

2001

¿Poesía o prosa?: Usos y formas de la rima en la *Tragicomedia de Calisto y Melibe*

Elena Del Río Parra

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Parra, Elena Del Río (Otoño 2001) "¿Poesía o prosa?: Usos y formas de la rima en la *Tragicomedia de Calisto y Melibe*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 2.
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/2>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

¿POESÍA O PROSA?: USOS Y FORMAS DE LA RIMA EN LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*

Elena del Río Parra
Georgia State University

Que la insistente presencia de la poesía de cancionero constituye un signo anormal en una obra cuyo tono y marco es urbano es algo que no ha pasado inadvertido. Este género proporciona temas, símbolos, actitudes, lugares y maneras que se prodigan por toda la obra: desde el uso de la hipérbole sacroprofana, hasta la literalización de elementos presentes en esta convención¹, la poesía de cancionero impregna toda la *Tragicomedia*.

Además de introducirse en la estructura de la obra, la poesía cancioneril -y la poesía en general- impone sus convenciones líricas y métricas, fabricando una prosa sugerente que mucho le debe a esta larga tradición lírica. Esta prosa, junto con las inserciones poéticas, forman un lenguaje común que tampoco puede pasarse por alto; si los motivos de la poesía cancioneril han viajado hasta la prosa urbana de influencia latina, no menos lo han hecho las tendencias versificatorias².

Ciñéndonos a la poesía, conviene identificar qué tipos de fragmentos se encuentran insertos en la *Tragicomedia*. Es significativa la variedad de subgéneros poéticos presentes o mencionados en la obra. La primera vez que Calisto se presenta como un horrisono poeta de cancionero, es precisamente en la enunciación de un enigma, de un juego cortesano: “¿Cuál dolor puede ser tal, /que se ygual con mi mal?” (Au. I, 218). Naturalmente, es una adivinanza de muy fácil resolución³, que provoca la reacción de Sempronio. Éste, por su parte, le replica con un romance que anticipa la actitud de egoísmo de Calisto y muestra su preferencia por el género de difusión oral. Calisto aparece más adelante “trobando” una canción en la Cena 4^a del Auto VIII, y unas coplas de pie quebrado en la Cena 1^a del Auto XIII.

Lucrecia y Melibea también se presentan cantando en el Auto XIX⁴. Su universo poético corresponde más a un género popular. Tal vez Rojas haya querido marcar la diferencia entre lo que cantan las mujeres y lo que cantan los amantes cortesanos. Aunque hay sobrados ejemplos de poesía provenzal cultivada por mujeres, parece que la posibilidad no se admite en este marco, que requiere una tradición autóctona en las cantigas de amigo⁵, o más bien una reinterpretación de esta fuente.

Por otro lado, en algunos momentos encontramos menciones de juegos cortesanos en boca de los personajes “bajos”, que son muy conscientes de su utilidad y, como vemos, lo practican asiduamente⁶. Así, Celestina declara en estilo directo las actividades de los amantes cortesanos: “«pintemos los motes, [cantemos] canciones, [hagamos] invenciones, justemos». «¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?»” (Au. I, 262). Sempronio reconoce haber pasado él mismo por todo eso como otro Calisto: “dando alboradas, haziendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo cavallos, tirando la barra, echando lança, cansando amigos, quebrando espadas, haziendo escalas, vistiendo armas, haziendo coplas, pintando motes, sacando invenciones [y otros mill actos de enamorado] (Au. IX, 413).

La diferencia entre las dos esferas es que Calisto no ha hecho nada de esto, ni le interesa. Sempronio, como experimentado en las maneras cortesanas, ofrece diversas actividades para su entretenimiento: “no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donayres, tanga canciones alegres, cante romances, cuente y storias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naypes, arme mates” (Au. II, 271). De nuevo Calisto, tan amante cortesano como pretende ser, no ha tomado parte ni acepta este aspecto del código, y su reacción es de total indiferencia. Melibea en su segundo encuentro en el jardín⁷ pide ser requerida tal y como había descrito Sempronio, pero él no es capaz ni siquiera de esto, cuanto menos de debatir literariamente. Nunca veremos a Calisto “justando”, y aunque aparece cantando en diversas ocasiones, como hemos visto, se limita a eso.

Tal vez resulte extraño, tanto por parte del primer autor como de Rojas, haber situado a estos personajes en tan lúdicas actividades cortesanas, hecho que se ha visto como un fallo de la obra; pero si lo consideramos como una forma de minar las convenciones del amor cortés, ¿qué mayor degradación que esta?

Los tratados retóricos romanos definían tres campos de actuación básicos: la retórica forense, la deliberativa y la epidíctica. Es clara en este sentido la lectura de Cicerón, especialmente el *De inventione* y *De oratore*, por parte de los autores de la *Tragicomedia*. También es patente que los autores estaban al día en las innovaciones retóricas, poniendo en práctica las más especializadas *artes dictandi*, *artes praedicandi* y artes notariales.

La *Tragicomedia*, como se ha estudiado largamente, hace uso efectivo

de estos tres aspectos, y sin embargo amplía su uso a otro no eficiente o menos productivo dentro de la obra, uso cuya función no es convencer. M^a Rosa Lida señala que la prosa rimada “no refleja el habla universitaria ni la palaciega” (335). Probablemente sea así, pero lo que parece indudable es que refleja el tipo de estudios llevados a cabo en la universidad⁸ Se trata además de un recurso muy llamativo dentro de la prosa de la *Celestina*; no es una figura espontánea, que se disimule entre otras, porque su uso está concentrado en algunos pasajes, no diseminado aquí y allá, a pesar de ser una figura de dicción fácilmente utilizable a lo largo de una obra, que tiene más que ver con la gramática que con la retórica⁹.

Por ello, la prosa rimada no siempre responde a intenciones claras de los personajes, porque toca a la dimensión ornamental de la *Tragicomedia*, así como a su lectura en voz alta. Al “dorar con oro de lata”, a seducir al oído, independientemente de la existencia de una intención didáctica última. La importancia de limar el discurso y hacerlo agradable a los interlocutores está tan presente en la obra como cualquier otro procedimiento suasorio, ya que los autores fueron conscientes de que el universo construido dependía de la palabra, dentro y fuera del texto.

Así, ya desde las primeras páginas del Auto I encontramos una especie de prosa metrificada, que combina procedimientos de la retórica clásica y la rima poética. C. Samonà nota que en la *Tragicomedia* se aprecia un claro afán ornamental, que está por encima del decoro poético o de la supuesta falta de realismo que tan criticada ha sido en algunos momentos de su recepción. De entre todos los procedimientos estudiados por Samonà, los que más de cerca tocan a la posibilidad de una prosa rimada son la amplificación -en sus formas de enumeración y acumulación asindética o polisindética-, y las construcciones cultas que mantienen las desinencias verbales rimadas.

Este segundo caso presenta algunos problemas de definición formal: por resumir el problema, diremos que la similitud en la prosa latina se formaba a base de agrupar, al fin de dos o más cláusulas o miembros de un periodo, nombres en el mismo caso de la declinación. En romance, sin embargo la definición se extiende a un sonido común entre verbos en igual modo o tiempo y persona, o palabras de sonido semejante. Si la terminación coincide enteramente, la figura recibe el nombre de homeoteleuton¹⁰.

Todas las formas mencionadas, señala Samonà, sirven para propocionar dinamismo a amplificaciones que de otro modo se harían muy tediosas. Pero además de la tendencia a las construcciones latinizantes, en un gran número de ocasiones puede apreciarse la presencia de una verdadera rima, de la que no habría necesidad si la intención fuese sólo la de “aligerar” la prosa, y que tampoco se explica por la traducción de una fuente en latín.

Petrarca, fuente principal para ejemplos y sentencias, parece que no proporciona la tendencia a la similitud¹¹. Como demuestran los cotejos

que en su día hiciese A. Deyermond, muchas veces Rojas traduce o recrea fragmentos que presentan una concatenación o una acumulación, pero muy ocasionalmente escoge fragmentos similicadentes, mientras que sí gemina términos en su traducción, para amplificarlos. En el Auto IX (409), Areúsa adopta la rima consonante para recrear un fragmento del *De Remediis*¹²: “que qualquiera cosa que el vulgo piensa es **vanidad**; lo que habla, **falsedad**; lo que reprueba es **bondad**; lo que aprueba, **maldad**”, pero estos ejemplos son escasos.

La gradación, junto con algunas otras formas de amplificación constituyen muchas de las interpolaciones de la *Tragicomedia*. Sin embargo, en lo tocante a la similicadencia, ya está presente desde su versión de *Comedia*, así como en el Auto I, y no se explota significativamente en las adiciones.

Las formas más básicas de prosa metrificada son, claro está, algunos refranes y sentencias. Pero éstas suelen limitarse a un pareado que, por lo demás, no requiere de ninguna elaboración por parte del autor más que la de su inserción en un contexto adecuado para que sean efectivas. C. Fraker se ha interesado por la declamación pública de estas sentencias, principalmente senequistas, como entretenimiento¹³; divide el uso que los personajes hacen de las sentencias en afectivo, introspectivo, narrativo y descriptivo.

A mi modo de ver, sin embargo, todavía hay otra forma de utilizarlas, que mucho tiene que ver con la pura ornamentación, con el uso lúdico de la lengua ya comentado. Si hacemos un recuento de las fuentes principales empleadas por los autores de la *Tragicomedia*, al menos dos de ellas presentan un alto grado de metrificación (las sentencias petrarquescas y senequistas y los refranes). Otras son poéticas propiamente dichas (como la poesía de cancionero, la lírica popular, o el romance y el enigma ya vistos). Y, según nuestro recuento, muchas veces el intento de convencer al interlocutor está simplemente excluido. Son construcciones cuya funcionalidad no se explica más que fuera del texto, y que revelan una fuerte conciencia poética y artística. Si hay, como demuestra Fraker, un “modo declamatorio” (59), no menos podemos referirnos a un registro rítmico, si no versificatorio.

Si nos fijamos en quién se sirve de la prosa rimada, observamos que son siempre los personajes “bajos”, nunca los nobles. Son Pármeno o Areúsa, y nunca Calisto, quienes hacen uso de esa prosa que, como declara Rojas en las octavas iniciales, “atrae los o_dos de penadas gentes”; son ellos los que gustan de las sentencias y aforismos, y los que fabrican parlamentos bien compuestos de “estilo tan alto y sobido” como los de Terencio. No sólo se rompe el decoro poético, sino que se priva a los personajes altos del uso de una prosa armónica.

Sólo en una ocasión presenciarnos a Calisto silabeando su devoción amorosa en heptasílabos paralelísticos: “a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (Au. I, 220). En el resto de las ocasiones, el dominio de

esta esfera está en poder de las “mochachas”, de Celestina, Sempronio, y muy particularmente de Pármeno (los cuales, excepto el romance de Sempronio, no recitan poemas).

Sempronio, para hacerse perdonar por Elicia, adopta este procedimiento: “¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo vo, conmigo vas, conmigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido” (Au. I, 236).

Formalmente, las similicadencias en la *Tragicomedia* presentan casi siempre rima asonante. Y aunque en los ejemplos aportados por M^a Rosa Lida en una extensa nota (336, n. 41) revelan el uso de periodos de arte mayor, en mi opinión predominan el octosílabo y el tetrasílabo, aunque existen formas todavía más breves.

Por ejemplo, las relaciones en estilo directo se sirven de la similicadencia, predominando el pentasílabo alternado con el hexasílabo. Celestina refiere: “«assí la besé»; «assí me mordió»; «assí la abracé»; «assí se allegó». ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! «¡Vamos allá!»; «¡Bolvamos acá!»” (Au. I, 262).

Rojas prosigue con el recurso en boca de Sempronio: “«elado está el río»; «el ciego vee»; «ya muerto es tu padre»; «un rayo cayó»; «Granada es ganada»; «el rey entra oy»; «el turco es vencido»; «eclipse ay mañana»; «la puente es llevada»; «aquél es ya obispo»; «a Pedro robaron»; «Ynés se ahorcó»” (Au. III, 282).

Celestina también se expresa rítmicamente, no sólo en el Auto I, sino a lo largo de toda la obra: “Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos” (Au. III, 284). “Que ni comen, ni beven, ni ríen, ni lloran, ni duermen, ni velan, ni hablan, ni callan, ni penan, ni descansan, ni están contentos ni se quexan” (Au. IX, 411).

Por su parte, el habla de Areúsa nos permite aislar ejemplos con rima asonante y consonante, así como la regularización en estrofas, aunque no en un número regular de sílabas. Por ejemplo, la rima asonante puede combinarse con la pseudo estrofa *aaabba*: “levántanles un caramillo, que se echan con el moço o con el hijo, o pídenles celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taça o perdió el anillo” (Au. IX, 415). En otro caso, la rima consonante se ordena como *ABAAB*: “assí salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos” (Au. XVII, 550). O bien la misma consonante presenta una estructura *AABBCC*: “Assí que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas ... obliganseles a dar marido, quítanles el vestido” (Au. IX, 416).

En el caso de Elicia la estructura es algo más simple, y se reduce a una rima asonantada *AAABBBBB*: “¿Adónde yré, que pierdo madre, manto y

abrigo; pierdo **amigo**, y tal que nunca faltava de mí **marido**? ¡O Celestina sabia, honrrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajabas, yo holgava; tú salías fuera, yo estava encerrada” (Au. XV, 525).

El personaje que emplea este recurso con más profusión resulta ser Pármeno, especialmente en el Auto I. Ya desde su primera aparición presenta un sentido versificatorio que llama la atención, cuando describe las reacciones ante la presencia de Celestina. Combinando una enumeración y desinencias nominales o verbales consigue volver del revés el tópico de la naturaleza que se detiene al paso de la amada.

En este caso, el marco natural se ha sustituido por el urbano, y todo se detiene en su contemplación, aunque por causas muy distintas. Pero no por ello la formulación deja de ser similar; nótese el uso del tetrasílabo, que pasa a octosílabo: “En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes... Carpinteros e armeros, herradores, caldereros, arcadores... Cántanla los carpinteros, péyanla los peinadores, [téxenla los] texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas...” (240). Además de coincidir en la desinencia final, el poder aislar tantos tetrasílabos y octosílabos parece algo más que casual. A. Deyermond en su momento aisló la fuente concreta de este pasaje en Petrarca¹⁴, quien se sirve sólo ocasionalmente de la similicadencia. Pero lo que tenemos en el Auto I es mucho más regular e intencionado.

Algo más abajo, Pármeno prosigue con su espléndido recuento; si bien la similicadencia no es más que esporádica, es muy fácil identificar una división en instancias octosilábicas que funcionan en casi todo el pasaje. La bimembración es así mismo evidente, y se apoya en dos formas de polisíndeton: el primero mediante una conjunción copulativa a modo de hemistiquio, y el segundo situando la preposición “de” en asíndeton. Lo señalo, permitiéndome una licencia tipográfica en favor de la claridad:

Aparejos para baños,
 esto es una maravilla
 de las yervas y ra_ces
 que tenía en el techo de su casa colgadas:
 mançanilla y romero,
 malvaviscos, culantrillo,
 coronillas,
 flor de saúco y de mostaza,
 espliego y laurel blanco,
 tortarosa y gramonilla,
 flor salvaje y higuera,
 pico de oro y hoja tinta.
 Los azeytes que sacava

para el rostro no es cosa de creer:
 de estoraque y de jazmín,
 de limón, de pepitas,
 de violetas, de menju
 de alfócigos, de piñones
 de granillo, de açofeyfas
 de neguilla, de altramuces,
 de arvejas y de carillas
 y de yerba pajarera". (244)

No menos puede decirse del derroche enumerativo de los oficios y mañas de Celestina (labrandería, perfumera, etc.). Dentro de la descripción de la casa de la alcahueta, notamos la predominancia del diminutivo en -illo/a usado por Pármeno. (*furtillos, cuytadillas, polvillos, redomillas, llanillas, unturillas*). Este uso es significativo porque, en su reencuentro con Celestina, ella adopta la misma estrategia lingüística para llevarlo a su terreno.

Comienza por utilizar latinismos (*imérito, instruto, impervio*) y teorías de academia sobre el amor, puesto que ha oído hablar a Pármeno detrás de la puerta y es capaz de adaptar su registro inmediatamente. Acto seguido aplica diminutivos en -ito/-ico/-illa, remedando los de él (*neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplecico, lobitos, gestico, putico, sosegadilla, landrecilla, vellaquillo*). De ese modo, trata de rebajar posición de Pármeno, puesto que lo conoció de pequeño, sin resultado, pues éste mantiene su recurso al lenguaje elevado.

La última artimaña de Celestina es precisamente echar mano de la similitud: "¿tú no ves que es necesidad o simpleza **llorar** por lo que con **llorar** no se puede remediar?" (254). En este momento, se entabla una batalla lingüística alrededor de un mismo concepto, como si de una justa poética se tratase.

Pármeno recoge el guante, y prosigue: "Por eso **lloro**. Que si con **llorar** fuese possible traer a mi amo el **remedio**, tan grande sería el plazer de la tal esperanza, que de gozo no podría **llorar**. Pero assí, perdida ya la esperança, pierdo el alegría y **lloro**". Pero esta contienda va más allá de la simple *adnominatio* señalada por Fraker (54) porque, a su vez, Celestina incorpora el léxico de la enfermedad al discurso, manteniendo las variaciones con el verbo "llorar": "**Llorarás** sin provecho por lo que **llorando** estorvar no podrás, ni **sanarlo** presumas. ¿A los otros no ha contecido esto, Pármeno?"

La disputa continúa, hasta que el criado utiliza el doble significado de "curar de algo" como "hacer caso"; desde ese momento Pármeno se nos revela como un hablante extremadamente competente. Celestina declara que no le entiende, y opta por cambiar sus argumentos, alegando razones afectivas para convencerle: "Par.- Sí, pero a mi amo no lo querría **doliente**. Cel.- No lo es; mas aunque fuese **doliente**, podría **sanar**. Par.- **No curo** de lo que dices...". Pármeno, además de un hábil orador, resulta ser en este

pasaje una especie de *puer senex*, capaz de desquiciar a la tercera¹⁵ utilizando dobles acepciones.

Pármeno sigue haciendo uso de la similitudencia hasta por lo menos el Auto VIII: Rojas capta inmediatamente las intenciones del autor de la primera parte, y explota la veta del personaje en esta línea: “Por ser **leal**, padezco **mal**. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es **tal**” (Au. II, 277). Sí es de notar que las adiciones a la *Comedia* presentan a un Pármeno diferente, mucho más acorde con su transformación tras ser convencido por Celestina. En el Auto VIII sigue hablando con maneras cortesanas: “¿Cuál más dichoso y bienandante, que un tan excelente don sea por mí **poseído**, y quan presto **pedido**, tan presto **alcançado**?” (386); al mismo tiempo que usa la similitudencia, se extraña de no haber tenido que pasar por ningún periodo de servicio a la “dama”.

Cabe finalmente preguntarse en qué manera prosigue este estilo rimado en las continuaciones de la *Celestina*. Una vez más es M^a Rosa Lida quien apunta la pervivencia del rasgo en la *Comedia Eufrosina* (1555). Y aunque puede adelantarse que no hay una intención metrificatoria tan clara como en la *Tragicomedia*, sí pueden aislarse rasgos que remiten a la obra de procedencia en otras continuaciones. Por ejemplo F. de Silva, en la *Segunda Celestina*, recurre ocasionalmente a la similitudencia¹⁶: “Polandria- ¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te **hallo**, cuán amigo del desseo te **veo**, cuán contrario de honestidad te **miro**, cuán enemigo de honra te **entiendo**! ¡Ay de mí, cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza! (...) y lo peor de mi **mal** es que le falte, por mi **honestidad**, el bien que con comunicarse los males se puede hallar” (289).

El uso de la similitudencia es mucho más intencionado y lúdico en *La lozana andaluza*: “Mirá, hay putas **graciosas** más que **hermosas**, y putas que son putas antes que **mochachas**. Hay putas **apasionadas**, putas **estregadas**, **afeitadas**, putas **esclarecidas**, putas **reputadas**, **reprobadas**” (270). Y más adelante: “salvo que unas, **rotos brazos**, otras, **gastadas** sus personas y **bienes**, otras, **señaladas** y con **dolores**, otras, **paridas** y **desmamparadas**, otras, que siendo **señoras** son agora **siervas**” (389). Algunas veces, como en la *Tragicomedia*, la similitudencia tiene influencia de la paremiología, aunque no sea más que un dicho inventado: “Señores, **cerner** y **amasar** y **ordenar de pellejar**” (321). Y, por supuesto, no pasan por alto a Delicado las posibilidades sonoras dentro de una acumulación: “Sabía hacer hojuelas, pestiños, rosquillas de alfajor, tostones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, sopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas, zahínas y nabos sin tocino y con comino, col murciana con alcaravea, y holla reposada no la comía ninguna barba” (178).

T. Kassier ha señalado que “the poetry of the fifteenth century Castilian *cancioneros* was a significant factor in the *Celestina*’s creation and is therefore a significant factor for the work’s appreciation. The *Celestina*’s

very inclusion of so much poetry shows its active presence in Fernando de Rojas's mind as he composed the work" (24). Creo que la aseveración de Kassier es extensible, como espero haber hecho notar, a formas que tienen la prosa como soporte. Ésta, como dice Gilman, "reclaman imperiosamente nuestra voz" y nuestro oído, añadiría yo. Rojas verdaderamente necesita "sentir" las sentencias en su propio mundo poético.

La insistencia en el uso de la *gradatio* en la *Tragicomedia* se ha visto como el reflejo de un mundo ordenado por causas y efectos. Es difícil concluir si la prosa rimada se presta a una generalización de este tipo. Lo que sí parece evidente es que a Rojas, como al gran Antífater Sidonio o al gran poeta Ovidio, a veces también se le venían las razones metrificadas a la boca.

NOTAS

1 Para un estudio en detalle de estos procedimientos, remito al artículo de T. Kassier (1976).

2 No me centraré en tratar de distinguir entre la pluma del primer autor y la de Rojas. Estamos ante un procedimiento compartido, bien porque Rojas retomó el testigo del Auto I, bien porque la prosa rimada y cadenciosa es común a un grupo de autores entre los que se incluye Guevara o Talavera (Lida, 335). Además, me referiré por defecto a la *Tragicomedia*, puesto que las adiciones y refundiciones no afectan a la conformación del lenguaje, al menos en este sentido.

3 No coincido enteramente con la interpretación que P. Russell hace en su nota: la rima consonante en -al no es ajena a la poesía de cancionero (véase, sin ir muy lejos, el poema llamado "Castillo de Amor" de Manrique, vv. 39 y 42). Parece más bien la pobreza del enigma la causante de la crítica de Sempronio. Por otra parte y también en nota, el editor critica la torpeza de Calisto como trovador cuando, por ejemplo, la canción del Auto VIII parafrasea -como él mismo anota- una de Diego de Quiñones. Si Calisto es un mal trovador no es por la manera de versificar, sino por la enunciación de los temas; en las coplas del Auto XIII se declara penado porque la señora le ama "de su grado", situación imposible dentro de la retórica del sufrimiento cortés, donde el amante pena por el desdén.

4 Esta última sí puede considerarse una pésima creadora de imágenes líricas: junto con la funesta y muy comentada descripción del *hortus clausus* del Auto XIX, la hipérbole que trata de poetizar la muerte de Calisto resulta muy paródica: "y de la triste ca_da sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes". También es cómica la paronomasia que sigue: "¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él **despeñado** que viviese yo **penada**" (Au. XX, 588). Como puede verse, Melibea aplica los adjetivos más líricos (triste, escondido, penado) en los contextos más inadecuados.

5 Disuenan sin embargo algunos motivos dentro de esta canción, especialmente el epifonema de la cuarta redondilla (“¡O, quando saltar le vea,/qué de abraços le dará!”), y la comparación de Melibea con un lobo. Ella misma se parangona más adelante con un cisne, al que Calisto “quita las plumas”.

6 Las críticas a la ruptura del decoro poético de que hace recuento M^a Rosa Lida (335), -desde Juan de Valdés con su “amontonar de vocablos” en adelante- no parecen haber favorecido mucho a los estudios centrados en la dicción.

7 Es muy curiosa la vacilación entre “huerto” y “jardín”: si bien el significado coincide, puesto que “huerto” no se refiere a las hortalizas sino al *hortus conclusus* -“jardín ameno” en romance-, la diferencia sí existe en la actitud de los personajes: Calisto va allí a recoger hortalizas, a “desplumar el ave” (como confirma Lucrecia en su canción), mientras que Melibea pretende que sea un verdadero jardín, dentro de la convención literaria, con su fuente, árboles, brisa, etc.

8 Es James J. Murphy (142) quien viene a recordar el estrecho parentesco entre las *ars dictaminis* (que siempre se señalan como parte de la retórica) y la gramática, así como de esta última con *las ars rithmica*. Siendo esto así, se explica el auge de la prosa rimada como moda creciente. De momento, no se ha estudiado esta dimensión de los estudios de Rojas en su totalidad, puesto que los esfuerzos se han centrado en los procedimientos retóricos.

9 Si la preferencia por la prosa rimada viene del estudio de las *ars rithmica* o de las *ars dictamini* es algo que está fuera de mi capacidad determinar.

10 Para la concepción del isocolon y su relación con el homoteleton, homeóptoton, acumulación, enumeración, etc., así como las diversas polémicas que tienen por centro el caso latino, es aclaratorio el manual de H. Lausberg, §§ 719-754.

11 No es extraño que Petrarca, a su vez poeta de cancionero, haya trasladado los recursos acumulatorios de la poesía a la prosa. No han quedado pruebas de si Rojas cultivó de hecho el género, pero lo transmite en la prosa, lo que parece apuntar a que sí.

12 *Vulgus quicquid cogitat vanum est: quicquid loquitur falsum est: quicquid improbat bonum est: quicquid approbat malum est: quicquid prædicat infame est et quicquid agit stultum est* (I, II).

13 En concreto, se refiere a las *Suasoriae* y *Controversiae*, que pueden haber sido fuente de figuras como la antítesis o la *adnominatio*.

14 Se trata, de nuevo, del *De Remediis*, II, Prefacio.

15 A su manera, Tristán presenta las mismas habilidades y comportamiento: se dirige a Elicia con los mismos términos corteses que Pármeno a Areúsa (Au. XVII, 549), y aconseja a Sosia con razones parecidas con que Pármeno había avisado a Calisto.

16 Aunque su uso parece más casual que intencionado, por la escasez de ejemplos.

OBRAS CITADAS

Delicado, F.: *La lozana andaluza*. Ed. Bruno M. Damiani. Madrid: Castalia, 1990.

Deyermond, A. D.: *The Petrarchan Sources of La Celestina*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

Fraker, Charles F.: «Declamation and the *Celestina*». *Celestinesca*, 9:2 (otoño 1985): 47-64.

Gilman, Stephen: «Entonación y motivación en *La Celestina*». Ed. Frauke Gewecke. Estudios de literatura española y francesa: Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader. Barcelona: Hogar del libro, 1984: 29-35.

———, *La Celestina: Arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1974.

Kassier, Theodore L.: «“Cancionero” Poetry and the “*Celestina*”». *Hispanófila*, 56 (1976): 1-28.

Lausberg, Heinrich: *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Ed. David E. Orton y R. Dean Anderson. Leiden, Boston, Colonia: Brill, 1998.

Lida de Malkiel, M^a Rosa: *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.

Murphy, James J.: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1974.

Rojas, Fernando de: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. P. Russell. Madrid: Castalia: 1991.

Samonà, Carmelo: *Aspetti del retoricismo nella “Celestina”*. Roma: Studi di Letteratura Spagnola, 1953.

Silva, Feliciano de: *Segunda Celestina*. Ed. C. Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.