

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
PALACIO DE LA MAGALIANA  
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA  
41013 SANTANDER (CANTABRIA)

Al cuidado de  
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO  
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

# «DESTEMPLADO ESTÁ ESSE LAÚD» UNA CITA POÉTICO-MUSICAL EN «CELESTINA» A LA LUZ DEL MANUSCRITO DE PALACIO

MICHEL GARCIA

Universidad de la Sorbonne-Nouvelle

Es opinión común entre los críticos que Calisto es mal músico y peor poeta.<sup>1</sup> Semejante juicio sin indulgencia no deja de sorprender ya que se aplica a un personaje que, según el argumento general, «fue de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança dotado de muchas graçias».¿Cómo un individuo tan perfectamente dotado, con la única restricción de ser de estado mediano, insuficiente para anular las demás dotes, puede fallar en un campo de la actividad tan importante, que se reconoce como criterio indiscutible de caballerosidad y elegancia a finales del siglo xv?<sup>2</sup> Mayor aún es la sorpresa cuando se constata que esa opinión se basa en poquísimos pasajes de la obra<sup>3</sup> y es pronunciada por los criados del protagonista, en principio poco calificados para valorar esa clase de actuación. Las referencias

<sup>1</sup> Remito a las notas de las ediciones correspondientes al pasaje que comento aquí. Sólo citaré, a título de muestra: «La dudosa calidad del canto de Calisto es una cuestión objeto de finas ironías en numerosas ocasiones a lo largo de la obra» (D.S. Severin, Cátedra, Madrid, 1987); «comentario irónico de las dotes musicales de Calisto» (M.E. Lacarra, Ediciones B, Barcelona, 1990).

<sup>2</sup> Nadie, que yo sepa, ha puesto en tela de juicio la información contenida en el argumento general ni le ha prestado un sentido irónico. Además, no hay por qué dudar de que sea obra del primer autor y no añadido del impresor, como es el caso de los argumentos particulares. Cito *Celestina* a partir de la edición de D.S. Severin.

<sup>3</sup> Unos veinte años antes, en las *Coplas a la muerte de su padre*, Jorge Manrique lo definía como modelo de comportamiento propio heredado de la corte castellana de Juan II.

<sup>4</sup> El talento musical de Calisto se enjuicia en el pasaje que comento a continuación y su facultad poética en el auto VIII. Como no pienso comentar éste, reproduzco el fragmento a continuación:

CAL.—En gran peligro me veo,  
en mi muerte no ay tardança,

pues que me pide el desseo  
lo que me niega sperança.

PÁR.—(Escucha, escucha, Sempronio; trobando está nuestro amío).

SEM.—¡O hydeputa el trobador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los cuales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca. Sí, sí, dessos es; trobará el diablo! Está devaneandoentre sueños.

eruditas a los efectos que produce en tan noble personaje la enfermedad de amor pretenden justificar el juicio pero, en realidad, no hacen más que sustentar una opinión fijada de antemano.<sup>5</sup>

La única referencia extradiscursiva en la primera «escena» de *Celestina* consiste en la mutua designación de los dos protagonistas:

En esto veo, *Melibea*, ...  
¿En qué, *Calisto*?<sup>6</sup>

En contraste con esa aparente indiferencia hacia el contexto concreto en que se supone que evolucionan los personajes, el episodio siguiente, que corresponde a la vuelta de Calisto a su casa, está repleto de menciones a lugares y objetos:

CAL. —¿Dónde está este maldito?  
SEM. —Aquí estoy, señor, curando destos cavallos.  
CAL. —Pues, ¿cómo sales de la sala?  
SEM. —Abatióse el girifalte y vénele a endereçar en el alcándara.

Las múltiples referencias ocultan cualquier otra función expresiva del episodio —salvo quizás la ira del señor—, hasta transformarlo en «escena de género», es decir en un intercambio que, además de situar al lector u oyente en un marco que le resulte familiar de ahí en adelante, tiende a crear una ambientación específica basada en el entorno material. El autor nos induce a llevar a cabo una interpretación literal de esas palabras; de hecho, existe materia para una lectura de esa clase, como lo demuestran los numerosos trabajos que hacen hincapié en el realismo de *Celestina*, considerado como un criterio de modernidad.

El inicio del diálogo objeto de esta ponencia puede interpretarse también desde ese enfoque:

CAL. —¿Sempronio!  
SEM. —¿Señor?  
CAL. —Dame acá el laúd.  
SEM. —Señor, vesle aquí.

<sup>5</sup> Yo mismo me manifesté en ese sentido en un trabajo sobre el Manuscrito de Palacio, donde me sumé a la opinión común afirmando que Sempronio censura «no sólo el desentonar [de su amo] sino también la letra errónea» de su canto («Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, XVIII:1 (mayo 1994), p. 10.

<sup>6</sup> Esa mención, imprescindible para una mínima comprensión no sólo del episodio sino de la totalidad de la obra, pierde parte de su arbitrariedad si se toma en cuenta que los dos héroes vienen ya anunciados en el argumento general, donde sus atributos como personajes quedan enumerados con clara finalidad funcional. Con ese antecedente, el artificio que suponen esos nombres en boca de dos personas que forzosamente se conocían, queda atenuado para el lector u oyente. El subrayado es mío.

El intercambio es tan anodino que parece meramente funcional. Con todo, resulta imposible satisfacerse con la idea de que lo que dice el autor se limita a lo siguiente: Calisto necesita un laúd, se lo pide a Sempronio y éste se lo da. Si la lectura de la obra no nos llevara más allá de esas nimiedades cualquier lector, yo el primero, abandonaría pronto la lectura.

Parece evidente que la referencia explícita a una realidad concreta desempeña una función más allá de su mera formulación, que sirve para traducir algo más de lo que dicen las palabras; por ejemplo, qué clase de relación existe entre los personajes. En las dos primeras réplicas, Calisto manifiesta su autoridad sobre Sempronio, el cual se somete ostensiblemente a ella; las dos siguientes equivalen a un «quiero cantar» por parte de Calisto, pero dicen además que el canto, como modo de expresar un sentimiento personal, es propio de las personas de su calidad y que el criado sólo puede ser testigo de semejante iniciativa.

Se podría comentar del mismo modo la réplica siguiente de Sempronio.

CAL. —¿Cuál dolor puede ser tal  
que se iguale con mi mal?

SEM. —Destemplado está esse laúd.

La observación formulada por Sempronio sigue en la línea de la primera mención del laúd, aunque con un valor literal más afirmado que aquélla. El que el laúd esté destemplado entra dentro de lo verosímil, ya que se sabe que ese instrumento se suele desafinar fácilmente: lo que dice Sempronio es, hasta cierto punto, una banalidad y un lector medianamente informado de las contingencias musicales de entonces concluiría probablemente que, al usar el laúd sin pensar en afinarlo primero, lo que parece haber sido el caso, se exponía Calisto a manejar un instrumento defectuoso. Tampoco debe sorprendernos que corresponda al criado pronunciar esa apreciación de carácter técnico: esto no supone ningún talento musical especial por parte de Sempronio, sino que confirma que la familiaridad de vida con su señor le da acceso a ciertos conocimientos al respecto.

Afirmo, pues, que existe un margen para la lectura literal de este intercambio verbal, y que ésta proporciona algunos elementos de comprensión no desdeñables. Pero también me parece evidente que ésta no basta para agotar todo el significado del fragmento.

Se deja percibir otra vez la opción expresiva a la que recurre el autor desde el principio de la obra, por la que el personaje manifiesta su opinión a través de la mediación del objeto, siendo así que lo que se dice del laúd incide también en cierta medida en el canto interpretado por Calisto. El defecto observado en el instrumento sugiere —es una posibilidad—, un defecto observado por el criado en el mismo canto o su ejecución. Calisto parece aceptar el criterio de su criado, aunque su comentario exaltado no aclare del todo si tiene conciencia del defecto del instrumento o si confía en el buen oído de su criado para apreciarlo.

CAL. —¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordes; aquel en quien la voluntad a la razón no obedece; quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa...?

Me parece, pues, lícito afirmar que una lectura detenida del pasaje puede desembocar en una conclusión mucho menos radical que la que se suele adelantar, y que la interpretación que proporciona una lectura directamente metafórica no rinde exacta cuenta del valor de este pasaje, el cual ofrece demasiada materia para la reflexión sobre situaciones, personajes y técnica del autor para que no la aprovechemos.

Pasemos ahora a indagar lo que nos sugiere una lectura menos literal del pasaje. Para apreciar la calidad de la interpretación de Calisto, además de la referencia al defecto del instrumento, sólo disponemos de la transcripción de dos versos, que corresponden a la letra de la canción. Es realmente muy poco y eso explica sin duda la vaguedad de los críticos al respecto. Así escribe Alan D. Deyermond.<sup>7</sup>

El concepto egoísta, y el estilo abstracto en el cual se expresa, recuerdan gran parte de la lírica cancioneril de fines del siglo XV ..., pero se trata de un ejemplo nada atractivo ni hábil del estilo convencional. Esto no es mera casualidad: el primer autor quería mostrar a un Calisto tan incompetente en su poesía como lo fue en el empleo de sus lecturas.

Por una parte, pues, se admite que esos versos son conformes a la práctica poética al uso entonces; por otra, que, dentro de esa producción, pertenecen más bien a una categoría inferior. La primera aseveración corresponde a un juicio histórico que de ningún modo supone una valoración objetiva de esa clase de poesía, sino la constatación de que es muy de su tiempo. Dentro de lo que cabe, es un elogio del autor que supo situar con acierto a su personaje dentro del contexto cultural propio de su época y de su grupo social. La segunda sí supone un juicio de valor; éste queda expresado por dos adjetivos de connotación negativa: «nada atractivo ni hábil». El primero de ellos remite a la estética, el segundo al arte. Dicho más crudamente, Calisto está desprovisto de gusto y de técnica, y su interpretación no contribuye en nada a facilitar la aceptación de esa clase de versos para un lector de hoy.

El juicio de nuestro admirado colega y maestro es respetable y confieso compartirlo en gran medida; estos dos versos tampoco a mí me gustan demasiado. Si tuviera que precisar por qué, apoyaría mi apreciación en dos elementos: la propiedad de los términos y la rima. La mención conjunta del «dolor» y del «mal», que enmarca esa corta cita y le proporciona gran parte de su significado, es poco acertada, ya que la asociación se hace bajo el signo de la sinonimia, mucho menos eficiente, sobre todo tratándose de un contexto

<sup>7</sup> A.D. Deyermond, «La Celestina como cancionero», en R. Beltrán y J.L. Canet, ed., *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, Valencia, 1997, pp. 94-95.

deplorativo, que lo sería un juego de oposiciones. Además esa sinonimia es aproximativa: ni el dolor se reduce al mal ni el mal al dolor. De hecho, el campo semántico de esos dos conceptos es demasiado vasto para que su asociación sea realmente significativa. Tampoco convence la rima única. La del segundo verso, esencial porque concluye esa corta pieza, pierde mucha de su fuerza por el mero hecho de alternar, en el primer verso, con un déctico, el cual supone una pérdida de materia semántica con relación con el sustantivo «dolor» al que sustituye, de algún modo, en la rima. Este hecho acentúa la frustración provocada por la inadecuación entre los dos sustantivos que también se percibe en su colocación. Por fin, la rima aguda exagera el efecto que resulta de la fórmula interrogativa sobre la que están contruidos esos dos versos, y ofrece pocas perspectivas para una respuesta posible, que debe estar siempre latente en una pregunta, sobre todo cuando se trata de una interrogación más bien retórica. Dicho crudamente, razón hay para considerar esos dos versos como ramplones. Y si se admite que la responsabilidad recae únicamente en el personaje que los canta, se impone la conclusión de que el autor quiso que Calisto fuera juzgado negativamente al respecto.

Este análisis del episodio, excesivamente minucioso por necesidades demostrativas, ofrece pocas posibilidades de variantes, en la medida en que todas las versiones de *Celestina* coinciden en la letra de ese pasaje. De ahí el interés de la versión del recién descubierto Manuscrito de Palacio, que ofrece una variante notable:

qual dolor puede ser tal que se iguale con el mío.

Esta versión, aunque la variante sea mínima ya que sólo concierne un sintagma («el mío» por «mi mal»), modifica radicalmente la estructura de la letra citada, lo cual incide notablemente en su significado.

La ausencia de la rima en *-al* al final del segundo verso anula el pareado y nos obliga, por lo tanto, a imaginar que se trata del inicio de una unidad versificada más amplia, sea una cuarteta, sea unos versos de romance. En el primer caso, podría tratarse de un estribillo inicial de canción en forma de redondilla o de cuarteta de rimas alternas (*abba* o *abab*); en el segundo, de la fórmula inicial de un romance, que, como bien se sabe, debe ser de cuatro versos para que aparezcan por lo menos dos versos pares rimados (*-ía*).<sup>8</sup> Si no suponemos esa posible continuación, la letra apenas tiene sentido y corresponde a una forma versificada incompleta.

La nueva versión ofrece claras ventajas en relación a la de la tradición impresa. La variante textual hace imposible cualquier rima y ahorra así un pareado poco melódico. Por otra parte, la presencia de una palabra llana al final del segundo verso crea con la aguda del verso anterior una alternancia habitual en la práctica poética de la

<sup>8</sup> Este no es el lugar para comentar esa norma formal. Baste recordar que el romance, en su versión cancioneril, se suele transcribir en coplas de cuatro versos, que suelen corresponder a una unidad sintáctica.

época, que atenúa la desagradable acumulación de palabras agudas en tan poco espacio y en lugares tan estratégicos.

Pero el principal efecto de esa versión consiste en dotar la fórmula «destemplado está esse laúd» de una función insospechada en la otra versión, la de interrumpir el proceso del canto, lo que confirma la necesidad de atenerse al significado literal de la frase que pronuncia Sempronio. En efecto, el mal sonido del laúd desafinado basta para justificar que el criado corte el canto de su señor.<sup>9</sup>

La versión de esos dos versos en Palacio es notable tanto por su factura como por su función dentro del diálogo. Son dos razones más que suficientes para que no se descarte como simple capricho o error debido al copista de ese manuscrito. Lo más lógico es pensar que debemos sumar esa variante a las que dejan suponer que dicho manuscrito reproduce la versión primitiva del principio de *Celestina*, aunque retocada a partir de una edición de la Comedia.<sup>10</sup>

Mi hipótesis es la siguiente: la forma inicial de la letra del canto de Calisto no es la del pareado sino la de los dos versos sin rima. La ausencia de rima en la letra supone que la frase melódica ha sido interrumpida por el criado. La razón de dicha interrupción es la que aduce el criado, a saber que el laúd estaba desafinado. Calisto lo reconoce y renuncia a seguir adelante, irrumpiendo en una lamentación sobre su estado de ánimo que le impide siquiera cantar a tono. Mientras tanto —hasta allí llega la preocupación del autor por la verosimilitud—, Sempronio afina el instrumento. A continuación, su señor le pide que cante y éste elige el romance del incendio de Roma. Por fin, Calisto repite, aunque en un tono menos exaltado, un comentario similar al que le inspiró la reflexión de Sempronio, lo que confiere a los dos cantos un estatus similar en la obra, el de inspirar al desdichado enamorado materia para compadecerse de sí mismo.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> De paso, conviene subrayar que esta versión proporciona más viveza a la escena que la otra. Incluye en el diálogo una especie de movimiento por medio de réplicas «encabalgadas», mientras que la otra impone una forma de rigidez, ya que el pareado supone una secuencia musical acabada antes de la intervención del criado y cronológicamente separada de ésta.

<sup>10</sup> Sobre esa cuestión, comparto en gran medida las conclusiones expuestas en el trabajo de Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior)», en *Cinco siglos de «Celestina»*, pp. 135-159.

<sup>11</sup> SEM. —Mira Nero de Tarpeya  
a Roma como se ardía,  
gritos dan niños y viejos,  
y él de nada se dolía.

CAL. —Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien agora yo digo.

A.D. Deyermond («La *Celestina* como cancionero», p. 95) señala la diferencia entre la inspiración de la letra cantada por el caballero y la que canta su criado. Añadiría que la similitud de las dos rimas, *-a* (femenina) de la primera letra e *-ío* (masculina) de la segunda, puede no ser casual y delatar una intención irónica por parte del autor.



Rojas no entendió la razón de ser de esos versos sin rima y enmendó lo que le pareció defecto del original cerrando la letra sobre sí misma por medio de un pareado.<sup>12</sup> No sé hasta qué punto la ramplonería de la cita debe achacarse a Rojas o si hay que atribuirla a la visión negativa que ese autor tenía del personaje Calisto. La caridad me incita a optar por la segunda posibilidad. Sea como fuere, si se acepta mi hipótesis, la opinión común de los críticos a la que me referí al principio de esta ponencia sería herencia directa de la que Rojas se forjó e introdujo en el texto primitivo. Creo que se equivocó en ello, pero reconozco que pocos errores de la crítica estuvieron tan bien patrocinados. Por lo que me toca, prefiero estar del lado del primer autor o de la idea que me hago de su obra a partir de una lectura sin prejuicios, dentro de lo que cabe, del texto.

<sup>12</sup> Según esta hipótesis, habrá que suponer que estos dos versos eran desconocidos por Rojas, si no, lo más probable es que hubiera completado la letra a partir de una versión conocida. En caso de que fuera así, se trataría de una invención del primer autor, quizás inspirada en una pieza de moda entonces, aunque dudo que fuera la de Hernando Colón que reproduce A.D. Deyermond («La Celestina como cancionero», pp. 94-95, n. 7).