

## LA POESÍA DE CANCIONERO EN LA CELESTINA: «OH, HIDEPUTA EL TROVADOR»

Francisco J. LOBERA SERRANO  
Sapienza, Università di Roma

Sabemos que en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hay cuatro momentos en que algunos de los personajes cantan canciones o romances. Una de estas canciones es un poema de amor cortesano, de autor conocido, «En gran peligro me veo»<sup>1</sup>; otra es una canción de tipo tradicional, de autor desconocido, «La media noche es pasada»<sup>2</sup>, y otras son canciones que posiblemente hayan sido compuestas por Rojas y sus compañeros, algunas a la manera de la poesía cortesana de amor (que pueden ser también *contrafacta* del mismo Rojas), es decir, «Corazón bien se te emplea»<sup>3</sup>, «Duerme y descansa, penado»<sup>4</sup>. De nuevo en el Auto XIX, Lucrecia y Melibea cantan una coplas de tipo tradicional popular que parecen provenir o inspirarse en distintos tipos de canciones: albas, alboradas, de espera, por ejemplo; estas canciones probablemente también son, al menos en parte, de Rojas: «Oh quién fuera la hortelana»<sup>5</sup>, «Dulces árboles ombrosos»<sup>6</sup> y «Papagayos, ruiseñores»<sup>7</sup>. Por último, en el Auto I, y se trata así de la primera irrupción de la música en la obra, hallamos un inicio de un *algo* formado por dos versos octosílabos con

<sup>1</sup> Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Tragicomedia de Calisto y Melibea, ed. y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y Francisco Rico, Madrid, RAE, 2011, p. 195, 13; En el *Cancionero General*, f. cxxxiv, aparece como «Cancion de Diego de Quiñones; en el *Cancionero de Garcia de Resende*, f.57r, dice «De Dom Roly»; Brian Dutton, en su *El Cancionero del siglo XV*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV y Universidad de Salamanca, 1990-1992, ID 0781, que abreviaré Dutton, *CSXV*. Todas las citas de *La Celestina* se refieren a la edición citada e indico sólo el Auto, la página y la línea del inicio de la cita.

<sup>2</sup> Auto XIX, 320, 1; es el número 568 en Margit Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987; Dutton, *CSXV*, ID 4546, indica la presencia del verso «la media noche es pasada», en la *Égloga en recuesta de unos amores* de Juan del Encina.

<sup>3</sup> Auto VIII, 196, 1; Dutton, *CSXV*, ID 7851.

<sup>4</sup> Auto XIII, 264, 7; Dutton, *CSXV*, ID 7855.

<sup>5</sup> Auto XIX, 318, 4; Dutton, *CSXV*, ID 7851.

<sup>6</sup> Auto XIX, 319, 12; Dutton, *CSXV*, ID 7857.

<sup>7</sup> Auto XIX, 319, 22; Dutton, *CSXV*, ID 7858.

rima aguda, probablemente paródicos y de Rojas, «Cuál dolor puede ser tal»<sup>8</sup>, que son interrumpidos por Sempronio, y seguidos, a petición de Calisto, por los primeros versos de otra canción, «la más triste que sepas», y que en realidad es un romance erudito, «Mira Nero de Tarpeya»<sup>9</sup>.

Me parece interesante estudiar cómo esas canciones han sido introducidas en el texto y cómo los personajes, sobre todo los siervos Pármeno y Sempronio, pero también Celestina, reaccionan al escuchar las canciones, o las comentan después, en otros momentos; interesa observar qué dicen de ellas, del compositor, y del mundo que, a sus ojos, representaban. Queda para mí fuera de duda que el joven Rojas estimaba este tipo de canciones (como también toda la literatura que introduce en *La Celestina*) a pesar de la función a que las obliga y de los juicios que, en boca de los personajes, se merecen.

Dos de los temas más tratados por los estudiosos de *La Celestina* están estrechamente relacionados con cuanto voy a intentar exponer: el primero es el género a que pertenece el texto de Rojas; el segundo, las fuentes del mismo, y sobre todo el uso que el autor o autores hacen de las fuentes. En cuanto al primero, creo que *La Celestina* no es una novela y no es tampoco una obra de teatro como lo será décadas después el de Lope de Rueda; pero *La Celestina* no es tampoco ninguna de las formas híbridas que se han ido proponiendo a lo largo del último siglo para satisfacer el afán de esquematización y de clasificación de los historiadores y críticos literarios; es decir, no es una novela dialogada, y no es teatro para ser leído en público. *La Celestina* aunque es un texto formado por citas sentenciosas de la tradición culta, está escrito sobre todo con afán de divertir; y está pensada para ser «dicha» en encuentros sucesivos (numerosos) de un grupo reducido de conocidos o amigos. *La Celestina* es un texto imaginado como una miscelánea de «donaire», una larga sucesión de situaciones cómicas, saturadas de sabiduría y de ambigüedad<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Auto 1, 32, 11; Dutton, *CSXV*, ID 4895.

<sup>9</sup> Auto 1, 33, 3; Dutton, *CSXV*, ID 4133. Para la bibliografía general sobre los Cancioneros y *La Celestina* remito a mi edición de la obra de Rojas ya indicada y me limito aquí a señalar explícitamente un trabajo de Alan Deyermond, «*La Celestina* como cancionero», en *Cinco siglos de "Celestina"*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-105; y dos de Dorothy S. Severin, «Calisto and orphic music», en *Creation and recreation: experiments in literary form in early modern Spain. Studies in honour of Stephen Gilman*, ed. de Ronald E. Surtz y Nora Wienerth, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 1-5 y «*Celestina's* courtly lyrics and James Mabbe's English translations», en *Courtly literature: culture and context. Proceedings of the 5th triennial congress of the International Courtly Literature Society*, ed. de Keith Busby y Erik Kooper, Amsterdam, John Benjamins, 1990, pp. 523-552.

<sup>10</sup> De las definiciones de «donaire» que leemos en *Autoridades*, subrayo la insistencia en la «gracia [...] en el decir», la estrecha relación entre «gracia», «espíritu, prontitud y viveza» y cómo la función del «donaire» es la de atraer las voluntades de los que escuchan. En *La Celestina* «donaire» aparece cinco veces de las cuales dos en «El autor a un su amigo», y una tercera en *Todas las cosas* lo que me parece

*La Celestina* sigue siendo hoy en día un texto del que conocemos casi todo y del que no sabemos explicar qué misterio encierra: cómo pudo ser escrita por un Rojas tan joven, de alrededor de 20 años, y el porqué de su imponente éxito entre los lectores y en los juicios críticos desde el primer instante en que apareció, quizás incluso antes de su primera impresión (y esto justificaría el que el primer editor se arriesgara a cargar con los costes de la misma).

Aunque el autor (o los autores) conozca y en parte imite la Comedia clásica (Plauto y Terencio), la Comedia Humanística y la Comedia Elegíaca, es también evidente que no quiere reproducir ninguna de ellas. En cuanto a la relación entre poesía cortesana de amor y *La Celestina*, no sólo debemos ponderar el tema, el protagonismo del loco enamorado y el rechazo o ausencia de la mujer amada, sino también la tipología de los personajes, la retórica y léxico que nos llevan hacia ese tipo de poesía culta del siglo xv.

A mi parecer, la admiración que *La Celestina* despierta, la dificultad de encontrar antecedentes y descendientes que se acerquen cualitativamente al texto de Rojas, son debidos principalmente a la construcción del mismo como un tejido, una miscelánea de fuentes latinas (clásicas y humanísticas) o castellanas (éstas sobre todo tradicionales de transmisión oral, como los proverbios y las canciones), además de otras fuentes que podemos llamar de las aulas o ambiente universitario; además de la riqueza de las fuentes y de la técnica de inserción, otro elemento a tener muy en cuenta es qué traducción hacen Rojas y sus «socios» de esas fuentes latinas (que ya anteriormente han entrado a formar parte de florilegios, seleccionadas por belleza, por elaboración retórica, por profundidad filosófica de su contenido, etc.) porque se trata principalmente de una traducción literal en que la lengua castellana se aleja muchísimo de la lengua hablada y también de la lengua escrita en su tiempo en Castilla, y adquiere la fuerza y la belleza del latín de dichas fuentes. Y si, como digo, esta lengua no es más que en mínima parte la lengua de Rojas, la lengua del tiempo de Rojas en Salamanca, ¿no estaremos también en este caso ante un sutil juego de equilibrio entre una lengua que tiende al clasicismo y al mismo tiempo a un juego goliárdico entre estudiantes, una lengua en que en boca de siervos, jóvenes prostitutas y viejas rufianas se ponen palabras altas, desechando así cualquier idea de verosimilitud, y quizás al servicio goliárdico de lo contrario<sup>11</sup>? En *La Celestina* hay muchas situaciones en las que

---

muy indicativo (Mp. 6,10; 7, 1; 20, 4). Las otras dos apariciones, una es en boca de Celestina (Auto I, 77, 7) donde la vieja elogia el estar juntos de los amigos y el otro lo dice Sempronio a Calisto mientras quiere animarle a dejar la soledad y a buscar amigos y compañía (Auto II, 86, 7).

<sup>11</sup> Esto se nos confirma sin lugar alguno a dudas, por los miles y miles de puntos de variantes de transmisión (sólo en el Auto I, cuando aún estamos lejos de haber colacionado todas las ediciones conocidas en castellano, tenemos archivados más de 1900 puntos de variantes) desde la primera edición

por un lado vemos el contraste entre los que hablan, cómo hablan, y lo que dicen, y por el otro vemos también las reacciones de los mismos interlocutores a esa lengua, a la belleza de su retórica y a la grandeza de sus contenidos; además, vemos también el contraste entre lo que se dice y las intenciones del hablante. Cuando Rojas habla de «las sentencias y dichos de filósofos»<sup>12</sup> está pensando en frases como

No los que poco tienen son pobres, más los que mucho desean (Pármeno a Celestina, Auto I, 74, 14).

Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja (Pármeno a Calisto, Auto II, 90, 15).

Los acelerados y súbitos placeres crían alteración, la mucha alteración estorba el deliberar (Celestina a Sempronio a propósito de Calisto, Auto V, 141, 15).

¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme. Sempronio. Yo te lo diré; la raleza de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos descende al ánimo por ellos; el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales (Sempronio a Celestina, Auto V, 138, 17).

cuyo profundo contenido y la belleza retórica quedan enaltecidos por la tradición pero en contraste, como digo, con la función que desempeñan en la escena, siempre ajena totalmente al espíritu original con que fueron pensadas y escritas en las fuentes. Pero se sabe, la ambigüedad es el alma de la literatura y en ella la retórica halla una extraordinaria forma de enriquecer el contenido de lo que se dice.

La composición de *La Celestina*, la aglutinación de textos literarios precedentes, nos confirma que nos hallamos ante una obra que sigue modelos universitarios en que se experimentan la imitación, la retórica y la composición, pero esta vez no en latín sino en lengua vulgar, lo que cambia todas las perspectivas. Texto escrito pensando en una fruición pública *ma non troppo*: y es por eso que el autor dice «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia»<sup>13</sup>. Y es pensando en este disfrute en grupo, que en los versos de «Alonso Proaza, corrector de la impresión, al lector» se dice:

bien la leyendo harás licuecer;  
harás al que ama amar no querer,  
harás no ser triste al triste penado,

---

conservada (alrededor de 1499) hasta la edición de Salamanca 1570; pues bien, muchas de las variantes quieren normalizar el texto de Rojas, o porque no lo entienden, porque lo consideran *corrupto* y quieren corregirlo, o porque lo hallan enrevesado y quieren aclararlo.

<sup>12</sup> *Todas las cosas*, en Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, ed. cit., 20, 8.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 20, 10.

al que es sin aviso harás avisado;  
[...]  
Finge, leyendo, mil artes y modos;  
pregunta y responde por boca de todos  
llorando y riyendo en tiempo y sazón (351, 12)

Se insiste, pues, en el arte de decir para alejar a los enamorados (poetas) de la pena e incluso de la obsesión del amor y para llorar y reír en los momentos oportunos. Un hecho significativo, y quizás no suficientemente subrayado, es que usando como fuentes textos misceláneos como la colección de sentencias de Aristóteles o de Petrarca en latín el resultado perseguido y deseado por el autor de *La Celestina* es también misceláneo<sup>14</sup>, es decir que lo que Rojas y sus amigos persiguen con *La Celestina* es una obra también miscelánea, con un sencillo marco de una historia que funcione casi sólo precisamente de marco. Como digo, este uso de las fuentes tiene como ambiente obligado el mundo universitario.

Si nos preguntamos sobre la disposición de toda la materia textual extraña, ajena a la historia y que viene incorporada pero acaba siendo lo fundamental, lo que define la naturaleza misma de *La Celestina*, conviene primero volver a ver cómo lo explica Rojas (*El autor a un su amigo*, 6, 15):

Pero, quienquier que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrejeridas que so color de donaires tiene<sup>15</sup>.

Es decir, el elogio de Rojas al primer autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* se afina cuando escribe que el mérito es el arte de «entrejerir» dichas sentencias, con el resultado final de que las sentencias nos hablan en el texto como si de «donaires» se tratara<sup>16</sup>. «Sentencias» aparecen ya en el título y

---

<sup>14</sup> Me refiero, naturalmente a los florilegios *Auctoritates Aristotelis* y *Principalium sententiarum ac materiarum memoria dignarum ex libris Francisci Petrarchae collectarum iuxta ordinem alphabeticum summaria brevisque annotatio*, que circulan sobre todo manuscritos. En este sentido hay que entender el título de la *Comedia*, mantenido también en la *Tragicomedia* donde dice «la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias, filosofales y avisos muy necesarios para mancebos» (3, 13).

<sup>15</sup> «Entrejeridas» parece ser neologismo de Rojas, aparece en *La Celestina* una sola vez, (en la *Comedia* y en la *Tragicomedia*, eds. de Valencia 1514, 1518 y 1529, pero ya en la ed. de Zaragoza 1507 aparece regularizado en “entretejidas” y a partir de la de Toledo 1510-14 normalizado en “enxeridas”; la trad. Italiana de 1506 traduce ya “inserte”).

<sup>16</sup> El sentido de «donaire» en *La Celestina* no se aleja de los que nos da *Autoridades*: «Gracia y agrado en lo que se halla», «Se tiene asimismo por el chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan». Más interesante es cómo en *La Celestina* se suele combinar este concepto con otros en largas enumeraciones.

otras nueve veces más en *La Celestina* combinada con «avisos» y con «dichos filosofales», mientras los «donaires» son en el texto de Rojas elementos que, junto con otros, enriquecen la amistad, el placer del amor compartido.

Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras (*El autor a un su amigo*, 6, 8).

Para observar esta presencia de sentencias «so color de donaires» propongo una rápida lectura de dos momentos del texto, el primero de los cuales lo tomamos de la larga conversación entre el siervo y la vieja en el Auto 1: Pármeno responde a Celestina con razonamientos de lógica aristotélica y con léxico y terminología de las aulas universitarias, en un castellano libresco y escolástico inverosímil en una conversación en la vida diaria; y tanto es así que la reacción de la vieja Celestina es de hastío por el tipo de lenguaje y razonamiento usado, aunque en la respuesta alterada de la vieja aparece, intencionalmente, el mismo léxico y el mismo razonamiento filosófico, como si se hallasen en una disputa escolástica.

PARMENO. No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto; y por tanto es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

CELESTINA. ¡Oh malvado, como que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla o di por verdad lo falso, y cree lo que quisieres, que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja (Auto 1, 70, 8).

En el segundo ejemplo la fuente es todavía *Auctoritates Aristotelis* y el tema es el de la locura de buscar la soledad para contemplar la pena de amor, y no la sabiduría de intentar olvidar gracias a la compañía de los amigos; en realidad el objetivo de la vieja Celestina es, en ese momento, el de superar las divisiones entre Sempronio y Pármeno. Lo más cómico de lo que dice es la organización de los razonamientos como si estuviéramos en una aula universitaria. El efecto que produce la traducción literal de las *Auctoritates Aristotelis* en boca de Celestina es realmente explosivo. En este elogio de la amistad, de la compañía en contraposición a la soledad o a la melancolía, sospecho que hay también una referencia clara a la composición de *La Celestina* por Rojas y sus socios:

Y no pienses que tu privanza con este señor te hace seguro, que cuanto mayor es la fortuna tanto es menos segura y por tanto en los infortunios el remedio es a los amigos. ¿Y adónde puedes ganar mejor este deudo, que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber, por bien y provecho y deleite? Por bien: mira la voluntad de Sempronio conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en la virtud tenéis. Por provecho: en la mano está, si sois concordés. Por deleite: semejable es, como seáis en edad dispuestos para todo linaje de placer, en que más los mozos que los viejos se juntan, así como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores juntos de compañía. (Auto 1, 75, 5)

### 1. «¿Cuál dolor puede ser tal?»

Como digo, el tema de la soledad vs la compañía de los amigos durante las penas de amor es un motivo frecuente e importante en el texto de Rojas, y es el motivo alrededor del cual en el texto hallamos el primer momento en que Calisto canta una canción de enamorado de tipo cortesano:

CALISTO.           ¿Cuál dolor puede ser tal,  
                                  que se iguale con mi mal<sup>17</sup>?

SEMPRONIO. Destemplado está ese laúd.

CALISTO. ¿Cómo templará el destemplado ¿Cómo sentirá el armonía [...] discorde? [...] Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO       Mira Nero de Tarpeya  
                                  a Roma cómo se ardía;  
                                  gritos dan niños y viejos  
                                  y él de nada se dolía. (Auto 1, 32, 11)

La descripción que Calisto hace de sí mismo, como poeta enamorado cortes es, en síntesis, la de un hombre que ha perdido la armonía, en quien la voluntad, el pensamiento y los afectos están en conflicto y este conflicto proviene de una sola causa:

¿Cómo sentirá el armonía [...] tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? (Auto 1, 32, 16)

---

<sup>17</sup> Hay dos momentos en *La Celestina* en que el dolor de Melibea y el de Pleberio son especulares con el de Calisto: «Melibea. ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo? Celestina. Amor dulce» (Auto x, 226, 18) y «Melibea: ¡Ay dolor! Pleberio: ¿Qué dolor puede ser que iguale con ver yo el tuyo?» (Auto xx, 328, 3).

Para los criados y para la vieja Celestina el concepto que más frecuentemente define este estado de ánimo de Calisto, esa obsesión por el amor, por la pena, por la soledad y el gusto de una constante autocontemplación y de una expresión hecha de repeticiones y paradojas, es el de la «locura»: el enamorado que busca la soledad y en ella el alivio a la pena, componiendo versos que Calisto define ‘tristes’ y que, en el contexto, entendemos ser canciones de penas de amor de cancioneros cortesanos<sup>18</sup>. Esta obsesión por esa poesía hace que Sempronio lo defina simplemente como «loco»:

Hallarás que dizen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza que es igual género de locura<sup>19</sup>. (Auto II, 86, 18)

CALISTO. ¿Y no otra cosa?

SEMPRONIO. Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa.

CALISTO. Poco sabes de firmeza.

SEMPRONIO. 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. (Auto I, 36, 12)

La virtud de la «firmeza» propuesta por Calisto es traducida por el criado con «perseverancia en el mal», es decir esa monótona insistencia en un solo tema obsesivo; a la vez percibimos la ironía que encierra su explícita referencia al *studium* y a la filosofía de cuantos razonan sólo sobre el amor.

El primer eco en el texto de esta situación lo hallamos al principio del Auto II donde las palabras del criado vuelven sobre el poetizar de Calisto y de los enamorados cortesanos. Sempronio, antes de salir para buscar a Celestina, vuelve a declarar el peligro que comporta dejar solo a Calisto y al explicarlo describe con mayor detalle al poeta enamorado cortés:

SEMPRONIO. [...] Mas, ¿cómo iré, que en viéndote solo dizes desvaríos de hombre sin seso, suspirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar; si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donaires, tanga canciones

---

<sup>18</sup> Sobre Calisto (y Melibea) enamorado cortés, véase José María Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, Almenara, 1962.

<sup>19</sup> El concepto de «locura» aparece muy frecuentemente en *La Celestina*, aplicado a todos los personajes en situaciones muy variadas pero a Calisto se le aplica, además, a propósito de su enamoramiento y, lo que más nos interesa ahora, a propósito de su mucho hablar sin sentido y su querer «trobar», es decir, componer poemas: «Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que [...] a sus amigas llaman y dicen ser su dios», *Siguiese*, p. 23, 2 y véanse también por ejemplo, Auto I, 33, 9; 34, 5; 43, 13 y Auto VI, 148, 10.



alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naipes, arme mates, finalmente que sepa buscar todo género de dulce pasatiempo para no dejar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que recibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.

CALISTO. ¿Cómo, simple? ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa? ¿Cuánto es dulce a los tristes quejar su pasión? ¿Cuánto descanso traen consigo los quebrantados sospiros? ¿Cuánto relievan y disminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? Cuantos escribieron consuelos no dicen otra cosa.

SEMPRONIO. Lee más adelante. Vuelve la hoja. Hallarás que dicen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza que es igual género de locura. Y aquel Macías, ídolo de los amantes, del olvido porque le olvidava se queja. En el contemplar, ésta la pena de amor; en el olvidar el descanso. (Auto II, 86, 2)

Las palabras del siervo contraponen la soledad al estar en compañía de amigos. El poeta enamorado, que escoge la primera, escribe desvaríos, desvíos sin seso, delirios, sentimientos expresados por gemidos y suspiros, desea la oscuridad y persigue un pensamiento obsesivo y doloroso. Todos estos conceptos y muy claramente el «pensativo tormento», describen un tipo de canción, la de los cancioneros cortesanos en el tema de la pena y en la retórica alambicada que los caracteriza. En oposición a esto, la compañía de los amigos, y por lo tanto también Rojas con sus «socios» en aquellos «quince días de unas vacaciones» (*El autor a un su amigo*, 7, 11) tiende a una escritura de placer en que se habla de «donaires», de canciones alegres, de romances, historias, motes, cuentos y juegos, una literatura más deleitable y no subjetiva como la de los cancioneros. Calisto insiste en el «pensativo tormento» como la mejor forma de alivio y consolación del dolor, según la tradición. Y es entonces cuando Sempronio se refiere a Macías, poeta de cancionero, como modelo de estos poetas enamorados, por la oposición entre recordar y olvidar<sup>20</sup>. La locura de este tipo de literatura, de esta poesía de cancionero, es la de memoria continua de la propia pena de amor, la de no querer olvidar sino la de convertir la propia existencia en una contemplación,

---

<sup>20</sup> También en *El infierno de los enamorados*, de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, el poeta Macías aparece descrito como el modelo de los poetas enamorados por su no olvidar: «La mayor cuita que haber / puede ningún amador / es membrarse del placer / en el tiempo del dolor; / [...] mayor pena nos aumenta / esta tristeza e langor. / E sabe que nos tractamos / de los bienes que perdimos / e del gozo que pasamos, [...] E si por ventura quieres / saber por qué soy penado, / pláceme porque, si fueres / al tu siglo trasportado, / dígas que fui condenado / por seguir d'Amor sus vías; / e finalmente Macías / en España fui llamado», citado de *Obras completas*, ed. de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, vv. 489-512.

casí visión beatífica, de la amada y de la pena que su ausencia o rechazo produce. Sin embargo, el verdadero alivio y descanso para los siervos está en el saber olvidar, en el buscar compañía amistosa y con ella placeres, donaires, canciones alegres y juegos.

Otro momento en que el texto hace referencia al poeta Calisto es el Auto iv, en casa de Melibea. Celestina describe el estado de ánimo del joven enamorado como el de un compositor de canciones tristes, aunque pone el acento en las cualidades musicales y de interpretación. Conviene notar que Celestina no ha escuchado personalmente una canción de Calisto y por lo tanto sus palabras aparecen, como otras veces, fruto de su astucia y arte más que de su experiencia:

CELESTINA. [...] el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones y tan lastimeras que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. (Auto iv, 133, 15)

Más tarde, en el Auto vi, Celestina ha vuelto a casa de Calisto y le está contando su largo encuentro y conversación con Melibea cuando el texto nos presenta de nuevo la parodia del poeta cortesano enamorado. Apenas Celestina le dice a Calisto que Melibea le ha dado para él el cordón que habitualmente ciñe su cuerpo, este galardón se convierte en el objeto de las atenciones de Calisto y, según la tradición cortesana pero cómicamente, en su interlocutor. Las palabras del joven enamorado se multiplican y se hinchan de retórica, de digresiones, con exclamaciones y paralelismos, en metáforas y alegorías, con perífrasis y énfasis, con ironías involuntarias y disimulaciones, y sobre todo con un insistente apóstrofe que va hacia el patetismo sin dejar de ser ridículo:

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

CALISTO. ¡Oh nuevo huésped, oh bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡Oh nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis deseos! Decime si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella a quien vosotros servís y yo adoro.

CALISTO. ¡Oh desdichado, que las ciudades están con piedras cercadas y a piedras, piedras las vencen! Pero esta mi señora tiene el corazón de acero; no hay metal que con él pueda; no hay tiro que le melle. Pues poned escalas en su muro; unos ojos tiene con que echa saetas, una lengua llena de reproches y desvíos. El asiento tiene en parte que a media legua no le pueden poner cerco.

[...] ¡Oh mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo! ¡Oh cordón, cordón!, ¿Fuísteme enemigo? [...]

CELESTINA. Cesa ya, señor, ese devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo. [...]

SEMPRONIO. Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea. [...] Que mucho hablando matas a ti y a los que te oyen. Y así que perderás la vida o el seso [...] Abrevia tus razones [...]

CALISTO. ¿Enójote, madre, con mi lengua razón, o está borracho este mozo?

CELESTINA. [...] debes, señor, cesar tu razón, dar fin a tus lenguas querellas, tratar al cordón como cordón por que sepas hacer diferencia de habla [...].

CALISTO. ¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora!, déjame gozar con este mensajero de mi gloria. ¡Oh lengua mía!, ¿por qué te impides en otras razones, dejando de adorar presente la excelencia de quien por ventura jamás verás en tu poder? ¡Oh mis manos!, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga; [...] Suelta la rienda a mi contemplación.

SEMPRONIO. No afistles tu llaga cargándola de más deseo; no es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio. (Auto VI, 154, 9)

Y tras esta escena paradigmática, Calisto vuelve a sus obsesiones literarias, la noche, la oscuridad, la desesperanza, la pena y la soledad:

CALISTO. ¡Oh desconsolado de mí! La fortuna adversa me sigue junta, que contigo o con el cordón o con entramos quisiera yo estar acompañado esta noche lengua y oscura. Pero pues no hay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera soledad. (Auto VI, 161, 15)

## 2. «En gran peligro me veo»

El segundo momento en que Calisto canta una canción lo hallamos en el Auto VIII. La escena es precedida por la vuelta a casa de Pármeno tras haber pasado su primera noche de amor con Areúsa; y esta experiencia lo exalta y habla de placer y alegría y de la necesidad de comunicar esta dicha, de compartirla, a la vez que hace referencia a las enseñanzas de Celestina en el Auto I y todo ello usando un léxico frecuente en los cancioneros:

PARMENO. ¡Oh placer singular, oh singular alegría! Cuál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo, cuál más dichoso y andante, [...] ¡Oh alto Dios!, ¿a quién contaría yo este gozo? ¿A quién descubriría tan gran secreto? ¿A quién daré parte de mi gloria? Bien me decía la vieja que de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía. El placer no comunicado no es placer. (Auto VIII, 188, 12)

CELESTINA. Sin prudencia hablas que de ninguna cosa es alegre posesión sin compañía; no te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas. «Esto hice, esto otro me dijo; tal donaire pasamos, de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se allegó. ¡Oh qué habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones justemos. ¿Qué cimera sacaremos o qué letra? Ya va a la misa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su casa, vamos de noche, tenme el escala, aguarda a la puerta. ¿Cómo te fue? Cata el cornudo, sola la deja. Dale otra vuelta, tornemos allá». Y para esto Pármeno ¿hay deleite sin compañía? Alahé, alahé, la que las sabe las tañe. Este es el deleite, que lo ál, mejor lo hacen los asnos en el prado. (Auto I, 77, 3)

Y esta es la descripción que de Calisto delinear Pármeno y Sempronio, poco antes de que puedan escuchar su nueva canción:

PARMENO. ¿Y qué hace el desesperado?

SEMPRONIO. Allí está tendido en el estrado cabe la cama donde le dejaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento, si con aquello pena o descansa.

PARMENO. ¿Qué dices? ¿Y nunca me ha llamado ni ha tenido memoria de mí?

SEMPRONIO. No se acuerda de sí, ¿acordarse ha de ti? (Auto VIII, 194, 4)

La canción que Calisto canta está formada por una primera copla atribuida a Diego de Quiñones y por una segunda que probablemente es de Rojas, vistas la presencia del nombre de Melibea en rima y la reacción de los criados:

CALISTO. En gran peligro me veo;  
en mi muerte no hay tardanza,  
pues que me pide el deseo  
lo que me niega esperanza.

PÁRMENO. (Escucha, escucha, Sempronio: trovando está nuestro amo.)

SEMPRONIO. (¡Oh hideputa el trovador! El gran Antípater Sidonio, el gran Ovidio, los cuales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca: ¡sí, sí, desos es! ¡Trovara el diablo! Está devaneando entre sueños. (Auto VIII, 195, 13)

En *La Celestina*, como aclara esta escena, «trovar» significa ‘inventar versos’ y el sustantivo «trovador», ‘poeta cantor que compone sus versos’, y quizás, preferiblemente, que los improvisa.

Corazón, bien se te emplea  
que penes y vivas triste,  
pues tan presto te venciste  
del amor de Melibea.

SEMPRONIO (¿No digo yo que troba?) (Auto VIII, 196, 1)

De nuevo el tema dominante es la oposición entre el olvidar y el contemplar:

SEMPRONIO. Olvida, señor, un poco a Melibea y verás la claridad. Que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela. (Auto VIII, 196, 15)

Y otra vez Calisto vuelve a pedir que le dejen solo y no casualmente vuelve a hablar poéticamente:

CALISTO. ¡O loco, loco! Dice el sano al doliente: «Dios te dé salud». No quiero consejo, ni esperarte más razones, que más abivas y enciendes las llamas que me consumen. Yo me voy solo a misa y no tornaré a casa hasta que me llaméis, pidiéndome albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada.

SEMPRONIO. Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol», y sabrán todos lo que dices. (Auto VIII, 198, 1)

En el auto siguiente tiene lugar la famosa escena del encuentro de los dos siervos y las dos jóvenes con Celestina en casa de ésta, la convivial comida que se prepara y las conversaciones que se desarrollan, como si asistiéramos a un ejemplo de esos momentos de placeres de que se teoriza la importancia. Poco antes de que llegue Lucrecia a solicitar la presencia de la vieja en casa

de Melibea, el mismo Sempronio se presenta a sí mismo enamorado, identificándose con Calisto y describiéndose con características semejantes a las del poeta cortesano:

SEMPRONIO. Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando, dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas, y otros mil atos de enamorado; haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones. (Auto IX, 210, 13)

### 3. «Duerme y descansa penado»

En el Auto XIII escucharemos a Calisto cantando la tercera canción de cancionero. Poco antes había tenido lugar la primera cita a través de las puertas de los dos jóvenes, y en ella la joven invita a Calisto a regresar el día siguiente por el huerto. Durante esa conversación las controladas palabras de Melibea son mal interpretadas por Calisto que pierde la esperanza y cae inmediatamente en su retórica de poeta cortesano:

CALISTO. [...] ¡Oh malaventurado Calisto, oh cuán burlado has sido de tus sirvientes! ¡Oh engañosa mujer Celestina, dejárasme acabar de morir, y no tomaras a vivificar mi esperanza para que tuviese más que gastar el fuego que ya me aqueja! ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Por qué has así dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir para que me fuese mostrado el disfavor, el entredicho, la desconfianza, el odio por la mesma boca desta que tiene las llaves de mi perdición y gloria? ¡Oh enemiga!, ¿y tú no me dijiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dijiste que de su grado mandaba venir este su cativo al presente lugar, no para me desterrar nuevamente de su presencia, pero para alzar el destierro, ya por otro su mandamiento puesto ante de agora? ¿En quién hallaré yo fe? ¿Adónde hay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican traiciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperanza de perdición?

MELIBEA. Cesen, señor mío, tus verdaderas querellas, que ni mi corazón basta para las sufrir, ni mis ojos para lo disimular. (Auto XII, 244, 18)

La declaración explícita de Melibea, abandonadas ya todas las reticencias impuestas por el código social, abre la puerta a la última parte de la historia, tendiente sólo a alcanzar ese amor prometido. Y por eso el tono de la canción que el joven canta en el Auto XIII es nuevo:

CALISTO. Duerme y descansa, penado,  
desde agora,  
pues te ama tu señora  
de su grado.  
Venza placer al cuidado  
y no lo vea,  
pues te ha hecho su privado  
Melibea. (Auto XIII, 264, 7)

En nuestro análisis no debemos dejar de considerar en toda su importancia el hecho de que los personajes saben que fingen ser ficción, literatura, y que al mismo tiempo son imitadores de personas o personajes de la realidad. Así Calisto en el mismo Auto XIII, cuando ya sabe de la muerte de Celestina, Sempronio y Pármeno, para no perder la gloria del encuentro prometido por Melibea dice:

CALISTO. [...] Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores. (Auto XIII, 269, 11)

#### 4. «Oh, quién fuese la hortelana»

Por fin, en el Auto XIX va a tener lugar el encuentro definitivo y el fatal desenlace. Mientras Melibea espera a Calisto en el huerto, canta junto con su criada Lucrecia, no sabiendo que, al otro lado de la tapia, Calisto está escuchando, con la escalera lista para entrar en el huerto:

MELIBEA. Canta, por mi vida. Lucrecia, que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor, y muy paso entre estas verduricas, que no nos oirán los que pasaren.

LUCRECIA. ¡Oh quién fuese la hortelana  
de aquestas viciosas flores  
por prender cada mañana  
al partir, a tus amores!  
Vístanse nuevas colores

los lirios y el azucena;  
derramen frescos olores  
cuando entre, por estrena

MELIBEA. ¡Oh cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No ceses, por mi amor.

LUCRECIA Alegre es la fuente clara  
a quien con gran sed la vea,  
mas muy más dulce es la cara  
de Calisto a Melibea,  
pues aunque más noche sea,  
con su vista gozará.  
¡Oh cuando saltar le vea,  
qué de abrazos le dará!  
Saltos de gozo infinitos  
da el lobo viendo ganado,  
con las tetas los cabritos,  
Melibea con su amado.  
Nunca fue más deseado  
amador de su amiga  
ni huerto más visitado  
ni noche más sin fatiga.

MELIBEA. Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante: todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dices, y ayudarte he yo.

LUCRECIA. MELIBEA. Dulces árboles sombreros,  
humillaos cuando veáis  
aquellos ojos graciosos  
del que tanto deseáis.  
Estrellas que relumbráis,  
Norte y Lucero del día,  
¿por qué no le despertáis  
si duerme mi alegría?

MELIBEA. Óyeme tú por mi vida, que yo quiero cantar sola.  
Papagayos, ruiseñores  
Que cantáis al alborada,  
llevad nueva a mis amores  
cómo espero aquí asentada.  
La media noche es pasada  
y no viene;  
sabadme si hay otra amada  
que 'l detiene.

[...]



CALISTO. Pues señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cese tu suave canto; no sea de peor condición mi presencia con que te alegras que mi ausencia que te fatiga.

MELIBEA. ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? Pues conseguida tu venida, desapareciöse el deseo; destemplese el tono de mi voz. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena crianza, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañás? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. (Auto XIX, 318, 4)

Retomando algunos de los aspectos que hemos visto en las páginas anteriores, creo que la inserción en el texto de *La Celestina* de las canciones que cantan Calisto y Melibea (ésta última con Lucrecia), entran dentro del sistema misceláneo que el autor tiene muy claro y que él mismo resume diciendo que las «sentencias entrejeridas» aparecen en el texto «so color de donaires». Hay que subrayar también que dichas canciones «entrejeridas» aparecen en el Auto I (y también el fragmento del Auto I que nos transmite el *Manuscrito de Palacio*) y por lo tanto la idea primera es del “Antiguo Autor”; además, Rojas sigue con el mismo juego en la composición de la *Comedia*, con las canciones del Auto VIII y del Auto XIII, y, en fin, también introduce canciones en el otro momento en que lleva a cabo la ampliación de la *Comedia* en *Tragicomedia* (al principio del Auto XIX). Otro elemento sobre el que tenemos que insistir es el de la clara funcionalidad que estas canciones tienen en el desarrollo de la historia contada, además de la dislocación simétrica con que aparecen: la primera vez, a principio de la acción, y acompaña la desesperación del enamorado rechazado; la segunda en la parte central del texto, cuando están para llegar a maduración los frutos de las artes puestas en acto por Celestina y cuando los criados están a punto de alcanzar la concordia que abrirá las puertas a la conquista de Melibea, pero cuando Calisto todavía vive la desesperación más negra; tras el Auto VIII, «en gran peligro me veo / en mi muerte no hay tardanza», llega el cambio tan esperado por todos, también por los lectores o espectadores, cuando Melibea descubre su incontenible pasión y manda a llamar a Celestina. La acción acelera de forma inimaginable, con el primer encuentro entre los amantes y la promesa de Melibea de recibirlo al día siguiente, pero también con la muerte de Celestina y de los dos criados, presagio del triste final, y es entonces, en el Auto XIII cuando Calisto, que ignora la tragedia sucedida, vuelve a cantar, esta vez como enamorado a quien la amada se ha prometido. Y luego, en la parte final de la historia, pocos

momentos antes de la muerte de los jóvenes enamorados, es cuando encontramos a Melibea cantando el miedo por la tardanza de Calisto. Son cuatro momentos, pues, bien distribuidos y perfectamente enlazados con la historia.

Cada vez que los criados escuchan estas canciones de enamorado cortés o cuando las comentan, las interpretan como fruto de una obsesión y una locura que se caracterizan por la búsqueda de la soledad y ésta por un pensamiento continuo que tortura; a ellas contraponen en sus diálogos, otras canciones que se definen entre otras cosas como “donaires” y que se cantan y se viven en alegría con los amigos. Los destinatarios extratextuales son invitados a detenerse, a reflexionar sobre la ambigüedad que se crea entre la belleza y la profundidad de ideas y de sentimientos en las fuentes “entretejidas” por un lado y la comicidad que sistemáticamente hace acto de presencia por otro. La ambigüedad de la “sentencia” que en el texto aparece como “donaire” es dada por la lejanía entre la fuente y los personajes que las hacen propias, sus intenciones, los registros lingüísticos y las situaciones en que son pronunciadas. En este juego literario vemos pues la evidente devoción de Rojas por las fuentes que incorpora, por las canciones de tipo tradicional y cortesano, pero a la vez no podemos dejar de notar su sorprendente capacidad de ironizar sobre las mismas.

Los poetas cortesanos cantan la ausencia de la amada, su indiferencia o rechazo, y esta pena es peor que la muerte. La mujer, normalmente en otro tipo de lírica, canta también la ausencia, la muerte, o la tardanza de su galán. Sin esta pena, estos poetas pierden la voz; también al final Calisto y Melibea la pierden, porque no es la alegría del amor sino la pena el motor de la canción. Sobre esto Rojas, aun sabiendo que así es en la literatura y en la vida, juega con sus amigos a crear «donaires», a escribir la otra literatura.

Recibido: 16/05/2014

Aceptado: 16/09/2014



LA POESÍA DE CANCIONERO EN *LA CELESTINA*: «OH, HIDEPUTA EL TROVADOR»

RESUMEN: *La Celestina* es una obra miscelánea en que las canciones, como los proverbios y otras citas cultas vienen «entrejeridas» de tal forma que el efecto final aparece difícilmente comprensible sin tener en cuenta el ambiente goliárdico universitario. Para entender el papel que los cancioneros desempeñan en la obra se observan las reacciones de los criados a los versos de Calisto y sus juicios y propuestas de otra forma de literatura.

PALABRAS CLAVES: *Celestina*. Miscelánea. Cancioneros. Goliárdico. Donaire.

CANCIONERO POETRY IN *LA CELESTINA*: «OH, HIDEPUTA EL TROVADOR»

ABSTRACT: *La Celestina* is a miscellaneous work, where you will find «entrejeridas» songs, as well as proverbs and literary quotes, where the final effect is barely comprehensible to the reader if they are taken out of university context. Observing the servants' reactions to Calisto's verses and their judgements and proposals for a different form of literature allows us to better understand what functions these songs fulfill.

KEYWORDS: *Celestina*. Miscellany. *Cancioneros*. Goliardic. Grace.