

# Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*

Amaranta SAGUAR GARCÍA  
University of Oxford  
amaranta.saguargarcia@mod-langs.ox.ac.uk

## RESUMEN

En repetidas ocasiones, la crítica celestinesca ha destacado la influencia de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro sobre variados aspectos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sin embargo, ésta no es la única obra de Diego de San Pedro cuya huella puede detectarse en *Celestina*. Sus dos poemas religiosos la *Passion trobada* y *Las siete Angustias de Nuestra Señora* podrían igualmente haber servido de referente textual y estructural para los dos actos finales de la *Tragicomedia*. En este artículo señalaremos los argumentos a favor de esta influencia, ofreciendo un brevísimo análisis tanto de sus posibles orígenes como de la motivación de la misma.

**Palabras clave:** Fuentes de *Celestina*, obra de Diego de San Pedro, poesía de Pasión, *Cárcel de amor*

## ABSTRACT

*Celestina* scholarship has devoted many pages to the influence of *Cárcel de amor* on the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. However, this is not the only work by Diego de San Pedro that has left trace in the *Tragicomedia*. Actually, his religious writings *La Passion trobada* and *Las siete Angustias de Nuestra Señora* could have played an important role in the composition of the tragic ending of *Celestina*. In this article, I will enumerate the arguments in favour of the influence of the religious writings of Diego de San Pedro on *Celestina*, both textual and structural. Moreover, I will offer a brief explanation on why and how San Pedro's religious poems were chosen to build the final acts of *Celestina*.

**Keywords:** Sources of *Celestina*, works by Diego de San Pedro, Passion poetry, *Cárcel de amor*

Desde que Dorothy Severin expusiera en 1984 la teoría de que “Calisto es una parodia, no solo de cualquier amante cortés, sino de un amante específico, el héroe de la novela sentimental española, y en particular de Leriano, el héroe de *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro”<sup>1</sup>; la crítica celestinesca ha dedicado numerosas páginas al estudio de la influencia de *Cárcel de amor* sobre *Celestina*. Hasta entonces, la novela sentimental había interesado a los celestinistas exclusivamente como argumento en el debate sobre el género y los antecedentes literarios de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*<sup>2</sup>, por lo que la afirmación de Severin desencadenó toda una serie de trabajos sobre la relación de la novela sentimental en general –y de *Cárcel de amor* en particular– con *Celestina*, a la que aún hoy día siguen haciéndose importantes contribuciones<sup>3</sup>. Si bien la mayoría de estos trabajos continuaron la vía abierta por la famosa celestinista, es decir, el estudio de la correlación argumental entre *Celestina* y *Cárcel de amor*<sup>4</sup>, también se produjeron notables avances en el estudio de los préstamos textuales de la novela de San Pedro en la *Tragicomedia* que, desde principios del siglo XX habían dejado de interesar a la crítica. Así, desde que Marcelino Menéndez y Pelayo destacara las deudas textuales del planto de Pleberio para con el lamento de la madre de Leriano<sup>5</sup> y Florentino Castro Guisasola<sup>6</sup> enumerara los préstamos verbales de *Cárcel de amor* en *Celestina*, no se había profundizado en absoluto en esta dirección hasta que Luis Vicente (1988) y Dorothy Severin (1989) vinieron a romper este silencio. Es en este último artículo donde encontramos la inspiración para el presente trabajo.

En él, Severin analiza las correspondencias textuales entre la poesía religiosa de Diego de San Pedro y el planto de la madre de Leriano en *Cárcel de amor*, y entre éste y el de Pleberio en *Celestina*. De acuerdo con la investigadora, San Pedro habría dado forma al lamento de la madre de Leriano a partir de estructuras y expresiones de las que ya había hecho uso en la composición de sendos plantos marianos en la *Passión trobada* y *Las siete Angustias de Nuestra Señora*, si bien no ofrece mayor explicación para este fenómeno que una inclinación personal del autor por el tema de la Pasión de Cristo<sup>7</sup>. Sin embargo, en un trabajo reciente la propia Severin ha hallado motivaciones más profundas para esta contaminación de lo

---

<sup>1</sup> D. Severin (1984), p. 275. Con anterioridad, ya C. Samonà (1972) había denunciado la existencia de un componente de parodia de la novela sentimental y, por extensión, de la ideología cortesana en *Celestina*, a pesar de lo cual el estudio de la relación con *Cárcel de amor* no floreció hasta la década de los ochenta.

<sup>2</sup> Ya M. Menéndez y Pelayo (1907) había dedicado algunas páginas a la influencia de *Cárcel de amor* sobre *Celestina*, sin que hallemos contribuciones de importancia a este campo hasta la *opera magna* de M. R. Lida (1962).

<sup>3</sup> La más reciente de Y. Iglesias (2009).

<sup>4</sup> Destacamos, por su importancia, el artículo de E. Lacarra (1990).

<sup>5</sup> M. Menéndez y Pelayo (1907), pp. 351-352.

<sup>6</sup> F. Castro Guisasola (1924), pp. 183-185.

<sup>7</sup> D. Severin (1989), p. 178.

sentimental con lo devocional, llegando a la conclusión de que no solo el de *Cárcel de amor*, sino todos los lamentos de los padres y madres de los héroes de la novela sentimental están concebidos como “parodias”<sup>8</sup> del planto de la Virgen antes, durante y después de la muerte de Cristo; la llamada *lamentatio Mariae*<sup>9</sup>. De hecho –de nuevo según Severin y respetando la relación que la tradición medieval y, particularmente, franciscana, había establecido entre la Pasión de Cristo (*passio Christi*) y la compasión de la Virgen (*compassio Mariae*)<sup>10</sup>–, no solo este episodio aislado, sino el grueso de la Pasión desempeñaría un importante papel referencial para toda la novela sentimental<sup>11</sup>; de manera que no es de extrañar que San Pedro viera en su producción poética religiosa anterior una fuente aceptable para sus ficciones amorosas.

Recientes investigaciones han puesto en evidencia cómo los dos actos finales de *Celestina* coinciden con *Cárcel de amor* a la hora de codificar su desenlace en clave pasional, puesto que ambas obras colocan a los futuros difuntos en situaciones que recuerdan episodios clave de la Pasión y hacen pronunciar a sus progenitores un *contrafactum* del planto mariano<sup>12</sup>. En el caso del de Pleberio, lo mismo que en el de la madre de Leriano, encontramos toda una serie de tópicos de la *compassio Mariae* que, no obstante, no son siempre idénticos a los identificados por Severin en *Cárcel de amor*; circunstancia que invita a pensar que el autor de *Celestina* no se

---

<sup>8</sup> Coincidimos con Y. Iglesias (2009) y R. R. de Langbehn (2009) en que la fundamental debilidad de las tesis de D. Severin (2005) reside en las implicaciones humorísticas del término “parodia” escogido por la estudiosa para describir la relación entre la novela sentimental y sus ocasionales términos de referencia religiosos. Por ello, en lo sucesivo, adoptaremos la postura y la terminología de F. Gernert (2009), pp. 21-22:

Ni el término *parodia sacra* ni la expresión *hipérbole sagrada* describen el fenómeno en cuestión de manera satisfactoria: mientras que el término *parodia* implica *per definitionem* una intencionalidad cómica, el concepto de lo hiperbólico no describe de manera precisa la forma en la que los textos se relacionan con el ámbito sagrado. En cambio, el término *contrafactum*, procedente de la musicología, tiene la ventaja de referirse por un lado a un «fenómeno de tránsito entre la esfera religiosa y la no-religiosa», y de remitir, por otra parte, a un procedimiento de referencia intertextual a *hipotextos* bíblicos y litúrgicos, sin que se especifique la intencionalidad de este recurso.

<sup>9</sup> D. Severin (2005), pp. 14 y 47-54.

<sup>10</sup> P. Cátedra (2001), pp. 365-420.

<sup>11</sup> D. Severin (2005), pp. 14 y 35-46. Sin embargo, la aplicación de la Pasión de Cristo a la temática amorosa ya había sido objeto de numerosos estudios, entre los que destacaremos el ya clásico de J. Tillier (1985) y, muy especialmente, el capítulo correspondiente de F. Gernert (2009), pp. 90-159.

<sup>12</sup> Para los paralelos pasionales del desenlace de *Cárcel de amor* resultan indispensables, aparte del citado artículo de D. Severin (1989), las reflexiones de K. Whinnom (1997 y 1974) y C. Samonà (1960). Para los de *Celestina*, véase A. Saguar (2012) y el capítulo al respecto de su tesis (en curso).

limitó a imitar los paralelos pasionales de su obra de referencia, sino innovó sobre la base que le proporcionaban. Bajo nuestro punto de vista, reconoció tanto los paralelos pasionales, como, probablemente, los textos concretos que habían servido de fuente a San Pedro para componer el planto pseudo-mariano de *Cárcel de amor*, a raíz de lo cual tomó conciencia de los mecanismos de composición del artificio poético del *contrafactum* y decidió trascender la mera imitación de su modelo –el lamento de la madre de Leriano– mediante la composición de su propia contrahechura. Es decir, el autor de *Celestina* tomó de *Cárcel de amor*, además de parte de su formulación escrita, el planteamiento del lamento paterno como *contrafactum* mariano, pero construyó su propia *lamentatio Pleberii* con más y distintos motivos de la *compassio Mariae* que, creemos, tomó de los mismos textos de que se había servido Diego de San Pedro<sup>13</sup>.

Determinados detalles textuales apuntan en esta dirección. Por ejemplo, en su planto final Pleberio exclama “¡Oh duro corazón de padre! ¿Cómo *no te quiebras* de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera?” (pp. 338-339)<sup>14</sup> que parece seguir bastante exactamente la estrofa 227 de la *Passión trobada* (vv. 6-10)<sup>15</sup>:

¿Cuál es el que contemplando  
en lo tal no ha compasión?  
¿Cuál es el *duro* que, cuando

<sup>13</sup> No nos pasan desapercibidas dos objeciones fundamentales que pueden hacerse a nuestra propuesta, a saber, el carácter litúrgico-devocional e, incluso, popular de la *lamentatio Mariae*, y las fórmulas rituales del planto ritual que, necesariamente, influyen en los lamentos tanto de *Cárcel de amor* como de *Celestina*. Efectivamente, como puede comprobarse respectivamente en J. Huizinga (1978), pp. 213-248, P. Cátedra (2001) y F. Gernert (2009), pp. 90-159; la Pasión de Cristo ocupa una posición central en las idiosincrasias cultural y literaria del siglo XV, sin embargo, determinados detalles textuales que analizaremos a continuación apuntan a que las coincidencias entre San Pedro y *Celestina* no pueden estar solo motivadas por un fondo cultural común de motivos pasionales y fórmulas asociadas a éstos. Por otra parte, en lo referente a la tradición del lamento funerario, aunque algunas coincidencias pudieran explicarse como deudas de los motivos inherentes a la elegía, creemos que éstas son resultado de que el propio *planctus Mariae* está bajo la influencia de la poética luctuosa. Es decir, como planto, el de la Virgen recoge una serie de motivos tradicionales que se superponen a los motivos de la tradición litúrgico-popular, pero éstos acaban imbricándose con la *lamentatio Mariae* hasta acabar sintiéndose como propios del lamento mariano. A lo que aún habría que sumar la acumulación de pequeños detalles textuales que, por su número, no pueden ser casuales.

<sup>14</sup> Todas las citas de *Celestina* a partir de la edición de F. Lobera *et al.*, F. de Rojas y antiguo autor (2000). En adelante, se indicará el número de página entre paréntesis. Las cursivas son siempre mías.

<sup>15</sup> Seguimos, para las obras de Diego de San Pedro, las ediciones de K. Whinnom en la colección *Clásicos Castellanos* –D. de San Pedro (1979), (1985) y (1993). Para los poemas, se indicarán los números de estrofa y de verso en vez del número de página. Las cursivas son, de nuevo, mías.

este passo está pensando,  
no quiebre su corazón?

No sólo los dos fragmentos hacen referencia a los mismos conceptos de dureza de corazón y quebrantamiento, sino que ambos lo hacen a través de preguntas retóricas; al tiempo que se ubican inmediatamente después de una muerte, y antes de una serie patética de interrogaciones y exclamaciones predominantemente encabezadas por el pronombre “quién” y la interjección “Oh”. Asimismo, la importancia concedida en ambos contextos al parentesco de sangre entre el difunto y el que se lamenta tampoco parece ser accidental. Compárese cómo continúa la *Passión trobada* (estrofa 228):

O Virgen atribulada,  
dolorosa, ¿qué sentiste  
cuando le viste abaxada  
la cabeça inclinada,  
al *hijo que tú pariste*?  
¡O quién jamás no apartasse  
tu dolor de su memoria!  
¡O quién gemiesse y llorasse  
porque camino llevase  
para gozar de la gloria!

Con la continuación del planto de Pleberio (pp. 338-339):

¡Oh duro corazón *de padre*! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu *amada heredera*? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes?

Infinitamente más revelador resulta el hecho de que todas estas interrogaciones retóricas de Pleberio satisfacen, si bien desde una perspectiva materialista, el tópico del planto mariano de la pérdida de las esperanzas puestas en el único hijo<sup>16</sup>. Éste lo encontramos en las estrofas 212-213 de la *Passión trobada*:

¿Adónde iré, qué haré  
hijo, bien de los mortales?  
¿A quién me querellaré?  
¿Con quién me consolaré?  
¿A quién quexaré mis males?  
Vos a todos remediáis  
con vuestra muerte y pasión,

<sup>16</sup> P. Cátedra (2001), p. 402, [6] y [7].

y a vuestra madre olvidáis;  
 fijo, ved a quién mandáis  
 que me dé consolación.  
 ¿Cómo no me respondéis?  
 Solíades vos responderme.  
 No sé por qué lo hazéis;  
 hijo, ¿por qué no queréis  
 alçar los ojos a verme?  
 ¿Cómo tan presto negastes  
 a la madre que os parió?  
 ¿Cómo tan presto olvidastes  
 a las tetas que mamastes  
 y a la leche que os crió?

Y en la 23 de *Las siete Angustias de Nuestra Señora* (vv. 6-10):

Vida muerta viviré,  
 con ansias muy desiguales.  
 Fijo mío, ¿qué haré?  
 ¿con quien me consolaré?  
 ¿a quién quejaré mis males?

La similitud con el planto de Pleberio salta a la vista pues, no solo reproduce la misma preocupación por la soledad y la falta de consuelo expresada por la Virgen en las estrofas arriba citadas, sino lo hace por medio del mismo recurso literario: la sucesión de preguntas retóricas. Así en “¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez?” (p. 339) pero, sobre todo, en el planto propiamente dicho (p. 343):

¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retrainiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me haces? [...] ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años que caducan?

Puesto que estos son motivo –la pérdida de las esperanzas puestas en el hijo– y técnica –la sucesión de preguntas retóricas– que aparecen solo muy brevemente en el planto de la madre de Leriano en *Cárcel de amor*<sup>17</sup>, éste queda descartado como fuente de este aspecto de *Celestina*. Sin embargo, en tanto la morosidad, la recreación en el sufrimiento de la madre y el patetismo parecen ser característicos del estilo de los dos largos poemas religiosos que nos ocupan, su adopción en la *Tragicomedia* aboga en favor de la influencia de la producción pasional de San Pedro. De hecho, a la luz de lo anterior, coincidencias textuales menos significativas como la importancia concedida a la respuesta en “¿Qué haré de que no me

<sup>17</sup> “¡O hijo mío! ¿qué será de mi vejez contemplanando en el fin de tu juventud?” (p. 174).

respondas si te llamo?” (p. 343) y “¿Cómo no me respondéis? / Solíades vos responderme” (estrofa 213, vv. 1-2), o las recriminaciones finales “¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre?” (p. 347) y “¿Cómo tan presto negastes / a la madre que os parió? / ¿Cómo tan presto olvidastes / a las tetas que mamastes / y a la leche que os crió?” (estrofa 213, vv. 6-10), podrían responder a influencia de la *Passión trovada*. En este sentido tampoco debe desestimarse el posible influjo de la estrofa 206, ya que la alternancia padre/madre es similar y aparecen idénticos conceptos de crueldad y piedad (vv. 6-10):

¿Por qué os negó pñadad,  
hijo mío, Vuestro Padre?  
No uséis d'enemistad,  
ni menos de crüeldad  
con vuestra cuitada madre.

Por otro lado, el deseo de muerte y la consiguiente invocación a la Parca para acabar pronto con la propia vida es otro tópico de la *lamentatio Mariae*<sup>18</sup> desarrollado ampliamente en el planto de Pleberio (p. 338):

¡Oh mi hija y mi bien todo, crueldad sería que viva yo sobre ti! Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veinte. Turbose la orden del morir con la tristeza que te aquejaba. ¡Oh mis canas, salidas para haber pesar, mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos rubios cabellos que presentes veo! Fuertes días me sobran para vivir: quejarme he de la muerte, incusarle he su dilación cuanto tiempo me dejare solo después de ti. Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía.

Sin embargo, en función de las muchas deudas textuales de *Celestina* para con el planto de la madre de Leriano, la crítica ha concluido que el siguiente pasaje de *Cárcel de amor* es el referente inmediato de la *Tragicomedia*<sup>19</sup> (pp. 173-174):

¡O muerte, cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes! Tan traidora eres, que nadie para contigo tiene defensa; amenazas para la vejez y lievas en la mocedad; a unos matas por malicia y a otro por envidia; aunque tardas, nunca olvidas; sin ley ni orden te riges. Más razón había para que conservases los veinte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre. ¿Por qué volviste el derecho al revés? Yo estava harta de ser biva y él en edad de bevir. Perdóname porque assí te trato, que no eres mala del todo, porque si con tus obras causas los dolores, con ellas mismas los consuelas levando a quien dexas con quien levas; lo que si comigo hazes, mucho te seré

<sup>18</sup> P. Cátedra (2001), p. 398, [2].

<sup>19</sup> El primero, M. Menéndez y Pelayo (1907), pp. 351-352.

obligada; en la muerte de Leriano no hay esperanza, y mi tormento con la mía recibirá consuelo.

Dicha dependencia textual adquiere especial relevancia en tanto Dorothy Severin pudo relacionar el planto de la madre de Leriano con *Las siete Angustias de Nuestra Señora*<sup>20</sup> (estrofas 22 y 24, vv. 6-10 y 1-10):

¡O que tan bien me [viniera],  
o que tan bien yo librara,  
que deste mundo saliera  
antes que yo tal vos viera,  
porque nunca así os mirara!  
[...]  
¡O muerte que siempre tienes  
descanso cuando destruyes!  
¡o enemiga de los bienes!  
A quien te fuye te vienes,  
a quien te quiere le fuyes.  
¡O cruel que siempre fuiste  
muy te[m]jida sin letijo!  
Pues ofenderme quesiste,  
mataras la madre triste,  
dexaras vivir el fiijo.

Lo anterior nos autoriza a suponer que la influencia del poema pasional de San Pedro sobre el planto de la madre de Leriano pudo haberse transmitido de *Cárcel de amor* a la *Tragicomedia*, de manera que los lectores fueran capaces de reconocerla en el planto del padre de Melibea.

En primer lugar, puesto que Pleberio pronuncia estas palabras cuando el *contrafactum* pasional del desenlace de *Celestina* está muy desarrollado, el lector tuvo que estar suficientemente inmerso en la tónica de la recreación pasional como para reconocer, si no el paralelo con *Las siete Angustias de Nuestra Señora*, sí el *contrafactum* de la *lamentatio Mariae*, a pesar de que no le pasara desapercibida la deuda para con *Cárcel de amor*. De hecho, la frase inmediatamente anterior a este fragmento “¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!” (p. 338) no es sino una adaptación de la invitación al llanto y la apelación a los iguales atribuida a la Virgen en la literatura de Pasión<sup>21</sup>, que encontramos asimismo en *Las siete Angustias de Nuestra Señora* (estrofa 16, vv. 1-5):

Am[i]gas, las que paristes,  
ved mi cuita desigual,

<sup>20</sup> D. Severin (1989), p. 179.

<sup>21</sup> P. Cátedra (2001), p. 398, [3].



las que maridos perdistes,  
 las que amastes y quesistes,  
 llorad conmigo mi mal;

Si bien el planto de Pleberio se acerca más al motivo de la inmesurabilidad del dolor del planto de la Virgen<sup>22</sup>, desarrollado poco más adelante (estrofa 31, vv. 1-5):

¡O vos, gentes que pasáis  
 por [las calles,] yo os porfío  
 y ruego que me digáis,  
 pues que mi pena miráis,  
 si hay dolor igual del mío!

Asimismo, la propia actitud de Pleberio en el momento de pronunciar su discurso<sup>23</sup>, reproduce de cerca la de la Magdalena en la *Passión trovada* (estrofa 182):

Sant Juan no bien acabando  
 de recontalle su pena,  
*su rostro abofeteando,*  
 sus carnes despedaçando,  
 entrava la Madalena,  
 sacando con ravia esquiva  
*sus cabellos a manojos,*  
 diciendo: Madre captiva,  
 anda si quieres ver viva  
 a la lumbre de tus ojos;

Tomados en conjunto, todos estos detalles textuales y argumentales apoyan la hipótesis de que el lector de *Celestina* reconoció no sólo el *contrafactum* pasional de su desenlace, sino la formulación del *planctus Mariae* en la obra religiosa de San Pedro. De hecho, es de suponer que el lector de la *Tragicomedia* era consciente de la influencia de la producción religiosa de San Pedro sobre *Cárcel de amor* –y de ésta sobre *Celestina*– y reconoció cuán lejos había ido su autor en la imitación de los *contrafacta* marianos de dicha novela sentimental, hasta el punto de recurrir a sus mismas fuentes. No en vano, es probable que la adopción de unos mismos

<sup>22</sup> P. Cátedra (2001), p. 398, [1].

<sup>23</sup> “¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara?” (p. 337). B. Wardropper (1964) y Y. Iglesias (2009) han especulado sobre las consecuencias de esta actitud para la caracterización de Pleberio, pues a finales del siglo XV se consideraba una actitud reservada para las clases inferiores y, particularmente, las mujeres; luego impropia de la posición de Pleberio. Dicha incongruencia podría responder también a una exigencia del *contrafactum* pasional, sin anular las observaciones de ambos estudiosos.

modelos pasionales estuviera destinada a incrementar el alcance de la intertextualidad *Cárcel de amor-Celestina*.

Por otra parte, el reconocimiento de cualquiera de las obras de San Pedro en la *Tragicomedia* bien pudo haber evocado en el lector el resto de su producción literaria, particularmente tratándose de éxitos tales como la *Passión trobada* o *Cárcel de amor*. El de la popularidad es un factor que no debe ser menospreciado a la hora de explicar el influjo de la obra poética religiosa de Diego de San Pedro sobre *Celestina* pues, a pesar de la incertidumbre sobre su fecha exacta de composición, ésta necesariamente coincide con la época del florecimiento de la poesía de Pasión en castellano, que podemos ubicar en torno a la década de los ochenta del siglo XV y da sus primeros frutos impresos en la de los noventa<sup>24</sup>. En consecuencia, tanto el autor como los lectores de la *Tragicomedia* tuvieron a su disposición y, seguramente, conocían o habían leído al menos uno de los largos poemas pasionales publicados en pliegos sueltos por aquellos años, a saber, la *Passión trobada* de Diego de San Pedro y las *Coplas de la Pasión* del Comendador Román<sup>25</sup>. Sin embargo, de estos dos, el poema de San Pedro fue el que más aceptación conoció –por descontado el hecho de que el pliego suelto más antiguo conocido se imprimió en Salamanca<sup>26</sup>, ciudad donde se supone escrita *Celestina*, y en los mismos años en que ésta debería de estar componiéndose–; hasta el punto de que la *Passión trobada* de San Pedro pudo haber sido el principal punto de referencia poético pasional para la mayor parte del público de la *Tragicomedia*, cuando no para todo él, y, sobre todo, de su autor. De hecho, una comparación superficial de las *Coplas de la Pasión* y la *Passión trobada* demostrará que *Celestina* no pudo haber tenido a Román como modelo para el *contrafactum* pasional de su desenlace pues, en tanto el estilo del Comendador abunda en imágenes, comparaciones, explicaciones teológicas y excursos que relegan la narración a un segundo plano, la *Tragicomedia* se hace eco únicamente de la acción; evocando con ello la actitud más narrativa de San Pedro<sup>27</sup>. Asimismo, al comparar el *planctus Mariae* de uno y otro autor, vemos que en las *Coplas de la Pasión* –además de dedicarse mucho menos espacio a la *compassio Mariae*– falta el patetismo de la sucesión de preguntas retóricas y exclamaciones, el desarrollo por extenso de los temas del deseo de muerte y el desamparo de la Virgen, y el muy importante de la invitación al llanto; por lo que no hay manera de que pudiera

<sup>24</sup> Aquí, y para lo que sigue, remitimos a P. Cátedra (2001), pp. 299-323; así como a la introducción de K. Whinnom a D. de San Pedro (1979).

<sup>25</sup> Los pliegos sueltos más antiguos conocidos de la *Passión trobada* y las *Coplas de la Pasión* datan de 1494-1496 y ca. 1490 respectivamente, si bien es probable que existan ediciones perdidas, especialmente en el caso de la obra de San Pedro.

<sup>26</sup> *La Passión trobada*, S.l., s.i., s.a., pero Salamanca, Leonardo Hutz y Lope Sanz, ca. 1494-1496.

<sup>27</sup> Cf. K. Whinnom (1963).

ponerse en relación con el planto de Pleberio. En consecuencia, solo la *Passión trobada* tuvo que ser relevante para la composición de *Celestina*.

Por su parte, aunque no propiamente poesía de Pasión, *Las siete Angustias de Nuestra Señora* no tardaron en independizarse del *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* donde primeramente aparecieron impresas<sup>28</sup>, iniciando con ello una nueva vida editorial en pliegos sueltos sobre todo<sup>29</sup>, aunque no en exclusiva: en 1492 salió de las prensas de Pablo Hurus en Zaragoza un volumen donde aparecían recogidas, junto con otros poemas de tema religioso, tanto la *Passión trobada* como *Las siete Angustias de Nuestra Señora*<sup>30</sup> que, a juzgar por su reimpresión en 1495, hubo de ser un notable éxito editorial y contribuir a la popularidad de los poemas de San Pedro. Ambos hechos editoriales permiten suponer que la suerte de *Las siete Angustias de Nuestra Señora* transcurrió paralela –y puede que conjunta– a la de la *Passión trobada*, haciendo altamente probable que el lector de uno de estos poemas lo fuera también del otro; luego todo apunta a que el público de *Celestina* lo fue igualmente de los poemas religiosos de Diego de San Pedro y los recordaba al leer el desenlace de la *Tragicomedia* tanto como su autor al escribirlo.

No nos pasan desapercibidos los dos grandes temas que dejamos sin tratar: la poesía pasional manuscrita coetánea de la composición de *Celestina* y la tradición litúrgico-popular de la Pasión. Si bien no es nuestra intención descartar el que ambas puedan haber desempeñado algún papel en el *contrafactum* pasional del final de la *Tragicomedia*<sup>31</sup>, consideramos que los argumentos textuales, contextuales y editoriales arriba expuestos bastan para demostrar que la obra religiosa de Diego de San Pedro se cuenta entre las fuentes de *Celestina* prácticamente en igualdad de condiciones con *Cárcel de amor*. Asimismo, creemos que su presencia enriquece la intertextualidad con la obra sentimental de San Pedro, en vez de empobrecerla o difuminarla, pues demuestra una gran sofisticación en el tratamiento de las fuentes que lleva a su autor a intensificar la deuda para con su modelo remontándose a sus propias fuentes. Otra cuestión sería cuánto de recreación de *Cárcel de amor* y cuánto de imitación de las prácticas retóricas de la poesía amatoria y de la novela

---

<sup>28</sup> *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1491.

<sup>29</sup> Aunque el pliego suelto más antiguo conocido de *Las siete Angustias de Nuestra Señora* data de 1534, es de suponer existió toda una serie de ediciones previas desde que se desgajara del *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*.

<sup>30</sup> *Coplas de Vita Christi, de la Cena, con la Pasión e de la Verónica, con la Resurrección de Nuestro Redentor, e las Siete Angustias e Siete Gozos de Nuestra Señora, con otras obras mucho provechosas*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1492 (edición perdida).

<sup>31</sup> De hecho, en nuestra tesis desarrollamos algunos argumentos a favor de la influencia textual de las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique en pasajes concretos de los actos XX y XXI de *Celestina*, sin embargo, al estar limitadas a un único testimonio en un único manuscrito, el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, además del siglo XVIII; se hace muy difícil demostrar que el autor de la *Tragicomedia* y sus lectores hubieran podido conocer el poema.

sentimental de la época hay en el desenlace de la *Tragicomedia*, sin embargo, ése tendrá que ser tema para otro estudio.

### Obras citadas

- CASTRO GUIASOLA, Florentino: *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Anejo V de la Revista de Filología Española (1924).
- CÁTEDRA, Pedro: *Poesía de pasión en la Edad Media: el «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudio Medievales y Renacentistas, 2001.
- GERNERT, Folke: *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2009.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1978.
- IGLESIAS, Yolanda: *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- LACARRA, Eukene: “La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*”, *Celestinesca*, 13 (1990), pp. 11-30.
- LANGBEHN, Regula R. de: “La parodia en la novela castellana del siglo XV y en la *Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 86-1 (2009), pp. 86-94.
- LIDA, M<sup>a</sup> Rosa: *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: «La Celestina», en *Orígenes de la novela*, III, Madrid, Bailly-Ballière é hijos, 1907, pp. 219-458.
- ROJAS, Fernando de y antiguo autor: *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. F. Lobera, et al., Barcelona, Crítica, 2000.
- SAGUAR, Amaranta: “Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y la estructura de *Celestina*”, en *La tinta en la clepsidra: Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, et al., Barcelona, PPU, 2012, pp. 15-24.
- SAMONÀ, Carmelo: *La letteratura spagnola: dal Cid ai Re Cattolici*, Milán, Sansoni, 1972, vol. I.
- SAMONÀ, Carmelo: *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960.
- SAN PEDRO, Diego de: *Poesías*, eds. D. Severin y K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1979.
- SAN PEDRO, Diego de: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985.
- SAN PEDRO, Diego de: *Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1993.
- SEVERIN, Dorothy: *Religious parody and the Spanish sentimental romance*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
- SEVERIN, Dorothy: “La parodia del amor cortés en *La Celestina*”, *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-280.
- SEVERIN, Dorothy: “From the *Lamentations* of Diego de San Pedro to Pleberio's

- lament”, en *The age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, eds. A. D. Deyermond y I. R. Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 178-184.
- TILLIER, Jane: “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62-1 (1985), pp. 65-78.
- VICENTE, Luis: “El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos de *Cárcel de amor*”, *Celestinesca*, 12-1 (1988), pp. 35-43.
- WARDROPPER, Bruce: “Pleberio’s Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition”, *Modern Language Notes*, 79-2 (1964), pp. 140-152.
- WHINNOM, Keith: “El origen de las comparaciones religiosas del siglo de oro: Mendoza, Montesino y Román”, *Revista de filología española*, 46-3/4 (1963), pp. 263-285.
- WHINNOM, Keith: *Diego de San Pedro*, New York, Twayne, 1974.
- WHINNOM, Keith: “Cardona, the Crucifixion and Leriano’s last drink”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a genre*, eds. J. Gwara y M. Gerli, Londres, Tamesis, 1997, pp. 207-215.