

“¡Ande la música... cantemos canciones!”: resonancias textuales de la voz cantada en *Celestina*



Leonardo Funes

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
lfunes55@gmail.com

Carina Zubillaga

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
carinazubillaga@hotmail.com

Fecha recepción: 29/12/2022. Fecha aceptación: 31/07/2023

Resumen

El artículo propone un análisis de la relevancia de la voz cantada en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, tanto en el nivel de lo narrado (función de las canciones para la caracterización de los personajes y de las situaciones) como en el nivel de la narración (modo de enunciación del texto, recurso para enfatizar la conmoción y la empatía). Luego de repasar las nueve canciones intercaladas en el texto, se hace una consideración cultural e histórico-literaria más amplia con ejemplos del romancero y de la ficción sentimental, especialmente de *Cárcel de amor* y de su continuación por Nicolás Núñez, para terminar con las implicancias de que el texto no solo se lea sino también se cante.

Palabras clave: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; cultura juvenil; siglo XV castellano; canto; lírica.

“¡Ande la música ... cantemos canciones!”: Textual Resonances of the Chanted Voice in *Celestina*

Abstract

This article proposes an analysis of the relevance of the chanted voice in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, both at the level of what is narrated (the function of the songs for the configuration of characters and situations) and at the level of the narration (ways of textual enunciation, resources for enhancing the public's commotion and



empathy). After reviewing the nine songs of the text, we make a cultural, historical, and literary consideration of the issue of the chanted voice, with examples from the *romancero* and the sentimental romance, *Cárcel de Amor* and its *Continuation* by Nicolás Núñez in particular. Finally, we consider the implication that the text is not only read but also chanted.

Keywords: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; juvenile culture; Castilian XVth Century; singing; lyrical poetry.

1. Introducción

El texto de la *Comedia de Calisto y Melibea*, luego aumentado y titulado *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, está compuesto exclusivamente por los parlamentos de los personajes.¹ La única acotación, el único elemento didascálico, es la identificación del personaje que pronuncia cada parlamento. Más allá de la discusión todavía vigente sobre la adscripción genérica de la obra (novela dialogada, diálogo puro, obra dramática), se trata de una historia sustentada en el hablar de los personajes. Ahora bien, si intentamos dar un paso más allá de esta comprobación básica –inusitada y sorprendente desde el punto de vista de las convenciones del texto dramático moderno y contemporáneo–, debemos agregar que la obra consiste no sólo en el habla de los personajes sino también en su canto. Y este aspecto de *Celestina* –los personajes no solo dicen las palabras del texto, los actores/lectores no solo pronuncian esas palabras, sino que, en algunos pasajes, ambos también las cantan–, aspecto poco atendido por la crítica, será el objeto del presente trabajo.

Comenzaremos con un análisis de las canciones y de su canto en el plano de la historia narrada, para luego dar paso a una consideración cultural e histórico-literaria más amplia, a fin de aquilatar mejor la relevancia de nuestro objeto, y concluiremos con un análisis del canto en el plano de la enunciación del texto.

2. Qué se canta y cómo se canta en la historia de Calisto y Melibea

Existen nueve canciones intercaladas en el texto de la *Tragicomedia*: cinco ya presentes en la *Comedia* y cuatro que se incorporan en los autos adicionales. Las diferencias principales entre unas y otras, en estilo, tradición y contenido, pueden explicarse básicamente a partir de sus emisores, ya que las primeras son entonadas por Calisto, con la suma de su criado Sempronio como interlocutor inicial, en tanto que las últimas las cantan Melibea y su criada Lucrecia. El estudio de la voz masculina frente a la voz femenina permite distinguir los distintos momentos del desarrollo de los amores entre los jóvenes protagonistas y su visión de ese proceso, así como la diferente forma de expresión del amor apreciable en las modalidades de entonación de esas canciones.²

Comenzaremos repasando esas canciones siguiendo su orden de aparición en el texto a fin de ofrecer un primer reconocimiento de nuestro objeto, que perfilaremos a partir de una perspectiva muy específica: nos interesan estas canciones en tanto emisiones vocales que conjugan letra y música, contenido y continente, escritura y oralidad a

¹ Las citas al texto de *Celestina* se harán sobre la edición de Francisco Lobera y Guillermo Serés (Rojas y “antiguo autor”, 2000). A continuación de cada cita solamente se indicará el auto, la página y, de corresponder, los versos.

² El objeto de esta sección de nuestro trabajo también ha sido analizado parcialmente por Francisco Lobera Serrano (2014), aunque desde otra perspectiva y con otros objetivos, referidos a la discusión sobre el género de la obra. Sus observaciones puntuales sobre las canciones son perfectamente complementarias de las aquí expuestas. También es de consulta obligada el trabajo de Alan Deyermund (1997).

partir de la voz cantada –junto con los instrumentos musicales que acompañan la entonación– como medio de expresión del sentimiento amoroso, en función de la singularidad de la voz humana que destaca Lucía Díaz Marroquín: “la voz es tan individual como la huella dactilar o la letra escrita” (2015: 116). La expresión de la emoción a través de la voz, cantada en este caso, así como las técnicas involucradas y su relación con la subjetividad de la experiencia amorosa y su materialización, será de este modo el eje de nuestro análisis.

La canción que inicia el listado aparece muy pronto en la historia, en el primer auto, luego del rechazo inicial de Calisto por parte de Melibea, que lo deja sumido en una profunda tristeza. Apenas dos versos cantados nos permiten captar el estado de ánimo del amante no correspondido: “¿Cuál dolor puede ser tal, / que se iguale con mi mal?” (I, 32).³ Por obra del horizonte de expectativas del público inmediato, que venía gustando por muchas décadas de una lírica amorosa y de una narrativa sentimental en las que dominaba la figura del amador sufriente, Calisto, en una primera impresión, parece responder de lleno a esa figura.⁴ Pero el maltrato que dispensa a su criado Sempronio, manifestando un humor de perros, ya socava esa imagen.

Frente al rechazo amoroso, Calisto apela al canto para expresar su pena. Los versos aluden a la inconmensurabilidad de su dolor, pero a la vez anuncian el egocentrismo que el personaje revelará plenamente con el avance de la historia. En este momento inicial, su actitud puede entenderse como propia de alguien que vive en un plano irreal, el de sus propios sueños, encerrado en su cuarto como escenario de la prevalencia del mundo de sus deseos frente a la realidad. El comentario de Sempronio sobre su canto: “Destemplado está ese laúd” (I, 32) ya nos alerta sobre la conducta del galán.

El canto desentonado de Calisto puede entenderse, en principio, como sinónimo de su falta de armonía interior, lo que él mismo reconoce igualando el cantar a la expresión de sus tormentos a partir de la asociación de la voz con el instrumento musical que acompaña su canto:

¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? (I, 32-33).

Pero también el canto desafinado nos indica que Calisto no da la talla del auténtico enamorado sufriente, intenta impostar la voz de amante cortesano pero no logra que sea creíble.

La relación del canto y el dolor, que enmarca la primera canción de la *Comedia*, se reitera como cierre de la *Tragicomedia*, después de la última canción de Melibea, cuando frente al pedido de Calisto de que no deje de cantar ella le responde: “¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto?”

³ Aunque la crítica no ha identificado una canción que contenga estos versos, es indudable que remite a un poema propio de la lírica cancioneril. Se han propuesto evocaciones y ecos lejanos de distintas canciones: Alan Deyermond (1997: 94n7) alude a la composición de Hernando Colón “Qual dolor puede sufrir” (ID 1753, según el sistema identificatorio de Brian Dutton 1990-1991), en la edición de Francisco Lobera *et al.* (Rojas y “antiguo autor”, 2000: 529) se sugiere la canción “Llorad mis llantos, llorad”, de Lope de Stúñiga (ID 0016). Creemos, sin embargo, y siguiendo en parte los argumentos de Amaranta Saguar García (2014), que está presente aquí el sincretismo erótico-religioso que equipara la pasión amorosa con la Pasión de Cristo, y aprovecha la hipérbole sagrada que deriva del texto bíblico (*O vos omnes qui transitis per viam adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus quoniam vindemiavit me ut locutus est Dominus in die irae furoris sui (Biblia sacra vulgata, Lam. I, 12)*). Los versos remiten, pues, a una composición propia del subgénero religioso de la “poesía de pasión”, o a una canción profana de temática amorosa que aprovecha la hipérbole sagrada para expresar el sufrimiento del enamorado.

⁴ Acerca de esta figura del amante y su relación con el amor como enfermedad, o *amor hereos*, existe una amplísima bibliografía, por lo cual remitimos básicamente a Pedro Cátedra para su tratamiento (1989).

Pues conseguida tu venida, desapareciöse el deseo, destempose el tono de mi voz” (XIX, 321). Este marco, que concentra específicamente en la voz cantada la expresión de la experiencia amorosa, permite identificar la singularidad de la acción de cantar en la obra como anuncio del principio y el fin de unos amores destinados a la tragedia y, al mismo tiempo, caracterizar a los amantes a través de su voz.

En cuanto a la recepción interna de las canciones, dramáticamente se reitera la figura de un interlocutor, aunque este no sea identificable en principio por el propio emisor. La respuesta de ese interlocutor se da a través de otra canción o bien de un comentario, ya sea velado o directo, respecto al contenido o forma del canto y las características de la voz que lo emite. La figura de los amantes en tanto pares obviamente refiere a esa dinámica cancioneril que se repite una y otra vez en la obra, aunque llamativamente nunca sean Calisto y Melibea los que canten a dúo ni se canten uno al otro.

A la primera canción de Calisto responde Sempronio con otra canción, a pedido de su amo, quien le solicita: “Pero tañe y canta la más triste canción que sepas” (I, 33). Sempronio contesta con una canción que altera totalmente el registro, el estilo y el sentimiento de la de su amo, ironizando claramente sobre el amor apesadumbrado de Calisto en un romance desconocido previamente pero de gran popularidad posterior a *Celestina* (Erna Berndt Kelley, 1966), probablemente debido a su influencia:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía. (I, 33)⁵

En el cotejo de ambas canciones, George Shipley señala que “Popular ballad shatters courtly elegance; Calisto’s masochistic egocentrism is displaced by a sadistic vision of monstrous indifference to real suffering” (1975: 144). Se nota de este modo que la paridad entre las canciones, una como respuesta de la otra, es en verdad engañosa, ya que la marcada diferencia de estilos y, especialmente, de referentes resalta aún más el carácter convencional del sufrimiento amoroso de Calisto.

Ni siquiera la diferencia temática y de registro de este romance es interpretada por Calisto, quien sigue aseverando que mayor es su dolor. La falta de percepción de su propia realidad por parte del joven enamorado resulta evidente en la contraposición entre ambas canciones y las imágenes de muerte relacionadas con los cantantes. Mientras que para Calisto las referencias a la muerte se asocian a las del dolor en una correspondencia del todo sentimental (“¡Oh bienaventurada muerte aquella que desea a los afligidos viene!”, I, 29), para Sempronio resultan totalmente reales en tanto amenazas del posible fin de su amo y del suyo propio (“Por eso quíerome sufrir un poco. Si entre tanto se matare, muera. Quizá con algo me quedaré que otro no lo sabe con que mude el pelo malo. Aunque malo es esperar salud en muerte ajena. Y quizá me engaña el diablo, y si muere, matarme han, y irán allá la sogá y el calderón.” I, 31).

En el auto VIII, Calisto sigue en su cámara, encerrado en la irrealidad de sus propios sentimientos y doliéndose de su amor aún no correspondido. Las alusiones nuevamente a la muerte, que en este caso se presume inminente, siguen configurando una asociación sentimental entre la canción, la pena y la inestabilidad interna propia del enamorado, a través de esta estrofa de una canción atribuida a Diego de Quiñones (ID 0781):

⁵ Berndt Kelley (1966: 120) conjetura sobre la música de la que se valió Sempronio para cantar y tañer esta “triste canción” y señala la composición para voz y vihuela que Fray Juan Bermudo da como ejemplo al hablar del arte de tañer vihuela en su *Declaración de instrumentos* publicada en Osuna, 1549.

En gran peligro me veo;
 en mi muerte no hay tardanza,
 pues que me pide el deseo
 lo que me niega esperanza. (VIII, 195)

En este caso ni Sempronio ni Pármeno responden a su amo; lo escuchan sin delatar su presencia, lo que refuerza la idea de un Calisto cada vez más alienado por sus propios desconciertos amorosos que se expresan en canciones. La respuesta de Sempronio a Pármeno califica la canción de Calisto como mero devaneo, sobre todo en comparación con la poesía griega y latina: “O hideputa, el trovador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta 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” (VIII, 195).

Son los criados de Calisto quienes manifiestan en estos comentarios, y asimismo en la canción previa de Sempronio como respuesta a la primera de su amo, una crítica a las convenciones de la literatura amorosa cortesana del período; específicamente a la poesía cancioneril, como destaca Theodore L. Kassier: “in the commentary of Calisto’s servants Rojas carries out a consistent criticism, both specific and general and both moral and esthetic, of what are unequivocally the conventions of fifteenth century Castilian poetry” (1976: 12). El énfasis en el carácter convencional de esa literatura, que es lo efectivamente criticado en la obra, permite identificar a Calisto como un recitador no del todo sincero, cuya voz se oye destemplada, artificiosa y poco empática, al punto de convertirse en objeto de burla de sus criados.

La duplicidad característica de la acción de cantar en la *Comedia* se completa entonces, en este caso, con otra canción de Calisto que continúa girando sobre su propia pena y la ensoñación particularizada de su amada:

Corazón, bien se te emplea
 que penes y vivas triste,
 pues tan presto te venciste
 del amor de Melibea. (VIII, 196)⁶

El canto se interrumpe cuando Calisto escucha a lo lejos la voz de sus criados, confundiendo sin embargo el día y la noche, el paso del tiempo y la realidad cotidiana, lo que Sempronio equipara con una falta de claridad que nuevamente opone la interioridad al exterior: “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 perdis con la calderuela” (VIII, 196).

La canción final de Calisto en el auto trece, luego de concretada la aceptación amorosa de Melibea aunque aún no cumplido el encuentro sexual, recupera los sentimientos del enamorado preludivando en pleno día la consumación del amor de la noche siguiente. La alternancia continua entre el día y la noche, la vigilia y el descanso, la realidad y el sueño, la concreción y la espera, conforman tanto el monólogo de Calisto que abre el auto (“¡Oh dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñelo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad?”, XIII, 263) como la canción:

Duerme y descansa, penado,
 desde agora,
 pues te ama tu señora
 de su grado.

⁶ Parece ser composición original del autor de la *Comedia* (ID 7851), aprovechando motivos y tópicos habituales de la lírica cancioneril.

Vence placer al cuidado
y no le vea,
pues te ha hecho su privado
Melibea. (XIII, 264)⁷

Lo que la canción pone al descubierto es que, una vez cambiado el tono y la temática, no hay ya nadie para escucharla. Calisto busca a sus criados, para compartir con ellos su reciente alegría y confirmar la verdad de la aceptación de Melibea, sin saber que están muertos, junto con Celestina, como consecuencia del negocio urdido para concretar ese amor. Que esta canción sea la última de Calisto, que se presente sola frente a los pares anteriores y que no obtenga ninguna respuesta resultan indicios innegables de que ese final que canta el joven enamorado, anunciando un nuevo “desde ahora” afortunado, es en verdad el principio de la tragedia desencadenada con el sí de Melibea y la muerte de quienes obraron para conseguirlo: Sempronio, Pármeno y la propia Celestina.

En tanto en la *Comedia* solo figuran estas canciones de Calisto, la *Tragicomedia* incorpora otras cuatro canciones de Melibea y Lucrecia circunscritas al auto XIX. Además de la emisión femenina frente a la masculina previa, otra diferencia que surge es la relativa a los espacios del canto: del espacio cerrado y clausurado de la cámara penumbrosa en la que Calisto entona su pena se pasa al huerto de Melibea, no exactamente un espacio abierto, pues se trata de un lugar cerrado, pero sí un espacio amoroso, en el que simbólicamente se realza la transgresión de unos amores clandestinos, pues lo que debería ser resguardo de la castidad femenina se abre para el encuentro de los amantes. Este espacio es el que funciona como escenario de las canciones de la joven y su criada en espera de la llegada del enamorado.

Quien comienza cantando es Lucrecia, la criada de Melibea, mientras ambas aguardan la llegada de Calisto para concretar otra noche de amor con la joven y Melibea le pide a Lucrecia que cante para amenizar la espera y compartir sus sentimientos: “Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oírte mientras viene aquel señor” (XIX, 318):

¡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. (XIX, 318)

Además de esta idea de continuidad, se destaca también la suma de los sentidos involucrados en la canción misma y en el canto: los colores nuevos que se perciben en las flores, los olores frescos que desprenden y la alegría propia del cantar. Frente a la primera canción de Calisto, aislada de la realidad circundante en su tono, en la situación del canto y en la temática elegida, esta primera canción de las muchachas que remite a la tradición de la alborada está anclada a lo tangible de un modo incuestionable que revela la concreción de los encuentros amorosos entre los amantes.⁸

⁷ También aquí estamos ante una copla esparsa debida al autor de la *Comedia* (ID 7855).

⁸ Habría aquí una incongruencia que ha provocado debate en la crítica, pues el subgénero lírico de la *alborada* canta el encuentro de los amantes al amanecer, mientras que en el subgénero del *alba* se canta la despedida de los amantes al amanecer. Aquí claramente se alude al encuentro, pero se trata de la medianoche, no del amanecer. No creemos que haya que buscar tanta exactitud entre composición y modelo: Lucrecia alude al tema del encuentro evocando el estilo de la alborada sin más precisiones.

La continuidad del anhelo y la espera amorosa, que se expresa en las imágenes presentes en la canción y en su ubicación espacio-temporal en el ambiente ameno y reiterado una y otra vez de la unión sexual entre Calisto y Melibea, iguala en este caso el cantar de amores de las jóvenes al amor mismo como experiencia primera, lo que queda claro en el nuevo pedido de Melibea a su criada de que el canto no acabe: “¡Oh cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No ceses, por mi amor” (XIX, 318).

Lucrecia sigue cantando, sumando referencias cada vez más concretas y personalizadas al encuentro sexual de los amantes: el agua que calma la sed; la visión deleitosa de la enamorada por parte de Calisto, y no otro; el salto del enamorado; etcétera:

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
amado de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga. (XIX, 318-319)

En este caso, esa continuidad amorosa está resaltada por las acciones que se puntúan, que se refieren ya en presente, ya en futuro, y remiten a esa unión que ya se ha dado y que volverá a repetirse. Lo que la canción reproduce ya ha sucedido antes y volverá a suceder, lo que la hace a la vez un registro de ese amor entre Calisto y Melibea y un anhelo de su perpetuidad, llevando a la joven a afirmar: “Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante: todo me parece que lo veo con mis ojos” (XIX, 319).

Melibea “ve” su propia historia reflejada en el canto de su criada, como sucede todavía hoy con las canciones de amor en las que seguimos reconociéndonos, por lo que decide unirse a Lucrecia para entonar a dúo:

Dulces árboles sombrosos,
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? (XIX, 319)

Pero luego continúa sola, en la que será la última canción de la *Tragicomedia*, la de raigambre evidentemente más popular:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores,

cómo espero aquí asentada.
La medianoche es pasada,
y no viene;
sabedme si hay otra amada
que'l detiene. (XIX, 319-320)

Sin duda, esta última canción a solas de Melibea distancia a Lucrecia de la escena y da paso a la respuesta del enamorado, que acalla los temores de la joven ante su demora. Frente a esos miedos de que sea otra quien detenga al enamorado, Calisto responde con una definición de Melibea como su enamorada a partir de la identificación cabal del efecto de su canto con la dulzura y suavidad de su voz: “Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar” (XIX, 320).

El elogio de la enamorada se cifra específicamente en el canto, como si Melibea fuera ese canto: “¡Oh mi señora y mi bien todo! ¿Cuál mujer podía haber nacida que deprivase tu gran merecimiento? ¡Oh salteada melodía, oh gozoso rato, oh corazón mío!” (XIX, 320). A estas palabras de Calisto, Melibea contesta aludiendo a su “ronca voz de cisne”, en referencia a ese tono que se destempla cuando se cumple el deseo, como habíamos citado al principio.⁹

Las canciones cantadas por Calisto y Melibea expresan sus temores y sus deseos, que se comparten no con el ser amado sino con aquellos que están más cerca: los criados, en este caso, que se ven obligados a escuchar y compartir ese pesar y esa dicha como amigos, sin serlo, lo que evidencia las tensiones de un mundo feudal en crisis, con estructuras y lazos personales que no se corresponden con las nuevas realidades sociales. Las voces de los criados de Calisto nunca se equiparan a la de su amo, ni en el tono de las canciones ni en el sentimiento que transmiten. Las de Lucrecia y Melibea, por otro lado, parecen aunarse –sobre todo a partir de la canción que ambas comparten–, pero se apartan cuando la joven personaliza su deseo amoroso. La voz femenina, unificada en principio en el canto de la joven y su criada, tampoco aproxima en este sentido las diferencias sociales; las problematiza aún más, ya que, frente a la clara ironía de Pármeno y Sempronio ante las canciones de Calisto, el canto participativo de Lucrecia en los amores de su ama desconcierta tanto al espectador de la obra como a la misma Melibea.

En efecto, luego del canto final solitario de la joven, y mientras ella sigue absorta por el propio sonido de sus palabras, Lucrecia se adelanta a abrazar nada pudorosamente a Calisto, provocando la reacción confundida de Melibea: “Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer? Déjamele, no me lo despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer” (XIX, 321). Los intentos de la crítica especializada de explicar el singular episodio han sido variados; nos interesa traer a colación el análisis de Michael Gerli, quien sostiene que “más que la encarnación de un deseo desbordante, [...] Lucrecia es el personaje de mayor intensidad voyeurística en toda *Celestina*” (2003: 206). Creemos que, antes que *voyeur*, Lucrecia participa de la experiencia amorosa de Calisto y Melibea a través de la voz y no esencialmente de la mirada. Su canto inicia la escena amorosa, en este caso, y previamente es ella en el auto XII, y no su ama, quien distingue la voz de Calisto: “(La voz de Calisto es ésta. Quiero llegar.) ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?” (XII, 243),

⁹ Frente a las interpretaciones usuales que evocan la expresión popular “canto del cisne”, es Vermeylen (1990) quien señala lo obvio: Melibea no está alabando su propio canto sino, todo lo contrario, menospreciándolo, al equiparlo con el graznido habitual del cisne. Vermeylen recuerda el origen platónico de la creencia en que ese graznido se transforma en canto dulce ante la inminencia de la muerte del cisne, una creencia que ya se habría hecho popular para el tiempo de *Celestina*. Por lo tanto, hay aquí una alusión simbólica a la inminente muerte de los amantes, pero de la que la propia Melibea no es para nada consciente.

reafirmando incluso ese conocimiento frente a los temores cautos de Melibea: "Allégate, señora, que sí es, que yo le conozco en la voz" (XII, 243).

Es Melibea quien por última vez menciona los instrumentos musicales que acompañan a la voz, identificándolos con ella, luego de la muerte de Calisto y como preanuncio de su propia muerte. Instando a su padre a subir a la azotea, antes le pide: "Mas si a ti placere, padre mío, manda traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañendo o cantando, de manera que, aunque aqueje por una parte la fuerza de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sonos y alegre armonía" (XX, 329). El pedido del instrumento y la mención al alivio del canto es solo una excusa de Melibea para alejar a su padre y disponer su suicidio, lo que permite intuir una significativa asociación del engaño con la práctica del canto.

Ese recurso engañoso a las referencias al canto en boca de Celestina, para manipular a los demás personajes según sus propios intereses, asociando ese canto con el amor y la necesidad de su manifestación, no es percibido como tal por ninguno de los personajes.¹⁰ Solo Pármeno parece entrever cierta posibilidad del engaño cifrado en el cantar experiencias amorosas, lo que lo lleva a reflexionar sobre lo que se dice más allá de la dulzura con la que se lo diga, aludiendo al canto de las sirenas: "Pues alahé, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. El falso boizuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor" (XI, 235-236).

El engaño asociado a la voz de las sirenas, a cómo se expresa aquello que se dice y a los matices con los que se lo comunica, vuelve a resaltar la incomunicabilidad propia del lenguaje para Rojas y su carácter convencional, concentrado básicamente –en función de la temática analizada– en canciones entonadas amorosamente que solo conducen a la muerte del amor, una vez concretado el deseo, y a la muerte efectiva de los amantes y de los principales involucrados en su experiencia amorosa. La naturaleza engañosa del lenguaje, particularizada en todas las referencias del personaje de la alcahueta a la voz cantada, puede hacerse extensiva de este modo a las canciones presentes en *Celestina* en boca de Calisto y de Melibea si las pensamos en relación con la experiencia amorosa concreta.

Compartir canciones que hablan de amor no resulta en *Celestina* tan inocuo como la alcahueta sugiere; antes bien, revela el carácter engañoso y la incomunicabilidad última del lenguaje, en sintonía con las aproximaciones de M. K. Read (1978). Asimismo, convoca traiciones, acciones solo en busca del provecho propio y otras reacciones poco honestas que dan cuenta de un quiebre del orden social, en el cual los señores buscan a sus amigos entre los criados y estos les responden problematizando aún más una relación que fluctúa entre el servicio leal y la rebeldía más o menos declarada, entre el cumplimiento de lo que se espera de ellos y la burla a quienes siguen intentando vivir siempre de la misma manera en un mundo que está cambiando.

¹⁰ La primera mención se la hace Celestina a Pármeno al final del primer auto, insistiendo en que el mayor gozo está en comunicar los placeres amorosos juveniles: "El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas: [...] "Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones, justemos" (I, 77). Al acto de cantar como experiencia asimismo compartida volverá a referirse Celestina frente a Areúsa, instándola a aceptar a Pármeno como amante: "Una alma sola ni canta ni llora" (VII, 179). También en la absurda alabanza de las dotes musicales de Calisto ante Melibea, como forma de aliviar su dolor de muelas: "Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que [...] parece que hace aquella vihuela hablar; pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír[...]" (IV, 133).

3. Voces cantadas en las letras del siglo XV: intrusiones líricas en textos prosísticos

Para entender la relevancia de la dimensión musical y lírica en el enunciado y en la enunciación de *Celestina*, será necesario abrir nuestro enfoque al panorama más amplio de las letras castellanas del siglo XV. También nos vemos obligados a tomar como punto de partida de nuestra indagación una premisa que parece no tener otro apoyo que el discurso apodíctico: la estrecha relación existente entre la música y el canto y la vida cotidiana de los adolescentes y jóvenes de todas las épocas. Para algunos esto debe parecer una obviedad tal que no merece mayor atención o que resulta superfluo molestarse en demostrar. Otros juzgarán que se trata de una afirmación de dudosas ambiciones de universalidad e intemporalidad, inapropiada para un discurso crítico que pretenda solidez científica.

Digamos, entonces, para no meternos en camisa de once varas, que, como los estudios sobre lírica popular vienen afirmando desde hace siglos (al menos desde los folkloristas alemanes del siglo XVIII), la música y el canto han acompañado a los seres humanos desde tiempos inmemoriales, tanto en las horas de trabajo, en el campo o en el hogar, como en las horas de esparcimiento y de festejo.

El modo específico en que esta dimensión lírica ha incidido en la vida cotidiana de las sociedades modernas, dentro de la lógica de la cultura de masas, resulta, obviamente, muy distinto del modo en que esta dimensión configuró las prácticas cotidianas de la cultura occidental pre-moderna.

Esta especificación histórica también vale para el segundo punto a considerar: que esa dimensión lírica posee mayor incidencia en la adolescencia y la juventud de las personas. De modo que, si bien no podemos trasladar en bloque nuestra propia experiencia adolescente o la comprobación diaria de millones de adolescentes y jóvenes con auriculares en ámbitos públicos y privados de nuestra sociedad, sí al menos podemos sostener que hubo una conexión singular y significativa comprobable entre música, canto y juventud en un período concreto como fue el ámbito hispánico de los siglos XV y XVI.

La visión, forzosamente parcial, que una documentación relativamente escasa nos permite recuperar, se acota a espacios culturales específicos, tales como el cortesano y el universitario, es decir, aquellos que han dejado una huella en testimonios escritos de suficiente entidad como para atravesar los siglos y llegar a nosotros más o menos indemnes.

Mencionaremos un par de casos muy conocidos y estudiados, pero vistos en función del argumento que pretendemos desarrollar aquí. El primero tiene que ver con el Romancero hispánico y lo que se considera su primera documentación escrita.

La crítica acepta que el primer testimonio manuscrito conservado de un romance es el que se ha encontrado copiado en una hoja del cuaderno de apuntes de un joven mallorquín llamado Jaume de Olesa en sus días de estudiante en Bolonia, en el año 1421. Se trata del romance de *La dama y el pastor*, que comienza “Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser”. De los varios tópicos eruditos que viene ventilando la crítica sobre este caso, sólo quisiéramos detenernos en la discusión que se originó al intentar identificar al estudiante copista del romance. Ezio Levi (1927), quien descubrió este texto en la Biblioteca Nacional de Florencia: Conventi Sopressi, código G.4.313, creyó identificarlo en la persona de un tal Jaume de Olesa, casado con una Elisenda en 1394 y que, tras enviudar en 1409, contrajo nuevas nupcias con Romea Valldar, y murió en 1443. Esto nos pone ante un personaje ya un tanto crecido en 1421, fecha

de la transcripción del romance. En efecto, como bien argumenta Francisco Rico, “no parece creíble que el marido de Elisenda, incluso si fue al altar apenas cumplidos los veinte años, se convirtiera en «studens» en puertas de la cincuenta, hacia 1421, y para entonces no hubiera pasado de la fase diáfana rudimentaria que muestran los apuntes de los fols. 1-2 y 49 y sigs.” (1990: 6). Todo indica, pues, que Jaume de Olesa era efectivamente un joven estudiante empeñado en sus latines con las penurias del caso. También nos interesa rescatar, del análisis de uno de los más brillantes especialistas en el Romancero, como es Giuseppe Di Stefano, su comentario sobre este texto que, citamos:

pasó por casualidad de la memoria de un estudiante de derecho a una hoja de su cuaderno de apuntes. En ciertos rasgos lingüísticos y estructurales el documento parece contener huellas evidentes de una situación textual cuya coherencia *se apoyaba en la armonía de la voz más que en el de la letra*; al mismo tiempo muestra como el paso a la escritura y al papel traslada el texto a un sistema de materialización, conservación y comunicación que tiene códigos propios, empezando por las convenciones gráficas (Di Stefano 2003: 88; *itálicas nuestras.*)

Reorientando estos datos y comentarios en la dirección de nuestro argumento, nos atrevemos a decir que, si el testimonio se ha conservado por casualidad (es decir, sin haber detrás nada parecido a la intención de preservar una obra valiosa para la posteridad), es lícito suponer que se han perdido muchos casos parecidos, en cuadernos de apuntes fácilmente descartables por sus dueños. Es posible imaginar a generaciones de estudiantes del siglo XV copiando las letras de moda de las canciones de su tiempo en los folios finales de sus cuadernos, como también es forzoso asociar esa conducta con la de adolescentes de la escuela secundaria de nuestro tiempo: son copias que se hacen para uso personal, sin ánimo de difusión, o en todo caso, para apoyo íntimo pensando en una posterior difusión oral que le asegure los signos de prestigio y de pertenencia al círculo de los enterados sobre canciones de moda (y no cabe duda de que los romances de tema amoroso lo eran). En resumen, la manera casual en que se ha venido a conservar este primer testimonio escrito de un romance nos resulta una clara evidencia de la estrecha relación entre música, canto y juventud en las primeras décadas del siglo XV.

Si el caso que acabamos de comentar funge como botón de muestra del ámbito cultural universitario, otro tipo de indicios apunta en la misma dirección en el caso del ámbito cortesano.

Un fenómeno que atraviesa la cultura cortesana en Castilla, desde los tiempos del rey Juan II hasta el de los Reyes Católicos, es la activa participación de los jóvenes de la corte (no sólo la regia, sino también las cortes aristocráticas de los grandes linajes) en la producción lírica, en la medida en que esta se encontraba socialmente legitimada. Claro que esta aceptación llegaba hasta cierto punto: don Alvar Pérez de Guzmán, Conde de Orgaz, decía que “tenía por necio al que no sabía hacer una copla, y por loco al que hacía dos” (Santa Cruz, 1997: 50). En todo caso, la práctica y el gusto por lo que hoy llamamos poesía de cancionero estaban muy extendidos; y es muy probable que haya sido esa suerte de explosión de la moda por las canciones amorosas la que movió a don Juan Alfonso de Baena a recopilar su extenso cancionero y ofrecerlo a su rey don Juan el Segundo, como crítica velada a tanto doncel alardeando de poeta. Dice Baena en el Prólogo de su recopilación que la poesía

es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño que la non puede aprender nin aver, nin alcanzar nin saber bien nin como deve, salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juicio, e tal que haya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escrituras, e sepa de todos los lenguajes, e aun que haya cursado cortes de reyes

e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo: e finalmente, que sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso [...] (Azáceta, 1966: 15).

Es difícil no ver en esta cita un tiro por elevación a los jóvenes de la corte, diciéndoles de modo sibilino que todavía les falta tomar mucha sopa antes de poder vestir el traje de poetas. En todo caso, y en vista de la evolución de la lírica cancioneril castellana hasta comienzos del siglo XVI, el intento disuasorio de Baena tuvo poco éxito y la cultura letrada del siglo XV se apoyó en una comunidad textual (es decir, un conjunto de autores, intérpretes, lectores y oyentes que compartían los mismos códigos culturales y estéticos), que tenía uno de sus pilares en esa estrecha conexión entre música, canto y juventud.

El haber captado este aspecto es una de las motivaciones de los autores de un género narrativo surgido a mediados del siglo XV, hoy conocido como “novela sentimental” o “ficción sentimental”, para incorporar composiciones líricas en sus obras.

Toda la crítica, desde Menéndez Pelayo hasta el presente, ha identificado la lírica cancioneril como una de las principales vertientes que confluyen en la formación de este género. En los últimos 25 años, acompañando el creciente interés de la crítica en estas obras sentimentales, varios trabajos han indagado en diversos aspectos de esta relación entre lo lírico y lo narrativo.

Así, por ejemplo, Fernando Carmona (1999) estudia las inserciones líricas en la novela sentimental teniendo en cuenta el influjo francés, específicamente el itinerario lírico-narrativo que va del *Guillaume de Dole* de Jean Renart al *Castelain de Coucy*. Sus conclusiones sobre el “fondo lírico” de la ficción sentimental son, por supuesto, muy atendibles. Louise Haywood (1997 y 1998), cuya tesis doctoral versó específicamente sobre estas cuestiones, ha publicado una serie de artículos en los que hace un inventario de las canciones y otras inserciones versificadas en los relatos sentimentales, un estudio de sus funciones, más un análisis de los casos más significativos. Regula Rohland (1989 y 1999) también ha tratado el asunto en un par de trabajos. Finalmente, varios autores han enfocado esta relación en el análisis concreto de un texto. Gregory Andrachuk (1980) y Olga Impey (1980) con respecto al *Siervo libre de amor*, Louise Haywood (2000) y Dorothy Severin (2000) con respecto a *Grimalte y Gradissa*, Vicenta Blay (2000) en relación con *Questión de amor*, para mencionar algunos de los ejemplos más notables.

Por su parte, Funes (2010 y 2012) ha intervenido en esta discusión enfocándose en ciertos elementos formales y en la situación enunciativa-receptiva que evoca esa producción lírico-narrativa. Estos trabajos se enfocan no en la materia, no en la doctrina amorosa, no en el *caso de amor*, sino en las preguntas más elementales sobre quién habla, cómo habla y para quién se habla de amor en estas obras. Del análisis de los rasgos singulares de esta situación comunicativa llega a la conclusión de que puestos a narrar el *caso de amor*, lo primordial parece estar en el tipo de comunicación que estos autores plantean con el fin de conmover la sensibilidad imaginativa de su público en la contemplación de los perfiles trágicos de la situación amorosa.

El relato sentimental está en las antípodas de la novela de aventuras, con su trepidante sucesión de encuentros, aventuras, hazañas, viajes y batallas. Poco o nada sucede en la ficción sentimental: apenas hay contacto entre el caballero y su dama, éste sufre en silencio su pasión, muchas veces no correspondida, o en todo caso los enamorados parecen vivir suspendidos en la inmovilidad de la escena amorosa. Esto representa un enorme desafío en términos de representación.

Recordemos brevemente que, mientras el gesto lírico enfatiza el eje relacional emisor-receptor, subrayando los valores de su discurso como expresión y como apelación, el gesto narrativo, en cambio, privilegia la relación entre el texto y su referente, enfatizando la eficacia representativa de un canal impersonal. Mientras aquél funda su verdad en un metafórico cara a cara, en un hablar mirándose a los ojos, éste lo hace en la neutralidad de un canal cuya eficacia consiste en hacer creer que está dejando que los hechos hablen por sí mismos.

Ante el desafío formal que implicaba la representación narrativa de lo situacional estático, estos autores encontraron una respuesta genial: centrarse en la representación del yo, entender la expansión narrativa como presuposición del tú y cumplirlo todo cubriendo de investidura lírica cada pliegue del discurso narrativo.

Al panorama que surgía de ese trabajo de análisis de unos textos en los que apenas suceden cosas y todo parece reducirse a la introspección del sujeto enamorado, quisiéramos ahora agregar este aspecto fundamental de la investidura lírica que es la voz cantada.

Ocurre que la ausencia de notación musical en la inmensa mayoría de los cancioneros castellanos del siglo XV y comienzos del XVI nos hace olvidar muy fácilmente la obvia circunstancia de que cuando hablamos de poesía lírica estamos hablando de letras de canciones, estamos hablando de una dimensión semántica más compleja, provista por la línea melódica que subraya palabras en los versos. La ausencia de datos nos impide ir más allá de la conjetura, salvo para afirmar un hecho básico: la inserción de piezas líricas en estas obras narrativas en prosa indica que tales obras no sólo se leían, también se podían cantar.

Los autores de relatos sentimentales logran conmover a su público mediante los recursos de la retórica y también los de la meditación contemplativa, es decir, apelando a ciertas prácticas devocionales circulantes en la corte y que desembocarán a comienzos del siglo XVI en la corriente que se conoce como *devotio moderna*. Primero atenderemos a la cuestión retórica: dos obras de enorme impacto e innegable éxito de la última década del siglo XV son, sin duda, *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y la *Comedia de Calisto y Melibea*. La envergadura de su éxito estuvo ligada, sin dudas, a las nuevas formas de difusión y circulación que supuso la imprenta. Dentro de la nueva lógica comercial que la cultura impresa viene a imponer, autores y libreros encuentran incentivos materiales muy concretos para aumentar los beneficios de la buena acogida del público y aprovechar sus expectativas y demandas.

En este caso, nos interesa subrayar el hecho de que uno de los recursos que encuentran los autores para operar retóricamente una *amplificatio* que prolongue una obra exitosa y genere un producto aumentado a la medida de un público ávido de tales novedades, es la inserción de canciones. Lo vemos tanto en *Cárcel de amor* como en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

En la *Continuación de Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez, que se agrega a la obra de Diego de San Pedro ya en la edición hecha por la imprenta de Fadrique de Basilea, en Burgos, 1496 (y que de ahí en más aparecerán juntas en todas las ediciones del XVI y del XVII), se trata de resolver un enigma que ha dejado en vilo a los lectores de la obra original. ¿Por qué Laureola rechaza definitivamente a Leriano y con esto lleva al enamorado a la desesperación y la muerte? ¿Estuvo movida por las obligaciones sociales de la honra o realmente no correspondía a los sentimientos de Leriano? Para los lectores modernos que este interrogante quede sin respuesta y que los sentimientos de Laureola constituyan una incógnita es uno de los atractivos de la obra.

Pero evidentemente el público inmediato de fines del siglo XV quedaba insatisfecho con una resolución tan ambigua del relato. La continuación viene, por tanto, a dejar en claro que Laureola sí estaba enamorada, pero que los códigos sociales y morales a los que se debía le impedían demostrarlo. Pero fuera de esta declaración, nada sucede, ni podía suceder, puesto que la muerte de Leriano había cancelado toda posibilidad de desarrollo narrativo ulterior. Todo consiste, pues, en una única escena, en la que el personaje del Auctor (que había oficiado también de intermediario de amores y narrador de la historia previa) presencia la aparición del espectro de Leriano a Laureola. Para que esta mínima situación se convierta en un texto de varias páginas se recurre, pues, entre otros procedimientos, al registro lírico y, en el cierre del texto, directamente al canto de una copla, una canción y un villancico.

Dice el Auctor: “Quando Laureola acabó de hablarme [...] se partió de mí con un grande suspiro, y con una boz con que pudo recordarme, que decía: *Ya no puede más doler / la muerte, aunque esté más cierta, / que la vida que está muerta*” (Parrilla, 1995: 102). Y continúa:

Después que miré en derredor y vi que me avía quedado solo, falléme tan triste y tan enbeñado que no sabía lo que de mí hiziese [...]; y como es cierta experiencia que la música cresce la pena donde la falla, y acrescencia el plazer en el corazón contento, tomé una viyuela y, más como desatinado que con saber cierto lo que hacía, comencé a dezir esta canción y villancico: *No te dé pena penar, / corazón en esta vida, / que lo que va de vencida / no puede mucho durar*” (103)

y continúan luego los restantes 8 versos de la canción y los 15 del villancico.

Por su parte, de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, solo queremos apuntar que, como ya se dijo en la sección anterior, las cuatro canciones cantadas por Lucrecia y Melibea en el auto XIX constituyen un recurso fundamental para lograr el efecto de prolongación de la espera.

Ocurre que cantar el texto, y no sólo leerlo, nos introduce en otra dimensión temporal. Recordemos la vieja distinción narratológica entre mimesis y diégesis: si en la operación diegética había un claro desajuste entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración (lo que sucede en años puede narrarse en minutos), en cambio, la mimesis, presente en el discurso directo, planteaba una igualación del tiempo del enunciado con el tiempo de la enunciación. Pues bien, el texto cantado vuelve a plantear un desajuste, sólo que en sentido inverso: ahora el tiempo de la enunciación melódica resulta más extenso que el tiempo del enunciado poético. Con lo cual la voz cantada viene a constituir el grado máximo de prolongación formal de la duración del texto en el plano enunciativo.

La voz cantada, entonces, es una propuesta del texto a su lector. Es imposible saber en qué grado la respuesta del lector se plegó a esta invitación al canto. Se vuelve difícil de pensar que esto haya sido efectivamente así en el caso del público lector de la ficción sentimental, en la medida en que la disposición de lectura que la materia amorosa exige está más orientada a la introspección, a la lectura silenciosa, a lo sumo, a la lectura murmurada en soledad. Pero, otra vez, los lectores y las lectoras jóvenes estaban en condiciones de evocar la melodía correspondiente a estas letras, o entender, por el juego de reminiscencias y asociaciones de los primeros versos, el *contrafactum* que debía ponerse en práctica para entonar lo escrito, al menos mentalmente. Con lo cual vemos actuar, a partir de la voz cantada, una nueva dimensión semántica del texto,

no tanto en una orientación polisémica, sino más bien como recurso enfatizador de lo pasional amoroso (sea la pena del amor sufriente o la alegría erótica del encuentro sensual), todo lo cual colabora en el logro de la conmoción.

4. Cantar la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Todo lo dicho en la sección anterior es, forzosamente, conjetural, y exige no poca imaginación histórica para reconstruir semejante escenario de recepción textual. Mucho menos conjetural resulta, en cambio, la incidencia de la voz cantada en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Todos ya conocemos de memoria la octava de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, en que instruye a los lectores sobre “el modo que se ha de tener leyendo” la obra:

Si amas y quieres a mucha atención
 leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
 cumple que sepas hablar entre dientes,
 a veces con gozo, esperanza y pasión,
 a veces airado, con gran turbación.
 Finge, leyendo, mil artes y modos;
 pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riyendo en tiempo y sazón.
 (Rojas y “antiguo autor”, 2000: 352-353, vv. 25-32)

Estas instrucciones sobre cómo utilizar todos los recursos de la voz en una lectura pública, dirigida, justamente, a conmover al público oyente, no son para cualquier persona simplemente alfabetizada, evidentemente requiere habilidades que solamente se encuentran en actores profesionales. Asimismo, teniendo en cuenta el despliegue de oratoria y de alusiones mitológicas, citas de autoridades y demás alardes de erudición que los parlamentos contienen, una lectura solvente de semejante obra sólo podía ser realizada por estudiantes universitarios, únicos a quienes no se les traba la lengua tratando de pronunciar la ristra de *auctoritates* griegas y latinas, clásicas y medievales, que pueblan el discurso argumentativo de los personajes.

Como señala Françoise Maurizi (1997), mediante las instrucciones para leer en voz alta, el discurso escrito termina por ser un discurso oral, en el que el autor le delega a otro la función enunciativa. Esta oralización de lo escrito remite a la supremacía final del decir. El enunciado como primer discurso no logra su meta si no finaliza con una enunciación oral. Es el principio mismo de la retórica según la concibe Proaza, poniendo énfasis en la *pronuntiatio* y en las habilidades de la oratoria. Maurizi argumenta también que estas instrucciones vendrían a enmendar los fallos del autor que habrían impedido entender su obra tal como apareció por primera vez, es decir, en esa supuesta *editio princeps* de Burgos, 1499, falta de prolegómenos y paratextos, y por tanto, aparentemente dispuesta para una lectura silenciosa y personal. Es difícil abonar esta hipótesis, sobre todo por los puntos oscuros que aún subsisten en cuanto a la publicación de la *Comedia* y las transformaciones editoriales que llevaron a la *Tragicomedia*.

Sea esto como fuere, lo que es seguro es que el texto está pensado como *performance* oral ante un público oyente, como la conocida alusión del prólogo a la *Tragicomedia* certifica: “cuando diez personas se reúnan a oír esta comedia ...” (20).

Pero, además del decir dramatizado del texto, el autor o los autores no se han privado de proveer de investidura lírica a lugares muy significativos de la obra: aquellos en que se pone de manifiesto el núcleo de la pasión amorosa.

Las canciones que musicalizan y expresan los sentimientos de los personajes mediante la modulación, entonación y registro de la voz, en especial de los amantes Calisto y Melibea, las numerosas referencias en la obra a la voz y al acto de cantar confirman la relación del canto con la experiencia del amor en la juventud. Que el canto sea algo propio de los jóvenes de esta historia (Calisto, Melibea, Sempronio, Lucrecia) es algo que no se le escapa a Celestina, que conoce al dedillo ese ambiente y sus gustos y utiliza la alusión a la música y el canto en su estrategia para ganarse la voluntad de Pármeno y para persuadir a Areúsa que acepte a Pármeno (ver los pasajes citados en n. 10).

Como afirma Celestina, la obra tempranamente establece, en su primer auto, que el deleite de la experiencia amorosa no está en el encuentro sexual mismo, sino en recordarlo luego y hablar acerca de él; entre esos modos de expresión de la experiencia amorosa, el canto está siempre resaltado. Lobera Serrano señala esta referencia al canto compartido entre amigos como posible indicio de la composición conjunta –de Rojas y sus amigos universitarios– de *La Celestina* (2014: 225-243).

Volvamos a la escena del auto IV en que Celestina alaba las dotes musicales de Calisto (citado en n. 10). La estrategia de la alcahueta queda clara ante el público justamente a partir de esta referencia al canto, que se suma a las cualidades descritas con anterioridad de Calisto mediante el tópico de la unión del dolor y el placer. La mención de la muerte en asociación al sufrimiento y la belleza resultante del canto del joven se conjugan en la figura de Orfeo, con quien se compara a Calisto. La recurrencia a figuras de la Antigüedad de manera irónica es un procedimiento usual en la obra, que aquí ayuda a conformar un perfil de Calisto hiperbólico ante Melibea y ciertamente paródico ante un público que ya conoce al joven por sus actos y, en este aspecto particular, por su destemplado canto, explicitándose otra vez la asociación entre un cordófono –en este caso la vihuela– y la voz humana, y de nuevo en relación con la figura de Calisto como en el primer auto.

Como se puede apreciar, se hace inevitable esta oscilación entre los planos de la enunciación y del enunciado con vistas a reforzar nuestro argumento central. Que *Celestina* no solamente se diga, sino que también se cante, ya no es una conjetura fundada en la imaginación histórica: hay indicios claros en los paratextos y en las referencias internas de la obra, y en especial, como acabamos de mostrar, en la visión totalizadora y penetrante de la vieja Celestina.

Esas canciones en boca de los cuatro jóvenes siempre refieren una realidad subjetiva en lugar de la objetiva: o bien dan cuenta de un rechazo, el de Melibea en el primer auto; o de una demora, en su aceptación aún no concretada sexualmente en el auto VIII; o de una tardanza, la del amante en llegar al encuentro de su amada en el auto XIX. Esa dilación, expresada en lo que se canta pero especialmente en cómo se lo canta, es la manifestación de una movilización interior y sentimental antes que externa y efectiva; es la voz del anhelo, ya sea de la pena convencional principalmente masculina o de la mezcla de alegría y temor femenina frente a la experiencia del primer amor, que busca compartirse subjetivamente antes de concretarse.

Que el lector-intérprete cante esas canciones ante el grupo de oyentes que lo rodean agrega un recurso, construye un camino adicional hacia la conmoción del público, vuelve más profunda la experiencia estética en la identificación con la situación amorosa (especialmente en el caso de las últimas cuatro canciones).

En la ejemplificación, hemos puesto en un mismo plano dos textos de características muy diferentes como *Cárcel de Amor* y *Celestina*. Aunque habría que matizar esas diferencias, en la medida en que la temática amorosa y la reflexión sobre el *caso de amor* están presentes en ambas obras, y una parte importante de la crítica considera que *Celestina* es una parodia no solo de la ficción sentimental, sino específicamente de *Cárcel de Amor*.

Por otra parte, recientemente, Fernando Gómez Redondo, en su monumental *Historia de la prosa de los Reyes Católicos* (2012: 1560-64) incorpora *Celestina* al género de la ficción sentimental. Ahora bien, su principal argumento para afirmar esto es que en estos textos encontramos diferentes formas de la *reprobatio amoris*, ya sea de raíz cortesana, ya sea fruto del ámbito universitario. En algún punto podrían encontrarse las ironías del juego cortesano con las burlas y parodias de estudiantes y profesores salmantinos. En todo caso, es fácil comprobar cómo abundan las declaraciones explícitas de avisos contra el mal de amores prologando estas obras. Conociendo el fervor religioso de la Reina Católica no cuesta nada imaginar una corte bastante estricta en el control de las efusiones eróticas (aunque otra cosa habrán sido las cortes señoriales que proliferan a finales del XV). Con esto queremos decir que esta corriente anti-erótica y de un pro-feminismo muy peculiar, en tanto defensor de la casta virtud de las mujeres, sin duda constituyeron un marco de referencia dentro de la comunidad textual cortesana (y quizás universitaria también).

Pero aquí interviene una nueva práctica discursiva, la que provee una nueva tecnología como es la imprenta. Y de pronto, los productos del arte verbal multiplicados alcanzan nuevos ámbitos de recepción, abiertos a nuevas sensibilidades y nuevas lógicas conductuales (en claro contraste con los ámbitos cerrados de la corte o del claustro universitario).

La continuación de Nicolás Núñez de la *Cárcel de Amor*, en respuesta a un público sólo interesado en que quede claro que Laureola estaba perdidamente enamorada de Leriano; los reclamos del público pidiendo al autor de la *Comedia* que alargue el proceso de amores de Calisto y Melibea en la *Tragicomedia*, el carácter absolutamente instrumental de un texto como las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, un pliego suelto de 1515 ya incluido por Whinnom (1983: 74) en el canon de los textos sentimentales, la propia construcción de personajes como Calisto y Sempronio, la intrusión de la voz cantada en los pasajes más significativos de expresión de la pasión amorosa, todos estos indicios señalan que hay un nuevo ámbito de circulación y generación de sentidos de estas obras en el que los avisos de la *reprobatio amoris* ya no tienen ningún valor.

O en todo caso, no tuvieron valor para los jóvenes y adolescentes de cuyo ámbito surgió la obra y a quienes se interpela y se involucra de modo preponderante en la enunciación de la historia amorosa. El autor del prólogo de la *Tragicomedia* lo tenía muy en claro cuando preveía que la “alegre juventud y mancebía” no concordaría con tales avisos contra el amor.

Esta condición paradójica de una literatura que celebra y reprueba el amor *al mismo tiempo* debería ser un criterio insoslayable para quien se siga aventurando en el estudio e interpretación de los textos sentimentales de los siglos XV y XVI.

De la misma manera, tener en cuenta un plano enunciativo fundado en la voz cantada permitirá captar de manera más plena la dimensión semántica y la interpelación del texto para una experiencia estética más enriquecida.

Bibliografía citada

Fuentes

- » Azáceta, J. M. (ed.) (1966). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 3 vols.
- » *Biblia Sacra Vulgata*. (2007). Editio quinta. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart. En: <https://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata>; obtenido el 23/10/2022.
- » Rojas, F. de y “antiguo autor” (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico. Barcelona: Crítica.
- » San Pedro, D. de (1995). *Cárcel de Amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*. Edición y estudio de C. Parrilla. Barcelona: Crítica.
- » Santa Cruz, M. de (1997). *Floresta española*. Edición y estudio de M. Pilar Cantero y M. Chevalier. Barcelona: Crítica.

Estudios

- » Andrachuk, G. P. (1980). “Prosa y poesía en el *Siervo libre de amor*”. En: Gordon, A. M. y Rugg, E. (eds.). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26 de agosto de 1977)*. Toronto: University of Toronto, 60-62.
- » Berndt Kelley, E. (1966). “Popularidad del romance ‘Mira Nero de Tarpeya’”. En: AAVV, *Estudios dedicados a James Homer Herriott*. Madison: University of Wisconsin Press, 103-107.
- » Blay Manzanera, V. (2000). “Prosa y verso en la ficción sentimental del siglo XVI: el caso de *Questión de amor* (Valencia, 1513)”. *La Corónica*, 29.1, 15-51.
- » Carmona, F. (1999). “Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental”. En: Fortuño Llorens, S y Martínez Romero, T. (eds.). *Actes del VII Congrès de l' AHLM (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, II, 11-29.
- » Cátedra, P. (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- » Deyermond, A. (1997). “La *Celestina* como cancionero”. En: Beltrán, R. y Canet, J.L. (eds.), *Cinco siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 91-105.
- » Di Stefano, G. (2003). “Transcribir-transcodificar: el ejemplo del romancero”. En: Bustos, J. J. de (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid: Visor, 87-108.
- » Díaz Marroquín, L. (2015). “Afectos y pasiones en tratados de retórica y técnica vocal. Del *stile rappresentativo* al *bel canto*”. *Boletín do Museo de Belas Artes da Coruña*, 1, 115-125.
- » Dutton, B. (1990-1991). *El Cancionero del siglo XV c. 1360-1520*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV - Universidad de Salamanca. 7 vols.

- » Funes, L. (2010). “Del amor en metro y en prosa: lírica amorosa y ficción sentimental en tiempos de los Reyes Católicos”. *Letras*, 61-62, 161-66.
- » Funes, L. (2012). “Del amor en metro y en prosa. II. Composiciones líricas en los relatos de ficción sentimental”. En: Beltran, R. et al. (eds.). *Estudios sobre el “Cancionero General” (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, I, 575-88.
- » Gerli, E. M. (2003). “El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*”. En: Arellano, I y Usunáriz, J.M. (eds.). *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 191-209.
- » Gómez Redondo, F. (2012). *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2 vols.
- » Haywood, L. M. (1997). “Lyric and other Verse Insertions in Sentimental Romances”. En: Gwara, J. y Gerli, E. M. (eds.). *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1440-1550: Redefining a Genre*. London: Tamesis, 191-206.
- » Haywood, L. M. (1998). “Romance and Sentimental Romance as *Cancionero*”. En: Deyermond, A. (ed.). “*Cancionero*” *Studies in Honour of Ian Macpherson*. London: Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College, 175-93.
- » Haywood, L. M. (2000). “Reading Song in Sentimental Romance: A Case Study of Juan de Flores’s *Grimalte y Gradissa*”. *La Corónica*, 29.1, 129-46.
- » Impey, O. T. (1980). “La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*: ¿aferramiento a la tradición del prosimetrum y de la convención lírica?”. En: Jones, J.R. (ed.). *Medieval Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 171-87.
- » Kassier, Th. L. (1976). “*Cancionero* Poetry and the *Celestina*: from metaphor to reality”. *Hispanófila*, 56, 1-28.
- » Levi, E. (1927). “El romance florentino de Jaume de Olesa”. *Revista de Filología Española*, 24, 134-160.
- » Lobera Serrano, F. J. (2014). “La poesía de cancionero en *La Celestina*: ‘Oh, hi-deputa el trovador’”. *Revista de Poética Medieval*, 28, 225-243.
- » Maurizi, F. (1997). “‘Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi)comedia’: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 151-57.
- » Read, M. K. (1978). “Fernando de Rojas’s Vision of the Birth and Death of Language”. *Modern Language Notes*, 93.2, 163-75.
- » Rico, F. (1990). “Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco”. En: Rico, F., *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1-32.
- » Rohland de Langbehn, R. (1989). “Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI”. En: Neumeister, S, (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 agosto 1986)*. Frankfurt am Main: Vervuert, I, 575-81.
- » Rohland de Langbehn, R. (1999). *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*. London: Department of Hispanic Studies - Queen Mary and Westfield College.

- » Sagar García, A. (2014). “‘¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?’: entre la poesía de cancionero y la intertextualidad bíblica”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8, 1015-1024.
- » Severin, D. S. (2000). “Audience and Interpretation: Gradisa the Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flores’s *prosimetrum*, *Grimalte y Gradisa*”. En: Haywood, L.M. (ed.). *Cultural Contexts / Female Voices*. London: Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College, 63-71.
- » Shipley, G. (1975). “‘Qual dolor puede ser tal?’ A Rhetorical Strategy for Containing Pain in *La Celestina*”. *Modern Languages Notes*, XC, 143-153.
- » Whinnom, K. (1983). *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A critical bibliography*. London: Grant & Cutler.