

A Jaime Siles

PAMPHILUS. DE AMORE

Rafael Pestano Fariña
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

With this study I intend to provide direct and easy access to the characters of *Pamphilus. De amore*. This analysis, which is linked to the search for literary sources, is a step forward in the search for possible literary correlates between the characters of *La Celestina* and those of *Pamphilus*.

1. PAMPHILUS, VENUS, GALATEA Y LA ALCAHUETA

Vienen a ser éstos los personajes que recoge el texto del *Pamphilus. De amore*. Pero los personajes de esta comedia son más, pueden ser más, potencialmente son más, aunque no les corresponda texto dialogado. Por esos personajes potenciales, sugeridos siempre por cualquier obra teatral, me permito esta aclaración. En ocasiones son quienes aportan la auténtica teatralidad. Es conveniente tenerlos en cuenta, porque la interpretación de la obra puede variar sustancialmente. Ya desde el teatro clásico el texto es un espacio abierto¹. Significativa es la importancia del director teatral desde la Antigüedad. Es el director teatral quien actualiza esos personajes potenciales, quien marca los límites de ese espacio abierto. De forma que una obra, como las plautinas, o como el mismo *Pamphilus*, desenfadada, cómica y de aparente corte menor no sólo no es pobre, sino realmente rica

y sugerente porque su teatralidad, abierta, permite actualizar personajes y situaciones potenciales que enriquecen el desarrollo de la obra. La valoración de una obra determinada —hablemos del *Pamphilus*— puede variar de un polo a otro.

En todo caso, desde el análisis exclusivo del texto, *Pamphilus*, Galatea, la vieja alcahueta y Venus, constituyen el núcleo de los personajes que sustentan esta comedia elegíaca. De su misma caracterización podrá deducirse claramente la teatralidad de los personajes. En efecto, ya desde el primer verso se deduce el sentimiento amoroso indomeñable que asedia y domina a Pánfilo. Y ese sentimiento amoroso es *pathos*² vital, es amor que unas veces desea y otras odia, es pasión que en ocasiones da esperanzas y otras dolor. Pánfilo, herido de amor, sufre. Y la causa de ese sufrimiento, de esa enfermedad, es una mujer. Su amor, además, es *plaga dolorque*. Pánfilo, el galán, aparece, pues, sin rumbo fijo, perdido en su desvarío. Sin soluciones. Pero en esa misma intervención inicial, que al tiempo es auténtico prólogo teatral, Pánfilo opone a los inconvenientes la necesidad de buscar los *remedia amoris* oportunos y a su vez característicos de la literatura amorosa latina. Pánfilo decide extrovertir sus sentimientos y elige como confidente a Venus. Desvela su secreto con evidente función catártica. Cuando define³ a Venus, Pánfilo acude a una oposición absoluta (*mors/vita*) que recuerda otras oposiciones tópicas de la literatura latina (*odi/amo; nox/lux; nox/dies*). Venus aparece caracterizada, por tanto, como esperanza única para esa enfermedad amorosa que asedia a Pánfilo y que motiva su desvarío. Pánfilo se dirige a Venus 1) como confidente, 2) como divinidad protectora y, desde un punto de vista funcional, 3) como simple pretexto para prologar la obra, como plataforma de comunicación con el espectador. Y Venus actúa desde esos planos. Como confidente escucha a Pánfilo. Como divinidad protectora del amor le aconseja. Y como pretexto de comunicación con el espectador alude directamente a temas que se desarrollarán en los versos siguientes. Venus conceptúa al amor como *ars*, como habilidad capaz de doblegar a los espíritus y de derribar sólidas ciudades. Pánfilo recibe sus consejos, estrategia amorosa sin más. Venus le muestra que ha de concebir su empresa como auténtica *militia amoris*⁴; ha de desarmar las amenazas de su amada, ha de saber afrontar y mantener las apariencias sociales y ha de saber ganarse a los sirvientes. Y explícitamente señala la conveniencia de contar siempre con un intermediario que neutralice la envidia de la *Senectus*⁵.

Pánfilo, desconcertado, escéptico ante las palabras de Venus, vuelve a su estado anímico inicial. Su enfermedad amorosa reina en su corazón afligido. Se siente *miser*, es ahora tan sólo la frágil barca abandonada entre las olas por el marinero; es ésta la imagen que recuerda su desvarío y el verso siguiente lo confirma: "*Et portum quero, nec reperire queo*" (v. 150).

Y como en el c. 51 de Catulo, esa conocida paráfrasis de Safo, el enamorado pierde sus sentidos y se siente embargado por un aturdimiento repentino. Y esa pérdida de los sentidos sobreviene precisamente cuando Pánfilo reconoce a Galatea que se acerca. Desde ese desvarío inicial Pánfilo decide dirigirse a Galatea. Este primer galanteo, este preludio de amores, es absolutamente necesario. El diálogo sitúa inmediatamente a Pánfilo y a Galatea en los roles que les corresponden. El galán, pretencioso, adúlador, cómico a veces, plegado perfectamente a los consejos iniciales de Venus, idóneo *miles amoris*.

En los versos 175-177⁶ Pánfilo no duda en proponer a Galatea un *foedus amoris*, pacto garantizado por la *fides*. Pero el compromiso amoroso debe mantenerse en secreto entre los amantes. Posiblemente subyace en este verso aquel tópico literario presente ya en la literatura latina clásica, como muestran, entre otros, los *carmina V y VII* de Catulo. Los amantes deben proteger su felicidad a toda costa⁷; su intención última es evitar la ira divina excitada por la *Fama* vocinglera y la Envidia de los *senes severi*.

Galatea, por su parte, rechaza mesuradamente las artes de Venus. Pánfilo, *miles* amoroso, presenta sus armas. Le ruega que, a pesar de su juventud, trate de conocer quién es, cuál es su posición y cuál su amor (v. 205-206). Galatea se muestra especialmente atenta a las conveniencias sociales⁸, cuida de su honra y teme las críticas de la senectud. A pesar de todo, acepta el juego amoroso, siempre dentro de las normas sociales. Cuando Galatea da este comedido asentimiento, Pánfilo experimenta una felicidad sólo limitada por el resto de las dificultades que debe vencer⁹. Esas dificultades justifican precisamente que el galán, fiel seguidor de los consejos de Venus, recurra ahora a un intermediario: la vieja alcahueta¹⁰.

Temeroso de los reveses de la Fortuna, Pánfilo confía a la alcahueta ese espacio intermedio entre los amantes. La alcahueta debe vencer las conveniencias sociales. Debe sortear las críticas de los viejos, debe regular y fortalecer, acrecentar el amor (v. 255-262). *Anus* será una vieja sutil e ingeniosa, y sirvienta bien adiestrada en las artes de Venus¹¹, sirvienta conocida y bondadosa (v. 287). La vieja alcahueta será ahora la nueva confidente de Pánfilo. Del texto se deduce que también lo era respecto a Galatea. La vieja afirma explícitamente que Galatea está sometida a su *imperium*, afirmación que confirma asimismo el concepto de amor como *militia* (v. 308: "*Nam nimis illa meo subiacet imperio*"). La alcahueta se define a sí misma. Se considera *dux* y confidente exclusiva de Galatea. La vieja alcahueta se ha convertido en la confidente del galán y de la doncella, conoce sus galanteos, sus temores, y su amor incipiente, asume el papel de Venus y domina sus voluntades. En resumen, domina el secreto amoroso, que dependerá de ahora en adelante únicamente de su actuación. En esta

situación preeminente la vieja hubiera podido solicitar cualquier recompensa. Sin embargo, muestra su generosidad cuando sólo pide a cambio tener siempre abierta la casa de los amantes (v. 328: "*Deprecor ut pateat hinc michi vestra domus*"). En este contexto aquella vieja sirvienta casi enternece. Es evidente que sólo pide afecto (v. 323-328). Por supuesto, Pánfilo acepta y se establece ese pacto.

La alcahueta, caracterizada ya como intermediaria, se dirige a Galatea y describe supuestamente a Pánfilo. Ahora bien, esa descripción presenta con toda seguridad al modelo amoroso ideal. La intención inequívoca de la vieja es convencer, fomentar la confianza desde la admiración de la doncella por el galán. En esa línea, y en las palabras de la alcahueta, Pánfilo es joven que aventaja a todos los demás en toda clase de virtudes, comedido, recto, honrado, distinguido y rico. Por si esa amañada presentación no fuera suficiente, la vieja, en un alarde retórico, muestra la especial influencia que ejerce desde su dominio. Expresamente dice que su capricho los considera ya unidos¹². Durante el diálogo que mantienen Galatea y la vieja, la propia doncella se convierte en garante y defensora de las convenciones. La picardía y el verbo fácil de la alcahueta afrontan todas las indecisiones y preguntas de Galatea hasta hacer a los amantes iguales por hermosura y posición social (v. 399: "*Quando pares estis, sociari cure potestis*"). Ante las dudas de Galatea, la alcahueta la incita hacia el amor con optimismo, con alegría; le ruega que la llama de su amor mida sus fuerzas con el galán¹³. La doncella, atemorizada por su inexperiencia y por las habladurías, teme al extravío amoroso, teme, según sus palabras, a las crueles flechas de Cupido. Desde esa posición concibe al amor como locura abrasadora, sin límites. Pero este hermoso diálogo aparece perfectamente equilibrado. La alcahueta ofrece ahora su sabiduría y, cuando lo hace, define aun mejor su función: "*Yo apartaré de tu camino las murmuraciones, los bulos, las cuitas tímoratas; vosotros y vuestros devaneos quedaréis encubiertos al amparo de mi astucia. Pues conozco a fondo las prácticas de Venus y sus artimañas; gracias a mi talento quedará asegurada la empresa*" (v. 423-426).

Una vez que Galatea se ha puesto en manos de la alcahueta, continúa el proceso de enamoramiento. La vieja alcahueta se recrea ante Pánfilo, acude a él y juega con sus sentimientos. La vieja tercera maneja al galán. Con la intención de conocer sus verdaderas pretensiones y de fomentar una riquísima situación cómica, la alcahueta le miente y le revela que el amor añorado es imposible. Pánfilo, dolido, desengañado, vuelve a experimentar ese amor como *pathos*. Experimenta nuevamente la pérdida de los sentidos; se desvarió, su embarcación sigue sin divisar puerto y su ancla sin tocar fondo. Su esperanza amorosa se ha alejado, pero continúa su amor. Sólo Galatea, la mujer amada, dispone del remedio adecuado a su

tormento (v. 460: "*Fert Galatea mei sola doloris opem*"). Galatea es, como Venus para los mortales (vid. *supra*), la razón de su muerte y de su vida¹⁴. Un amor imposible le atormenta para siempre (v. 478: "*Semper me miserum carpit inanis amor*"). Y entonces, cuando Pánfilo aparece ya en este estado, plegado a su dolor, es cuando la alcahueta le anima a ser fuerte, a resistir; sólo entonces le revela la verdad, la predisposición de Galatea a compartir amores. En el escenario Pánfilo aparece indefenso; la vieja alcahueta porta todas las armas del amor, aparece en un plano superior, de su *arbitrium* exclusivo depende la relación amorosa. Como en el contacto previo con Pánfilo, la vieja utiliza esta preeminencia para referirse al pago por sus servicios. Cuando Pánfilo la tranquiliza y le confirma su recompensa, la alcahueta introduce un nuevo rasgo a su compleja caracterización. Los versos 535-542 recogen cierta crítica social a las clases favorecidas por su riqueza o por su nobleza. En todo caso, y como muestra una vez más de su generosidad, la vieja decide entregar los dones prometidos y confía a la Fortuna su recompensa. Sin duda, los versos 543-572 recogen la intervención más hermosa de todo el *Pamphilus*. La voz de la alcahueta pregona ahora la alegría que suscita el amor; sus lágrimas desvelan la emoción que engendra el nacimiento del amor¹⁵.

Galatea, después de conocer las intenciones de Pánfilo y recibir los nuevos consejos de la alcahueta, accede al amor definitivamente. Aunque Venus la incita, el pudor y el miedo aún la obligan a ser recatada. La alcahueta, con su rol perfectamente asumido, aleja esos temores. Le muestra los sentimientos de Pánfilo y le transmite sus palabras. El máximo deseo de Pánfilo, en efecto, es ser su amado. Y Galatea es quien crea ese estado anímico, ese *pathos* envolvente; Galatea es su tormento y el remedio a su tormento, sólo ella es capaz de herirle y de curarle. La vieja tercera advierte que ambos comparten el mismo amor. Sólo este personaje tercero, intermediario, puede desvelar la auténtica fuerza del amor. Ese personaje limpio y humano dice: "*¡Que el amor pueda uniros con mi ayuda!*"¹⁶.

La doncella remite ahora a la alcahueta hacia sus padres. Queda entonces caracterizada, dentro de los tópicos de la literatura amorosa medieval, como la atesorada perla familiar. La alcahueta salva ese obstáculo con una hermosa invocación al dios Amor¹⁷ y conjura la *Fama loquax* con el apoyo añadido de la Razón, alegoría que muestra como aliada.

Si en un principio era Pánfilo quien se debatía en el desvarío, ahora¹⁸ será Galatea quien *errat* y quien, con su errar, aviva la herida del amor (v. 624: "*Errat et errando vulnus amoris alit*"). Y, como anteriormente el galán, ahora es Galatea quien prefiere morir antes que experimentar ese tormento. Ese sentimiento de *pathos*, que definía el estado inicial de Pánfilo, define ahora el ánimo de Galatea. Este es, ciertamente, el síntoma evidente de que el amor, que partía de Pánfilo, ha surtido efecto en Galatea. La

alcahueta ha triunfado en su rol de vieja tercera, ha creado y determinado de forma sustancial el enamoramiento. Y completa su papel incitando a la joven enamorada a someterse a los deseos de Venus, a recrear su juventud.

Repentinamente, y como una variante al *παρακλαυσίδυρον* clásico, Pánfilo fuerza la puerta de la casa de la alcahueta¹⁹, que dialogaba entonces con Galatea. La ocasión es propicia y, aunque en principio la vieja tercera finge indignarse, termina por hacer mutis con un simple pretexto y les deja a solas. El grado de exaltación de Pánfilo es elevadísimo. Su actitud, ardiente y desenfadada, contrasta con el modelo femenino representado por Galatea, aparentemente débil y refinada. La actitud de Galatea —pura apariencia— y la decisión del galán crean la situación más cómica de toda la obra. Es el asalto cómico a la fortaleza, es el rapto de la perla atesorada en medio de los convencionalismos sociales. La doncella aparenta estar ofendida y con ese fin le indica que, aunque triunfe en el asalto, el amor entre ellos queda definitivamente roto²⁰. Pánfilo solicita un sarcástico perdón y, al manifestarle de nuevo sus sentimientos, describe los atributos físicos de la amada. Sus ojos ardientes, su blanca piel, su rostro señorial. Esos atributos y las palabras tiernas, los abrazos, los dulces besos, el *iocus*, son las causas de su pasión, de la enajenación que ha perturbado sus sentidos.

Cuando después del encuentro regresa la vieja tercera, Galatea le reprocha su engaño. Con esta intervención Galatea pretende únicamente mantener las apariencias ante Pánfilo. Galatea hace recaer las culpas precisamente en la alcahueta, aunque fue ella misma quien estableció anteriormente las normas de esa cita. De su despecho se deduce una descripción ficticia de la vieja tercera, una descripción despectiva, por supuesto. Pero la vieja salva esos insultos con la misma habilidad con que facilitó el encuentro de los amantes. Y una vez más muestra su experiencia y la importancia de su papel dramático cuando en el verso 748 califica al amor como *insipiens*²¹. La vieja alcahueta es el único personaje capaz de desmitificar y descalificar al amor, la única capaz de aportar juicios negativos sobre esa fuerza divina y humana que ahora los une.

El triunfo del amor, que representa la alegría desmedida de Pánfilo, es asumido por Galatea con cierto temor, con cierta desconfianza. Ha violado las normas sociales y teme las consecuencias. De nuevo es la vieja tercera, la adorable alcahueta, quien, con sorna y burla ciertas, aleja sus temores. Es sólo ella quien se atreve a confesar los anhelos cumplidos. Es tan sólo la vieja alcahueta quien recupera la armonía natural cuando, en los versos finales, les desea felicidad y les augura amor futuro: "*Per me felices, este mei memores*" (v. 780).

2. POSIBLE INFLUJO EN LA CELESTINA

Pamphilus, Galatea y la vieja alcahueta no son personajes tan planos teatralmente ni tan superficiales como la crítica generalizada pretende. Por otro lado, entre el *Pamphilus. De amore* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* esa misma crítica apenas reconoce una influencia indirecta y en especial atestiguada a través de la *Trotaconventos*, la vieja tercera en *El libro de Buen Amor* de nuestro Arcipreste. Aunque el objetivo esencial de este estudio es precisar los caracteres de los personajes del *Pamphilus*, resultan necesarias algunas observaciones finales.

La identificación de los *loci communes* respecto a la literatura occidental anterior o coetánea define la línea maestra en la investigación de las fuentes literarias de la *Tragicomedia*²². Una interpretación literaria elaborada exclusivamente desde este método carecerá de valor científico estricto y revelará —más que las influencias literarias registradas en el texto— la miscelánea de conocimientos asumidos en su formación por Fernando de Rojas. Conocimientos incorporados como recursos expresivos personales, amalgama académica, *loci communes* que, en todo caso y en un segundo grado, constituirían un amplio inventario de influencias literarias indirectas.

La constatación de esos *loci communes* debe completarse con análisis de conjunto. Sólo análisis de este tipo justifican un criterio científico apropiado. La investigación de sus fuentes literarias debe basarse, por tanto, en el estudio de la *Tragicomedia* como unidad teatral, en el estudio de su espacio y su tiempo específicos, en la identificación de la forma y función de sus personajes, así como en estudios paralelos y similares de obras anteriores o coetáneas presumiblemente interrelacionadas. La crítica especializada carece de interpretaciones de conjunto. Sin duda, reconoce la influencia del *Pamphilus*, pero para la generalidad esa influencia es indirecta. El método de investigación empleado propicia esta infravaloración del *Pamphilus* respecto a la posible influencia ejercida sobre la *Tragicomedia*. Contrastada la erudición de *La Celestina*, y establecido el juicio crítico a partir únicamente de los numerosísimos *loci communes* atestiguados en otras obras, se remite la influencia del *Pamphilus* a un nivel secundario y se presta atención tan sólo al papel de la vieja tercera, que comparte rasgos comunes con la *Trotaconventos* del Arcipreste y la vieja *Celestina* de Rojas. Desde las incongruencias de este método, surge asimismo la *auctoritas* sin más del crítico que tiende a vincular las manifestaciones literarias nacionales a las obras de mayor rango, sin considerar en absoluto la influencia de una obra concreta en otra obra concreta, al margen de la mayor o menor importancia de esas obras en el desarrollo de la historia li-

tería. No existen argumentos objetivos que desvinculen al *Pamphilus* de nuestra *Celestina*. De hecho, aunque la califiquen de indirecta, la mayor parte de los críticos reconoce esta influencia. Precisemos, en definitiva, que, si se aplica un método de análisis globalizador, y si se aplica un juicio crítico objetivo, desvinculado de la *auctoritas* y de la valoración relativa de las obras en la historia literaria, la consideración del *Pamphilus* respecto a la influencia que ejerce en *La Celestina* sería seguramente diferente. Y diferente sería la valoración respecto a *La Celestina* de cualquier comedia elegiaca, de cualquier novela sentimental o de cualquier comedia humanística; diferente, en suma, resultaría la valoración de las posibles fuentes griegas y latinas atestiguadas. Este procedimiento de análisis sí permitiría considerar la incidencia de una obra determinada en otra obra precisa, la verosímil influencia del *Pamphilus* en la *Tragicomedia*, de aquel planteamiento teatral concreto en este otro, de aquellas situaciones concretas en estas otras, de unos personajes concretos en otros.

Mi intención ha sido asumir este método y acercarme al análisis de los personajes del *Pamphilus* considerados en sí mismos y en su obra. Estas comedias elegiacas, como manifestaciones literarias cualesquiera, y como ingenuas y hermosas manifestaciones teatrales, merecen un conocimiento desde sí mismas. Con este estudio pretendo específicamente facilitar un acceso directo a la caracterización de sus personajes, precisar uno de los aspectos que, desde esta concepción personal, creo que debe incorporar todo análisis crítico vinculado a la determinación de las fuentes literarias. Constituye, por tanto, un primer paso hacia la búsqueda de posibles correlatos literarios entre los personajes de *La Celestina* y los del *Pamphilus*. Y así debe entenderse.

Notas

1. Cf. Siles, J.: "Teatro y poesía: el C. VIII de Catulo", Curso de Teatro Clásico, Teruel, 1986, p. 94-95.
2. En las citas textuales me remito a la edición de Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, publicada en Barcelona, en 1977, Col. Erasmo, Ed. Bosch. En relación, pues, con esta cita, cf. los versos: 1-10; 41-44; 60; 65-66; 143-150; 557-561; 563-567; 583-584.
3. Vid. v. 23: "... *Venus est mors vitaeque nostra*".

4. Entre los versos que hacen referencia a la *militia amoris*, cf.: 14; 41-42; 97-98; 132; 307-308; 406; *praesertim* 629-636; 775-776.
5. Cf. v. 135-137. Si se desea constatar, además, las distintas alusiones al tema de los *senes severi*, cf. v. 137-138; 293; 418; 607.
6. Vid. v. 175-177: "*Sed modo dicamus cordis secreta vicissim
Dictaque, preter nos, nesciat alter homo.
Demus et inde fidem fieri sic, postea dicam!*".
7. Los versos señalados en la nota 5 respecto al tema de los *senes severi* guardan una relación directa también con este motivo. Sin embargo, los versos que específicamente inciden en la necesidad de mantener en secreto la felicidad de los amantes son los siguientes: 3; 45; 137-138; 755; los versos 175-176 sintetizan perfectamente el motivo citado:

*"Sed modo dicamus cordis secreta vicissim
Dictaque, preter nos, nesciat alter homo".*

La intención es *conturbare* la posible *fascinatio* suscitada por la Envidia maliciosa. Los amantes, en su afán de mantener su amor en secreto y, en consecuencia, preservar su felicidad, sólo confían en la vieja tercera. Así lo manifiesta Pánfilo en los versos 297-298. Y así también Galatea (v. 435).

8. Vid. v. 46-54; 109-114; 115-119; 135-138; 217-218; 223-226; 255-256; 398; 401-404; 413-420.
9. Cf. v. 253-254.
10. Cf. v. 275-285.
11. Vid. v. 281-282: "*Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa
Artibus et Veneris apta ministra satis*".
12. Cf. v. 366: "*Vos simul esse meum iudicat arbitrium*".
13. Cf. v. 406: "*Sed tuus interea militet ignis ei!*".
14. Cf. v. 461-462: "*Causa mee mortis hec est et causa salutis.
Qua si non pociar..., tunc placet ut moriar!*".
15. Cf. v. 551-552: "*Omnis vestrarum michi rerum panditur ordo,
Quarum mente memor vix teneo lacrimas*".
16. Cf. v. 590.
17. Vid. v. 597-600: "*Ingeniosus Amor portas et claustra relaxat,
Vincit quicquid obest ingeniosus Amor.
Vanos pone metus, pueriles corrige curas,
Mecum dulcis Amor te petit ut venias!*".
18. Cf. v. 619-628.
19. Cf. v. 657.
20. Vid. v. 695-696: "*Huius victor eris facti, licet ipsa reluctet,
Sed tamen inter nos rumpitur omnis amor!*".
21. Cf. v. 748: "*Quam movet insipiens, non ego, vester amor*".
22. Cf. Castro Guisasaola: *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Rev. Filología Española, I, V, Madrid, 1924, si se desea contar con un amplísimo inventario de *loci communes* entre *La Celestina* y sus posibles fuentes.