazbón, *Introducción al Estructuralismo*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Juan de Mena. Poeta del Prerrenacimiento Español*. México: 1950, 2da. Edición: El Colegio de México: Centro de Estudios Linguísticos y Literarios, 1984.

---------- Estudios de Literatura Española y Comparada. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

Lihani, John. "La técnica de recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI," 303-309 (En *Lope de Vega y los orígenes del Teatro Español*. Patricia Finch. Edición de M. Criado de Val. Madrid: EDI 6, 1981, 617-621)

López Estrada Francisco. *Introducción a la Literatura Medieval Española.* Madrid: Gredos, 3a. edición, 1966 (1952).

López Morales, Humberto. *Historia de la literatura española* I. Madrid: Guadiana, 1974. Edición de J.M. Diez Borque.

Lukacs, George. *Le Roman historique.* Paris: Payot, 1972.

Lloréns, Vicente. *Aspectos Sociales de la Literatura Española*, Madrid: Castalia, 1974.

Manzoni, Alessandro. *On the Historical Novel.* Trans. with an Introduction by Sandra Bermann. Nebraska, Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

Martens, Lorna. *The Diary Novel.* New York: Cambridge University Press, 1985.

Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho.* Edición de Michael Gerli, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1979.

Mena, Juan de. *Laberinto de Fortuna. Poemas menores* ("Triunfo de la Fama"), Edición preparada por M. Angel Pérez, Madrid: Editora Nacional, S.A., 1976.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela.* Edición dirigida por Miguel Artigas, Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas: Edición Nacional. *Obras Completas*, 1943

Menéndez Pidal, Ramón. "La lengua en tiempos de los Reyes Católicos." *Cuadernos Hispanoamericanos*, I, 1950, No. 3, pp. 13-17.

Millares Carlo, Agustín. *Literatura española hasta fines del s. XV.* Mexico: Antigua Librería Robredo, 1950.

Molina, Argote de. *Nobleza de Andalucía.* Jaén: Muñoz Garnica, 1886.

Nicolás, Antonio. *Biblioteca Hispana Nova*, 2da. Edición. Madrid: Viuda de Ibarra. 1783-88 (1672) 2 Vols. Facsimile edición, Turin: Bottega d'Erasmo, 1963, 2 vols.

Nozick, Martin. "The Inez de Castro Theme in European Literature, III." (1951), 330-41.

Ovid, Plubio Naso. *Heroides.* Trans. and notes by Harold Isbell. London: Penguin Classics, 1990.

---------- *Metamorphoses.* Trans. by Charles Boer. Dallas, Texas: Spring Publications, 1989.

Parisier-Plottel, Janine. Intertextuality. "Introduction." En *New Perspectives in Criticism.* Ed. by J. Parisier-Plottel and Hanna Charney, New York: Literary Forum, 1978, Vol. 2

Perrone-Moisés, Leyla. "L'intertextualité critique." En *Poétique 27* , Paris: Gallimard, pp. 372-384, 1976.

Pérez-Firmat, Gustavo. "Apuntes para un Modelo de la Intertextualidad en Literatura." *Romanic Review*, LXIX, 1-2, 1978, pp.1-14.

Rand, Edward Kennard. *Ovid and His Influence*. New York: Cooper Square Pub., Inc., 1963.

Rennert, Hugo A. "Der Spanische Cancionero des British Museum (Mss. Ad. 10431 [...]," *Romanische Forschungen*, X (1895).

Ricardou, Jean. "Les leçons de l'écrit." En *Problemes actuels de la lecture*. Edic. de L. Dällenbach et J. Ricardou. Paris: Bibliotéques des Signes, 1979. Pp. 9-22.

---------- "Claude Simon" Textuellement. En *Claude Simon*. Colloque de Cerisy, 1974. P.7-19.

---------- *Lire Claude Simon*. Ensemble réuni par. J. Ricardou. Cerisy, 1974.

Ruggerio, Michael J. *The Evolution of the Go-Between In Spanish Literature Through the Sixteenth Century*. Vol. 78, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

San Pedro, Diego de. "Cárcel de Amor." En *Obras Completas II*. Edición de Keith Whinnom, Madrid: Clásicos Castalia. , 1971.

---------- *Obras Completas*, Edición de Samuel Gili y Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

Schevill, Rudolf. *Ovid and the Renascense in Spain*. Berkerley: University of California Publications in Modern Philology, vol.4, No. 1, 1913.

Segura, Juan de. *Proceso de Cartas de Amores y otras obras*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles. Segunda Epoca XXXI, 1956.

Severin, S. Dorothy. "La parodia del amor cortés en "La Celestina."" En *Edad de Oro*, Madrid: Vol. 3, 1983. Pp. 275-9.

Shumaker, Wayne. *Elements of Critical Theory*, trans. by Monserrat Fernández Montes. Madrid: Cátedra, S.A., 1974.

Sola-Sole, Joseph Maria. *Sobre Arabes, Judíos y Marranos y su Impacto en la Lengua y Literatura Españolas*. Sta. Cruz de Tenerife: Puvill Libros, S.A., 1983.

Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. Boston: Houghton Mifflin Co., 3 Vols., 6th. Edition, 1981.

Todorov, Tzvetan. "Structuralism and Literature" En *Approaches to Poetics*, edited with a Foreword by S. Chatman, 1985.

---------- *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle.* Trans. Wlad Godzich. Theory and History of Literature. Vol. 13, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua.* Madrid: Edic. J.F. Montesinos, 1928.

Válery, Paul. *The Art of Poetry.* New York, London: Ed. by J. Matthews, 1958.

---------- *Tel Quels in Oeuvres II.* Edit. Jean Hytier, Paris: Bibliotéque de la Pléiade Gallimard, 1960. P. 478.

Victoria, Baltasar de. *Teatro de los dioses de la gentilidad.* Barcelona: Miquel Plana, 1722.

Villegas Selvago, A. de. *Comedia Selvagia.* Toledo: Cultura, 1554.

Waddingus, Lucas. "Fray Juan de Herbón." En *Scriptores ordinis minorum.* Roma, 1806.

Whinnom, Keith. *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550.* London: Tamesis, 1983.

Zavala, Iris; Rodríguez Puértolas, Julio; Blanco A, Carlos, "<<La Celestina>> o el Nihilismo". *Historia Social de la Literatura Española* (en lengua castellana), I Madrid: Editorial Castalia, 1981, pp. 200-19.

**Sobre *La Celestina***

Adinolfi, G. *La Celestina e la sua unitá di composizione.* Roma: Filologia Romanza, 1954, I. Pp. 12-60.

Artiles, Joaquín. *"Sobre el autor de La Celestina." Paisaje y poesía en la Edad Media.*Mexico: La Laguna, 1960.

Ayllon, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina.* Mexico: Colección Studium 45, 1965.

*La Celestina y su contorno social.* Actas del I Congreso Internacional sobre *La Celestina.* Dirección de Manuel Criado de Val. Patrocinado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Ministerio de Información y Turismo, C.S.I.C., Dirección de Relaciones Culturales. Barcelona: HISPAM, 1977.

Bataillon, M. "La Celestine primitive". *Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer.* Ber, 1958. Pp. 395.

Bohigas, Pedro. "De la comedia a la tragicomedia de Calisto y Melibea." *Homenaje a Menéndez Pidal.* T.VII, pp. 153-75.

Bonilla y San Martín, Adolfo. "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina." *Revue Hispanique*, XV, 1906. Pp. 372-386.

Boullosa, Virginia H. "La concepción del cuerpo en *La Celestina*," *La idea del cuerpo en las letras españolas* (siglo XIII a XVII), edición de Dinko Cvitanovic. Argentina, Bahía Blanca: Universidad del Sur, 1973. Pp. 80-117.

Cantalapiedra, Fernando. *Lectura semiótico-formal de La Celestina*. Zaragoza, 1986.

---------- "Por un análisis semiótico de *La Celestina*. Los anagramas." Resúmen. Granada: Tesis doctoral de la Universidad de Granada 334, 1981.

Cárdenas, Anthony J. "The Corriente Talaverana and The Celestina: Beyond the First Act." En *Celestinesca*, Otoño, 1988, pp. 31-39.

Castro Guisasola, Florentino. *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina."* Tesis Doctoral. Madrid: Jiménez y Molina Impresores, 1924.

Criado de Val, Manuel. *Indice verbal de La Celestina*. Madrid: Anejo LXIV de *Revista de Filología Española*, 1955.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 3a. edición, 1959.

Morón Arroyo, Ciriaco. *Sentido y Forma de La Celestina*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1974.

Davis, R. "New Data on the Authorship of Act I of the *Comedia de Calisto y Melibea*." *Review of the University of Iowa*, 1928.

De Gorog, Ralph P. y Lisa S. De Gorog. *La Sinonimia en La Celestina*. Madrid: RAE, 1972; Anejos de la RAE, 25.

Deyermond, Alan D. "'El que quiere comer el ave:' Melibea como artículo de consumo," en *Estudios románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, I (Granada: Universidad de Granada, 1985), 291-300.

---------- "¡Muerto soy! ¡Confesión!" "Celestina" y el arrepentimiento a última hora." *De los romances -Villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez*. Edición de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid, 1984.

Dunn, Peter N. *Fernando de Rojas*. New York: TWAS, 1975.

Faulhaber, Charles B. "The Hawk in Melibea's Garden." En *Hispanic Review*, 45, 1977, pp.435-50.

Fernández Márquez, Pablo. *Los personajes de La Celestina.* Ciudad de Mexico: Alejandro Finisterre editor, 1970. Con Prólogo de León Felipe, 1967, "A Celestina."

Forcadas, Albert M. "Sobre "Otra solución a lo de tu abuela con el ximio" (1499) de *La Celestina.*" En *Romance Notes*, Vol. 5 (Spring, 1974). Pp. 567-71.

---------- "Mira a Bernardo y el judaísmo de *La Celestina*," *Boletín de Filología Española* Madrid: C.S.I.C., "Instituto Miguel de Cervantes," XIII, 46-49 (January-December 1973-1974), 27-45.

---------- "El 'Planto de la Pantasilea' en *La Celestina.*" *Romance Notes*, Vol. XVII, 4 (Winter 1979), 237-42.

---------- "'Mira a Bernardo' es alusión con sospecha." *Celestinesca* (University of Georgia, Athens), Vol. 3, 1 (May 1979), 11-18.

---------- "La afinidad de los opuestos entre el Acto I de *La Celestina* (1499) y el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (S.XV)," in *Joseph M. Solá-Solé; Homage/Homenaje/Homenatge.* Barcelona: Puvill, 1984, 251-65.

---------- "Sobre las fuentes históricas de "[...] eclipse hay mañana [...]," y su posible incidencia en Acto I de *La Celestina.*" *Celestinesca*, Vol. 7, No. 1 (mayo 1983).

Foster, D. W. "Some Attitudes Towards Love in *La Celestina.*" *Hispania* 48 (1965), 484-92.

Fothergill-Payne, Louise. *Seneca and Celestina.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

---------- *Celestina* "As a Funny Book": A Bakhtinian Reading. *Celestinesca*, Vol. 17, ii, Studies For Peter E. Russell On His 80th Birthday, 1993, pp. 29-51.

Foulche-Delbosc, R. "Observations sur La Celestine." *Revue Hispanique*, VII, 1900. Pp. 28-80; IX, 1902. Pp. 171-99.

Garci-Gómez, Miguel. "Sobre el 'plebérico coraçón' de Calisto y la razón de Pleberio." *Hispania* 66 (1983), 202-208.

---------- "Un tercer autor para la Tragicomedia. La informática al servicio de la literatura". *Celestinesca*, Otoño 1992. Pp. 33-62.

Garrido Pallardó, Fernando. *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor.* Figueras: Ediciones Canigó, 1957.

---------- "Un secreto muy mal guardado." *Canigó* 74 (abril, 1960), 51-7.

Gerli, Michael. "*La Celestina.* Act I, reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?" *Kentucky Review Quarterly* 23 (1976), 29-46, at 46.

---------- "La furia de Melibea." *Clavileño*, 20 (Abril, 1953 A), 1-3.

---------- "Lo de tu abuela con el ximio (Celestina: Auto I)." *Hispanic Review* XXIV (1956), 1-12.

---------- "Mira a Bernardo: Alusión sin sospecha." *Celestinesca.* Vol. I, Otoño 197, No. 2. Pp. 7-10.

Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1956.

---------- "A Generation of Conversos," *Romance Philology, 33* (1979-1980), 87-101.

Gilman, Stephen and Michael J. Ruggerio. "Rodrigo de Rreinosa and *La Celestina.*" *Romanische Forschungen*, LXXIII (1961), 255-84.

González Ollé, Francisco. "El problema de la autoría de "*La Celestina.*" Nuevos datos y revisión del mismo. *Revista de Filología Española*, XLIII, 1960, pp. 439-45.

Green, Otis H. "Celestina, Auto I "Minerva con el can." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1953, VII, Pp. 470-4.

---------- "On Rojas' Description of Melibea." *Hispanic Revue*, XIV, 1946. Pp.254-56.

Guazzelli, Francesco. *Una lettura della Celestina.* Universitá de Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana. *Collana di studi* diretta da Guido Mancini, 1971. 22.

Herrero García, M. "Notas sobre *La Celestina.*" *Revista de Filología Española*, XI, 1924, p. 411.

Herriott, James Homer. "Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina.*" *SHRL* 1 (1972), 295-311.

Hook, David. "¿Para Quién Edifiqué Torres?": A Footnote to Pleberio's Lament." *Forum for Modern Languages Studies,* XIV (1978), 25-31.

House, R.E. "The Present Status of the Problem of Authorship of the Celestina" *Philological Quarterly*, II, 1923. Pp. 38-47.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina.* Buenos Aires: EUDEBA, 1962.

MacPheeters, Dean W. "The Corrector Alonso de Proaza y *La Celestina.*" *Hispanic Review* 24 (1956), pp. 13-25.

Mcvay Jr., T.E. "A Possible hidden Allusion in *Celestina.*" *Celestinesca* 10, I (Mayo, 1986), pp. 19-22.

Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina.* 3a. Edición revisada. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso, 1973.

Marciales, Miguel. *Celestina. Tragicomedia.* Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana. Chicago: University of Illinois Press, 1985. Illinois Medieval Monographs, 1-2, Vol. I: Introducción, XXI y 372 ps.; Vol. II: Edición Crítica.

Martínez Salvador, Nicasio. "Cota y Rojas: Contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina.*" *Hispanic Review* 48 (1980), 37-55.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina.* Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 3a. edición, 1959.

Miguel Martínez, Emilio de. "Rojas y el acto I de *La Celestina.*" *Insula* No. 497 (Abril de 1988): 19-20.

Millé y Jiménez, J. "Acerca de la genésis de *La Celestina.*" *Revista de Filología Española*, LXV, 1925, pp. 140-1.

Montesino Sampeiro, J.V. "Sobre la cuantificación del estilo literario: una contribución al estudio de la unidad de autor en *La Celestina.*" Caracas: *Revista Nacional de Cultura*, VII, 1946. Pp. 63-84 y 94-115.

Morales, Rafael. "Otro escenario más para *La Celestina.*" *Cuuadernos Literatura* 7 (1950), 221-31.

Moron Arroyo, Ciriaco. *Sentido y Forma de La Celestina.* Madrid: Cátedra, S.A., 1974.

Mulroney, M. and I.G. Probst. "Notes on the Authorship of the *Celestina.*" *Philological Quarterly*, II, 1924, pp. 81-91.

Orozco Díaz, E. *El Huerto de Melibea.* Arbor, 1951, XIX.

Ramos Jiménez, J. "Algo más que tenerías." Algunas notas en torno a la localización de *La Celestina. Salamanca, Trabajos y Días*, 1950.

Real de la Riva, César. "Notas a *La Celestina.*" *AcS* 16 (1962), 383-92.

Riquer, Martin de. "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina.*" *Revista de Filología Española* 41 (1957), 373-95.

Rodríguez Púertolas, Julio. "El linaje de Calisto." *DHR* 7, No.2, 1968. Pp. 15-23.

Romero, Federico. *Salamanca, Teatro de La Celestina.* Con algunos apuntamientos sobre la identidad de sus autores. Madrid: Escelicer, 1959.

Rubens, Erwin Felix. "Algunas notas sobre lengua y estilo de *La Celestina*." *C.I.* III, 1968, pp. 125-31.

Rubio de Lallave, Carlos. "Lectura Semántica de *La Celestina*." Berkeley: University of California, Tesis Doctoral, 1979. *DAI*, 40 (1979-80)

Rubio García, Luis. *Estudios sobre La Celestina*. Universidad de Murcia: Departamento de Filología Románica, 1970.

Ruiz, Higinio y Carmen Bravo-Villasante. "Talavera de la Reina (1479-98), ¿lugar de acción de *La Celestina*?" *AEMed 3* (1966), 553-62.

Ruiz Ramón, F. "Nota sobre la autoría del Acto I de "*La Celestina*." *Hispanic Review*, XLII, 1974, pp. 431-35.

Russell, P.E. *Temas de La Celestina*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

Salcedo, Emilio. "Notas Sobre *La Celestina*: Judíos y Cristianos." *BISD*, No.26, 1962. Pp. 103-11.

Sánchez, Sánchez Serrano, Antonio y María Remedios Prieto. *Solución razonada para las principales incógnitas de "La Celestina."* Madrid: Gráficas Breogan, 1971.

---------- "Fernando de Rojas acabó la "Comedia de Calisto y Melibea." *Revista de Literatura*. Tomo LI, No. 101, Enero-Junio de 1989. Pp. 21-53.

Serrano Poncela, Segundo. *El secreto de Melibea y otros ensayos*. Madrid: Taurus, Conde del Valle Suchil, 4, 1959.

---------- "El secreto de Melibea." *CA* 17, No.100 (1958), 488-510.

Serrano y Sanz, M. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena." Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 3a. época, VI, 1902. Pp. 245-99.

Severin, Dorothy. "El plebérico corazón" and the authorship of Act I of *La Celestina*."*Hispanic Review* 45 (1977), 195-99.

---------- "La parodia del amor cortés en "La Celestina." *Edad de Oro*, Madrid: Vol. 3, 1983. Pp. 275-9.

Stamm, James R. "El Plebérico Coraçón: Melibea's Heart." *Celestinesca*, 13, 12, 1979.

Tittmann, Barclay. *La Celestina. First Act Re-examined*. Tesis de Maestría. Edmonton: Uiversity of Alberta, 1962.

Trotter, G.D. "Sobre la furia de Melibea" de Otis H. Green. *Clavileño*, XXV, 1954. Pp. 55-6.

Valle, Lersundi, F. del. Editor. Testamento de Fernando de Rojas autor de *La Celestina*, otorgado en Talavera el 3 de abril de 1541." En *Revista de Filología Española* XVI, 1929, pp. 366-88.

Vallejo, J. "Notas sobre *La Celestina*." ¿Uno o dos autores?. *Revista de Filología Española*, XI (1924), 403-405.

Villegas, Juan. "La estructura dramática de *La Celestina*." *Boletín de la Real Academia Española* 54 (1974), 439-78.

Von Richthofen, Eric. "*El Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de *La Celestina*." En *Homenaje a Rodríguez Moñino*. 2 Vols., Madrid: Castalia, 1966. Vol. 2, pp. 115-20 at 120.

***Sobre Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón***

Andrachuk, Gregory P. *The Works of Rodriguez del Padron*. Tesis Doctoral, University of Toronto, 1975.

---------- "On the missing third part of *Siervo libre de amor*." *Hispanic Review*. Vol. 45, No.2. Spring 1977. Pp. 171-180.

---------- "The Function of the Estoria de dos Amadores Within the *Siervo libre de amor*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. II, No.1. Otoño, 1977. Pp. 27-38.

---------- "A Re-examination of the Poetry of Juan Rodríguez del Padrón. *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, 1980. Pp. 299-308.

Ara, Jesús Antonio. "Sobre el texto de dos poemas del *Siervo libre de amor*." *Bulletin Hispanique* , LXVIII (1976), 219-25.

Gilderman, Martin. *The Cancionero Poetry of Juan Rodriguez del Padron*. Tesis Doctoral, University of Missouri, Columbia, Mo., 1968.

---------- *Juan Rodríguez de la Cámara*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

Impey, Olga Tudorica. "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose." *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), 283-97.

---

P. López, Atanasio. "La literatura crítico-histórica y el trovador Juan Rodríguez del Padrón." Santiago de Compostela. *El Eco franciscano*, 1918.

---------- "El franciscano en España durante los pontificados de Eugenio IV y Nicolás V a la luz de los documentos vaticanos." *Archivos Iberoamericanos*, XXV (Abril-Julio, 1932).

Lida de Malkiel, Ma. Rosa. "Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obra." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI, 1952. Pp. 313-52.

Martínez-Barbeito, Carlos. *Macías El Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón.* Santiago de Compostela: Sociedad de Bibliófilos Gallegos. Biblioteca de Galicia. Vol. 4, 1951.

Samoná, C. "Per una interpretazione del "Siervo libre de amor." En *SI*sp, I. Roma: Carucci, 1962. Pp. 187-203.