

10

LA CELESTINA COMO CANCIONERO*

1. INTRODUCCIÓN

La *Celestina* no va registrada como fuente impresa en el *Catálogo-índice* de Brian Dutton (1982), pero sí en el *Cancionero del siglo xv* (1990-1991), con cuatro poesías en la *Comedia de Calisto y Melibea*, de 1499, y cinco más en la *Tragicomedia*.¹ No se trata, desde luego, de un cancionero (término bastante discutible: Severin 1994), pero sí de un repertorio poético

importante, sobre todo cuando tomamos en cuenta tres poesías largas (dos de Fernando de Rojas, una de Alonso de Proaza) omitidas por Dutton.

2. LAS POESÍAS-MARCO

La primera edición existente de la *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos 1499, carece de los preliminares que conocemos bien, y que se encuentran por primera vez en la segunda edición existente, la de Toledo 1500.² Después de la carta “El autor a un su amigo” vienen once estrofas de arte mayor, con la rúbrica “El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara” (Rojas 1978: 88-90).³ Estas estrofas se leen principalmente a causa del famoso acróstico, “El bachiller Fernando de Rojas [...] Puebla de Montalván”, pero merecen una lectura detenida por su contenido y por el juego complejo de imágenes: la hormiga y las aves de rapiña (estr. 1-3); la navegación (estr. 3-4, tal vez no sea excesivo

* Una primera versión de este artículo se publicó en *Cinco siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas* (Beltrán y Canet 1997: 91-105). Mi conferencia, que llevó el título de “Tradiciones poéticas en la *Celestina*”, resultó bastante esquemática, ya que al haber desarrollado debidamente los apartados del resumen que mandé a los organizadores habría necesitado un mínimo de dos horas. Lógicamente, desarrollarlo por escrito necesitaría un espacio excesivo en este volumen. Me parece preferible, por lo tanto, publicar aquí una versión ampliada de uno de los apartados principales, cuya primera versión se leyó como ponencia en el seminario sobre la *Celestina* de la Fundación Duques de Soria, organizado por el profesor Francisco Rico, en Soria, julio de 1995.

¹ Dutton se equivoca en cuanto a una poesía, la del auto 13, omitiéndola de su edición de las de la *Comedia* (Dutton 1990-1991: v, 90) e incluyéndola sólo entre las de la *Tragicomedia* (v, 103-104). Quizás el error se deba a que esta poesía se imprime como prosa en la edición crítica de la *Comedia* (Rojas 1978: 191).

² Véase, últimamente, Blanco (1995).

³ Falta en el recién descubierto manuscrito una parte del auto I (Faulhaber 1990).

asociar visualmente las velas de un navío con las alas de la hormiga); la cautividad (4, que en este contexto evoca la de los judíos en Egipto como tipo de sujeción al pecado); la píldora amarga escondida dentro del dulce manjar (5), concepto vuelto al revés en las imágenes de “dorar con oro de lata / los más fino oro” y de “encima de rosas sembrar mill abrojos” (6); Dédalo y su confección de la “prima entretalladura” (8), que recuerda simultáneamente la imagen del oro y —porque Dédalo fue el padre de Ícaro— la de la hormiga cuyo vuelo orgulloso termina desastrosamente; el “fino arnés” (10), que recuerda el verbo “escuda” (1) y la entretalladura de Dédalo, y a la vez anticipa otra imagen de la caballería, “Boved ya las riendas” (10), que proviene probablemente de las *Coplas* de Jorge Manrique. La serie de imágenes termina con la de la sepultura, “estando en el mundo yazéys sepultados”, en el penúltimo verso de la estrofa 10, eco del primer verso del poema (“El silencio escuda y suele encobrir”). El concepto de la sepultura nos prepara a la vez para la última estrofa, que carece de imágenes en el sentido técnico pero que evoca vívidamente la Pasión de Jesucristo: “Temamos aquel que espigas y lança / açotes y clavos su sangre vertieron [...]” (11). Huelga decir que este entrelazamiento de imágenes se hace mucho más complejo cuando relacionamos el poema con el texto completo de la obra.

La *Comedia* termina con otro poema, de modo que la acción de la obra se desarrolla dentro de un marco poético —no lírico, sino didáctico—. Dicho poema, que lleva la rúbrica “Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector”, consta de seis estrofas de arte mayor (Rojas 1978: 206-208). Proaza, además de sus trabajos profesionales de humanista, fue poeta tanto en castellano (McPheeters 1961: 45-116) como en latín (117-136).⁴ En castellano solía emplear los octosílabos (villancico, canción, roman-

ce, etcétera) además del arte mayor. Dentro de este grupo es notable un poema colocado al fin de las *Sergas de Esplandián*, poema también de seis estrofas y de rúbrica idéntica (McPheeters 1961: 88-90). Se nota en los dos poemas, así como en el de Rojas, la alusión frecuente a la mitología clásica (lo que es de esperar en poemas de la época que se escriben para introducir o concluir obras impresas en prosa), y se nota también algo más interesante, el empleo en el poema de las *Sergas* de unas imágenes que también se encuentran en el poema preliminar de Rojas: “Los claros arneses aquí resplandecen [...] los fuertes escudos” (estr. 2, compárese Rojas estr. 1 y 10), y “las velas sin cuento que aquí se desplegan” (estr. 3, compárese Rojas estr. 3-4). El poema final de Proaza en la *Comedia* se construye sobre la base conceptual de la música de Orfeo y su influencia:⁵

La harpa de Orpheo y dulce armonía
forçava las piedras venir a su son;
abrió los palacios del triste Plutón,
las rápidas aguas parar las hazía.
Ni ave bolava ni bruto pascía;
ella assentava en los muros troyanos [...]

(estr. 1)

concepto que se aplica explícitamente al efecto didáctico de la lectura en alta voz de la obra de Rojas:

que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo harás liquescer [...]

(2)

se recuerda después:

Si amas & quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes [...]

(4)

⁴ Dutton registra ocho poesías en castellano (ID 6061, 6069, 6350, 6351, 6549, 6561, 6563 y 6802), pero omite tanto el poema final de la *Celestina* como el de las *Sergas*.

⁵ Para su papel en la publicación de la obra, véase McPheeters (1961: 181-202).

Es decir que, mientras que el poema de Rojas parece dominado por la figura de Ícaro (nunca nombrado explícitamente, pero evocado ineludiblemente por la imagen de la hormiga y la mención de Dédalo), hasta que la sustituye la de Jesucristo, la mayor parte del poema de Proaza es dominado por la figura de Orfeo, hasta que la sustituye en la última estrofa la de Febo /Apolo: “El carro Phebeo, después de averdado [...]” (6). Vale la pena recordar que el carro de Febo, o sea el sol, resultó fatal para Ícaro. Vale la pena también pensar en el referente de las dos imágenes dominantes: el mismo referente, ya que Rojas se compara con la hormiga-Ícaro, y Proaza utiliza la comparación con Orfeo para alabar al mismo Rojas. Pero resulta de una lectura de la *Comedia* que no es el autor el que se relaciona con Ícaro, sino sus personajes principales, los cuales, acercándose demasiado al sol de la pasión sexual, caen a su muerte (Gilman 1956: 128-130, 1957). La relación entre las imágenes es aún más compleja, y no se puede analizar plenamente aquí sin perder el equilibrio de este artículo. Baste por ahora notar que Apolo es patrono de los poetas, y que Orfeo les representa; que Orfeo, comparado con Calisto en el auto IV (Rojas 1991: 323; Severin 1983), muere despedazado por mujeres; y que Dédalo es el que construyó el laberinto (este mundo es “un laberinto de errores”, según Pleberio: Rojas 1991: xxi, 599).

En la *Tragicomedia*, se aumenta el elemento poético al final, agregándose una estrofa más en el poema de Proaza e introduciéndose un nuevo poema de Rojas, con la rúbrica “Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por qué la acabó”.⁶ La primera estrofa es una refundición de la última estrofa del poema preliminar en la *Comedia* (Montañés Fontenla 1980), intensificándola con una emoción religiosa más personal. Dicha estrofa se sustituye en el poema preliminar por otra que va dirigida a “damas, matronas,

mancebos, casados” (Rojas 1991: 193n), y que tiene tres metáforas: la obra como *speculum* (“tened por espejo su fin qual huvieron”), la ceguedad (“Limpiado ya los ojos los ciegos errados”, que recuerda tal vez la figura iconográfica de la Synagoga como mujer con ojos vendados) y la metáfora bíblica de “virtudes sembrando con casto bivar”. La estrofa termina con otra figura mitológica, bastante convencional en la poesía amatoria del siglo xv: “a todo correr devéys de huyr, / no os lance Cupido sus tiros dorados”; es curioso que, después de haber hablado de la obra como *exemplum* que puede proteger a sus lectores contra las pasiones (“tomad este enxemplo, / este fino arnés con que os defendáys”), Rojas termine la nueva versión de su poema con una exhortación, no a ponerse el arnés sino a la huida.

Hay muchos cambios menores en el poema preliminar, pero conviene pasar al nuevo poema de Rojas, entre el auto XXI y el poema de Proaza. Empieza, como ya queda dicho, con una refundición de la primera estrofa del poema inicial, casi como si fuera una continuación de éste después del hiato constituido por el texto de la obra. Tenemos, por lo tanto, una clara impresión de un marco poético dentro del cual se encaja la acción. En la segunda estrofa emplea la imagen de la masa, de la cual se hará el pan, pero —como nota Peter Russell (Rojas 1991: 610n7)— con una eficaz ambigüedad; y la imagen sirve para volver a la de la píldora, ya utilizada en la estrofa 5 del poema preliminar: “De nuestra vil massa, con tal lamedor, / consiente coxquillas de alto consejo [...]”. La tercera estrofa termina con una imagen que presenta el mismo concepto de manera distinta, apoyándose en el *topos* del meollo y la corteza: “dexa las burlas, que es paja y grançones, / sacando muy limpio de entre ellas el grano”.

3. LAS POESÍAS INTERCALADAS DE LA “COMEDIA”

Prescindiendo por el momento de citas de la poesía clásica latina (por ejemplo, de la *Pharsalia* de Lucano

⁶ Se ha indicado, de manera muy tentativa, la posible existencia de un acróstico en este poema (McVay 1986; véase también Vries 1986).

en el prólogo, Rojas 1991: 199) y de la Biblia, y prescindiendo, desde luego, de los préstamos textuales no explícitos de la poesía cancioneril, hay nueve poesías o fragmentos intercalados en el texto de la *Tragicomedia*. Cinco ya están en la *Comedia*, y cuatro se incluyen en los autos adicionales.

En el auto I, después del rechazo abrupto de parte de Melibea, Calisto pide a Sempronio el laúd, y canta:

¿Cuál dolor puede ser tal,
que se yguale con mi mal?⁷

El concepto egoísta, y el estilo abstracto en el cual se expresa, recuerdan gran parte de la lírica cancioneril de fines del siglo xv (Whinnom 1968-1969), pero se trata de un ejemplo nada atractivo ni hábil del estilo conversacional.⁸ Esto no será mera casualidad: el primer autor quería mostrar a un Calisto tan incompetente en su poesía y música como lo fue en el empleo de sus lecturas (Deyermond 1961c):

⁷ Rojas (1991: 218). En el manuscrito parcial del auto I hay una variante curiosa: “quál dolor puede ser tal que s’e yguale con el mío” (Faulhaber 1990: 19). La destrucción de la rima convierte en prosa los dos versos de Calisto, de modo que no se concuerda con las alusiones al laúd. Esta canción tiene el número ID 4895 en Dutton (1990-1991); los números de las siguientes poesías se darán entre paréntesis.

⁸ Estos dos versos parecen ser eco lejano de una canción de Hernando Colón, recogida en un cancionero salmantino de fines del siglo xv:

Qual dolor puede sufryr
no dolerse qyen lo duele,
salbo porqu’el morir
en algo no me consuele
yo padezco por quereros
y vós por que yo padezca,
yo muero por mereceros
y vós por que nos merezca,
por lo qual ya my bevir
syempre de sy se duele
con un lloroso sufryr
ver penaros my moryr
por que d’él no me consuele (ID 1753).

SEMPRONIO. Destemplado está esse laúd.

CALISTO. ¿Cómo templaré el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde [...]? (1991: 218).

Alude a la visión medieval del mundo, según la cual existía una estrecha correspondencia entre el cuerpo humano, o microcosmos, y la estructura del universo, o macrocosmos, con su característica música de las esferas, de la cual la música humana es un eco muy imperfecto.⁹ Continúa:

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.

(ID 4133)

Calisto no se da cuenta de que Sempronio está burlándose de él, al cantar un romance poco apropiado al tema.¹⁰ Estos seis versos —cuatro citados y dos, al parecer, inventados por el primer autor— son del auto I. Son también los únicos cantados al laúd: Dorothy Sherman Severin nota que “all subsequent references are to the *vihuela*”.¹¹

⁹ Véanse Meyer-Baer (1970) y Rico (1986). Para el laúd de Calisto y las implicaciones de esta escena, véase Cherchi (1996). Es interesante notar que el concepto recurre en el auto XIX, después de la última canción de Melibea, cuando Calisto pide que “No cesse tu suave canto” (571), y Melibea contesta:

“¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? Pues, conseguida tu venida, desaparecióse el desseo, destemplóse el tono de mi boz” (Severin 1983: 5).

¹⁰ Los versos citados constituyen el primer texto conocido del romance, y su popularidad posterior se debe probablemente a la de la *Celestina* (Berndt-Kelley 1966): se encuentra, por ejemplo, en tres pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1970: 380-382, 495-497 y 584) y en varios libros de música (Rojas 1991: 218n44).

¹¹ Severin (1983: 3). Dice también: “the association of Orpheus and music was particularly associated with the *vihuela* [...]”; an illustration of 1536 in Luis de Milán’s *El Maestro* shows Orpheus playing the *vihuela*” (2). Si la hipótesis es acertada, se refuerza la conexión con el comienzo del poema de Proeza.

No volvemos a encontrar la poesía hasta el auto VIII, cuando Calisto, todavía atormentado por el deseo, canta:

En gran peligro me veo
en mi muerte no hay tardança
pues que me pide el deseo
lo que me niega esperança (394).

Como los cuatro versos cantados por Sempronio, los de Calisto vienen citados de otra poesía, en este caso de una canción atribuida en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1511, a Diego de Quiñones, y en el *Cancionero gernal* de García de Resende, de 1516, a Dom Rolyim (en otro cancionero son anónimos):

En gran peligro me veo,
en mi muerte no ay tardança,
porque me pide el deseo
lo que me niega esperança.
Pídeme la fantasía
cosas que no pueden ser,
y pues esto se desvía
es forçado padecer.
No defiendo ni peleo,
muerte abrá de mí vengança,
porque me pide el deseo
lo que me niega esperança.¹²

Lo no citado es tan interesante para la lectura de la *Celestina* como lo citado: el deseo (v. 3) se equivale con la “fantasía” (v. 5). Es difícil saber si “fantasía” tiene aquí su sentido acostumbrado, o si significa “presunción” (Gillet 1958). Sea lo que sea, los versos 5-6 van más allá de los 1-4, indicando que el deseo del que habla es algo normal, reprochable. Me parece casi seguro que cualquier lector que se hubiera dado cuenta de la fuente de los cuatro versos citados (y muchos lectores habrían reconocido la canción) habría aplicado a Calisto la condena de tal deseo,

además del pronóstico funesto (“muerte abrá de mí vengança”).

A diferencia de “Mira Nero de Tarpeya”, “En gran peligro me veo” ya se había citado antes de la publicación de la *Celestina*. El Comendador Román cita los mismos cuatro versos en sus *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, impresas hacia 1491; se incluyen en la estrofa 364, vueltos a lo divino, ya que forman parte de un discurso a la Virgen, dirigido a Jesucristo (Román 1990: 186; Whetnall 1986: 101). La popularidad de estos versos es notable: Pinar los glosa en una poesía del *Cancionero del British Museum* y cita el primer verso en una poesía del *Cancionero general*, hay una glosa posterior en portugués, por Pedro de Andrade Cominha, y Juan del Encina adapta los versos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.¹³

Pármemo y Sempronio, que escuchaban desde afuera la canción de Calisto, se burlan de él en sus apartes (Severin 1983: 3-4):

PÁRMENO. Escucha, escucha, Sempronio. Trobando está nuestro amo.
SEMPRONIO. ¡O hideputa, él trovador! El gran Antipater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los cuales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca, ¡sí, sí, desos es! ¡Trobará el diablo! Está devanado entre sueños (394-395).

No se dan cuenta de que es una cita, y cuando canta de nuevo, esta vez improvisado:

Corazón, bien se te emplea
que penes y vivas triste,
pues tan presto te venciste
del amor de Melibea (395; ID 7851).

es curioso que no provoque más burlas: la única reacción de Pármemo, “¿No digo yo que trova?” (395).

¹² Dutton (1990-1991 ii, 67; ID 0781).

¹³ Dias (1978: 152), Whetnall (1986: 101-102), Román (1990: 300), Dutton (1990-1991: vii, 45).

Entre la reunión nocturna de Calisto con Melibea a las puertas de su casa y la primera reunión en el jardín —entre la promesa de que su deseo quedará satisfecho y su cumplimiento físico— Calisto canta una vez más, esta vez en una copla de pie quebrado:

Duerme y descansa penado,
desde agora,
pues te ama tu señora
de su grado.
Vença plazer al cuidado
y no le vea,
pues te ha fecho su privado
Melibea.

(489; ID 7855)

Peter Russell dice que estos versos “son, tal vez a propósito, no menos torpes (véanse los últimos cuatro versos) que algunas de sus composiciones anteriores” (Rojas 1991: 489n6), pero me parece que, dejando a un lado los versos citados de Diego de Quiñones, tiene razón Severin al decir que “Calisto’s music has improved markedly” (1983: 4). Esta canción es notablemente mejor que las anteriores —por ejemplo, en su paralelismo de sentido—. Tiene la misma forma métrica que la segunda de Melibea en el auto XIX (568; Severin 1983: 4).

4. LAS POESÍAS INTERCALADAS DE LA “TRAGICOMEDIA”

Aquí terminan las poesías intercaladas de la *Comedia*, y se calla para siempre la voz de Calisto, poeta. En la *Tragicomedia* se agregan cuatro canciones más, todas de Lucrecia y Melibea, cantadas en el jardín en el auto XIX. Parece que Lucrecia cantaba ya desde hacía tiempo, pues Melibea le dice:

Canta más, por mi vida, Lucrecia. Que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor, y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren (565).

La canción de Lucrecia es de tres octavas, interrumpidas después de la segunda por un grito de placer de parte de Melibea:

¡O quién fuesse la ortelana
de aquestas viciosas flores,
por prender cada mañana,
al partir de tus amores!
Vístanse nuevas colores
los lirios y el açucena,
derramen frescos olores
cuando entre, por estrena.

MELIBEA. ¡O cuán dulce me es oyrte! De gozo me deshago. No cesses, por mi amor.

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.
¡O, quando saltar le vea,
qué de abraços le dará!
Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas, los cabritos;
Melibea, con su amado.
Nunca fue más desseado
amado de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga.

(566-567; ID 7856)

Se trata, desde luego, de una poesía de tipo muy distinto de las de Calisto. Éstas caben plenamente dentro de la lírica masculina de los cancioneros del siglo xv, mientras que la canción de Lucrecia, igual que las que se comentan a continuación, recuerda hasta cierto punto la lírica femenina de la época, representada por las poesías de Mayor Arias y Florencia Pinar. Genéricamente, debe mucho a la alborada.¹⁴

¹⁴ Véase, por ejemplo, Deyermond (1975: 46), Empaytaz de Croome (1980), Severin (1985, 1990: 528-529) y Russell en (Rojas 1991: 566n24).

Incluso se ha sugerido que esta canción tiene origen de tipo tradicional. La hipótesis se propuso en Empaytaz de Croome 1980, y Peter Russell, en un comentario muy interesante, dice que:

Tanto el contenido del tercer verso de la primera estrofa como la primera redondilla de la última estrofa (alusión a la *alvorada*, etc.) permiten sospechar que Rojas, no siempre de modo atento, haya glosado una canción existente en que la amada efectivamente esperaba la llegada del amado al amanecer (Rojas 1991: 566n24).

No me parece que haya tantos rasgos de la poesía tradicional en la canción de Lucrecia como para sostener la hipótesis, pero existe una relación menos directa: la lírica femenina de los cancioneros del siglo xv, sobre todo de la primera mitad del siglo, se inspira de una manera u otra en la lírica tradicional de voz femenina. Jane Whetnall dice de varias poesías de voz femenina:

Whatever their different antecedents, the rhetorical complaints of the feminine court lyrics, the colloquial directness of the oral-traditional woman's songs in [the *Cancionero de] Herb[eray des Essarts], the warmth, liveliness and specific personal location of Mayor Arias's poem all share a spontaneity that make[s] them seem more real and authentic than the cerebral, laboured formality and cliché of the male-voiced verses of protest, however fervent or accomplished. It seems to me likely that this was the hallmark of woman's songs and the reason why they were, or had been, valued and imitated (1986: 279).¹⁵*

La intensa emoción con la cual Lucrecia se asocia con los sentimientos —e incluso con la excitación sexual— de Melibea se explica fácilmente. Ella también está enamorada de Calisto, y va a demostrarlo poco después:

Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? [dice Melibea] ¿Tornaste loca de plazer? Déxamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços. Déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer. (Rojas 1991: 570-571)¹⁶

Hay que darse cuenta también de la connotación siniestra, hasta funesta, de una de las imágenes: la del lobo. Como nota muy atinadamente George A. Shipley (1973-1974), esta imagen inicia una serie que se continúa en las palabras que Melibea dirige a Calisto: “mi ronca boz de cisne [...] los altos cipresses” (569-570), y que presagia la muerte de los amantes. Pero la pasión indiscreta de Lucrecia, la disensión que provoca y la muerte están en el futuro. Por ahora se refuerza la solidaridad femenina de las dos jóvenes, solidaridad que crea una microsociedad auténtica, aunque frágil y transitoria (Deyermond 1993: 10-11):

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

LUCRECIA Y MELIBEA. Dulces árboles sombrosos,

humillaos quando veáys

aquellos ojos graciosos

del que tanto desseáys.

Estrellas que relumbráys,

norte y luzero del día

¿por qué no le despertáys

Si duerme mi alegría?

(ID 7857)

MELIBEA. Óyeme tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.

Papagayos, ruyseñores,

que cantáys al alvorada,

llevad nueva a mis amores

cómo espero aquí asentada.

(ID 7858)

La media noche es pasada,

y no viene.

¹⁵ Hay un amplio estudio de la cuestión en Whetnall (1986: 246-288; 1992).

¹⁶ Véase Deyermond (1984a) y Rojas (1991: 566n24).

Sabedme si ay otra amada
que lo detiene.
(ID 7859) (567-568)

El cambio métrico revela que Melibea canta dos canciones distintas, y así las reconocen los investigadores.¹⁷ La segunda parece haber adquirido cierta popularidad en Italia en la primera mitad del siglo XVI (Mele 1935), y las dos se relacionan tal vez de manera más directa con la lírica de tipo tradicional. Margit Frenk las incluye en su magnífico *Corpus de la antigua lírica popular*, la primera como el núm. 570 y la segunda como el núm. 568E (Frenk 1987: 264 y 263). No estoy convencido de que la primera sea una canción de tipo tradicional, ya que Frenk no cita variantes ni correspondencias.

La segunda canción, en cambio, tiene hondas raíces tradicionales. Viene registrada en el *Corpus* como la quinta variante de una canción tradicional. Las otras cuatro son:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le detiene
(Frenk 1987: 260; núm. 568A,
Cancionero musical de Palacio)

Tañen a la queda,
mi amor no viene:
algo tiene en el campo
que le detiene
(261; núm. 568B, *Cancionero
musical de Sablonara*)

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:

¹⁷ Hay que recordar, sin embargo, que Margit Frenk ve una continuidad de sentido entre las dos: “figura a continuación de [‘Papagayos, ruyseñores’]; el ‘sabed’ se dirige a los ruyseñores” (1987: 263).

otros nuevos amores
me lo detienen
(262; núm. 568C, *Los achaques
de Leonor*, atrib. a Lope de Vega)

Ay, lo meu bé!
Ay, com no ve!
Una romaguera.l tira,
que me.l deté.
(262; núm. 568D, Francisco Fontanella,
entremés de *Amor, firmesa y porfia*)

Frenk nota una correspondencia en la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, y una variante de la canción que sirve como glosa a otra poesía lírica de tipo tradicional:

Si la noche haze oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
(265; núm. 573)

La glosa es:

Media noche es ya passada,
y el que a mí pena no viene:
mi ventura le detiene,
que nascí muy desdichada.
(263)

Vale la pena notar que “Si la noche haze oscura” corresponde también a las inquietudes de Melibea en el auto XIV: “Mas, cuytada, pienso muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer” (498; inquietudes que se amplían mucho en la *Tragicomedia*). La fuente de “La media noche es pasada” se ha discutido mucho: Castro Guisasola, por ejemplo, trata la cuestión tres veces, comentando primero la semejanza con un conocidísimo fragmento de Safo (1924: 21; Miranda 1939):

La luna y luego la Pléyade
se ponen.

La media noche ya es pasada;
la juventud pasa.
Estoy en mi cama sola.¹⁸

Castro Guisasola rechaza la posibilidad de un préstamo directo, diciendo que:

Los versos de Rojas están tomados a la letra bien de la *Estoria de los dos amantes Eurialo franco e Lucrecia*, Salamanca, 1496, de Eneas Silvio, bien de Juan de la Encina, bien de un cantar popular, que es lo que más creo, como luego veremos (21).

Luego que “Quizá hubiera yo pensado si [...] habría sido sugerido por la frase del *Eurialo* [...] de no hallar las mismísimas palabras en Juan de la Encina” (147), y finalmente que “la estrofa de Rojas no es otra cosa que una reminiscencia del popular villancico ‘Si la noche hace oscura’ [Frenk, núm. 573]” (181). Pero tal vez no sea tan clara la diferencia entre la hipótesis de un influjo de Safo y la de un origen popular: Elvira Gangutia Elícegui (1972) explicó muchas semejanzas entre la lírica de Safo y sus contemporáneas y la lírica hispánica de tipo tradicional con la hipótesis de un origen común en las canciones antiquísimas de los templos babilónicos, sumerios y acadios dedicados a la diosa del amor.¹⁹

Ya es hora de esbozar unas pocas conclusiones, a veces muy tentativas. La primera se relaciona con la calidad de las canciones intercaladas. No es posible concluir que Fernando de Rojas es mejor poeta que el autor anónimo del auto I, ni que Rojas se mejoró como poeta lírico entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, porque todas las canciones se presentan como compuestas o citadas por los personajes, y su calidad puede reflejar la impresión que quería darnos el autor del

personaje como poeta. Sí podemos concluir, en cambio, que las poesías en voz femenina (las canciones de Lucrecia y Melibea) son superiores, y con mucho, a las en voz masculina (de Calisto). Dicha superioridad puede muy bien ser una parte de la crítica que hace Rojas de la macrosociedad masculina, la de la clase ociosa (Deyermond 1984a, 1985, 1993), pero hay que proceder con cautela, pues no hay diferencia notable entre la calidad de las canciones de Melibea y la de Lucrecia.

La segunda conclusión ya resultó muy clara en el análisis de las poesías: las de Calisto representan la tradición cancioneril, de voz masculina, de su época, mientras que las de Lucrecia y Melibea representan la tradición cancioneril femenina, mucho menos conocida, y a veces la lírica de tipo tradicional.

La tercera conclusión nace de la comparación entre unas frases del auto I y del auto XIX, ya citadas. Cuando Sempronio dice, poco después del comienzo de la obra, que “Destemplado está esse laúd”, Calisto contesta: “¿Cómo templará el setemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordde [...]?” (218). Poco antes del fin, Melibea dice a Calisto:

¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son y hazía sonar mi canto? Pues, conseguida tu venida, desaparecióse el desseo, destemplóse el tono de mi boz (571).

En la locura del deseo insatisfecho, el *amor hereos* (Lowes 1913-1914), que destempla la voz de Calisto, alejándole de la armonía celestial del universo (Severin 1983). En el caso de Melibea, es la satisfacción de su deseo lo que destempla su voz. Finalmente y relacionada con la tercera conclusión: Calisto no canta después de la consumación de su pasión, Melibea sí. Definitivamente podrían hacerlo en la *Comedia*, desde luego, ya que mueren en seguida, pero en la *Tragicomedia* sí lo podrían. Si es verdad que la lírica amatoria procede del deseo, esta diferencia confirma

¹⁸ Careciendo de una traducción castellana de Safo, traduzco la versión inglesa de Mary Bernard (Safo 1958: núm. 44).

¹⁹ Véanse también Rodríguez Marín (1910: 42-44), Lida de Malkiel (1962: 429-430), Alín (1968: 161-164). Agradezco a la doctora Mariana Masera sus sugerencias bibliográficas.

lo que varios críticos ya han dicho por otras razones: el deseo sexual de Calisto tiene poco que ver con el amor, y una vez seducida (o violada) Melibea, se trata más bien del orgullo, del consumo conspicuo, mientras que Melibea ama más intensamente a Calisto después de hacer el amor que antes.