

DIALOGO POÉTICO DE LUCRECIA Y MELIBEA: SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN EL DESENLACE DE *LA CELESTINA*¹

POETIC DIALOGUE BETWEEN LUCRECIA AND MELIBEA: ITS DRAMATIC FUNCTION IN THE OUTCOME OF *THE CELESTINA*

MARIANA LOURDES MANZANARES PERALTA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Diálogo poético de Lucrecia y Melibea en el decimonono auto
3. Funciones dramáticas de las cancioncillas de Lucrecia y Melibea en el decimonono auto
4. El funesto desenlace
5. Conclusiones

Resumen: En *La Celestina*, la lírica se encuentra presente a través de las cancioncillas puestas en boca de algunos personajes, entre ellos, Sempronio, Calisto, Melibea y Lucrecia. Estas acompañan diversos momentos destacados de la obra y cumplen diversas funciones a nivel narrativo. En esta ocasión, nos interesa analizar su rol a nivel dramático teniendo en cuenta el género de *La Celestina*. Nuestro objetivo

1 La presente investigación se basa en la ponencia presentada en las *XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval: La Celestina y lo Celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow*, llevadas a cabo el 23, 24 y 25 de agosto de 2017 en la Facultad de Filosofía de Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, organizadas por el Departamento de Letras de dicha Institución.

consiste en identificar las diversas funciones dramáticas que cumplen en el desarrollo y la preparación del desenlace de la historia.

Palabras clave: *La Celestina*- Cancioncillas- Funciones dramáticas

Abstract: In *La Celestina*, the lyrics are present through the songs put in the mouth of some characters, among them, Sempronio, Calisto, Melibea and Lucrecia. These accompany various highlights of the work and fulfill various functions at the narrative level. On this occasion, we are interested in analyzing its role at a dramatic level taking into account the gender of *La Celestina*. Our objective is to identify the dramatic functions they play in the development and the outcome of the plot.

Keywords: *Celestina*- Songs- Dramatic functions

1. INTRODUCCIÓN

En *La Celestina*, lo lírico se encuentra presente en la obra. Observamos poemas marco al comienzo y al final del texto, alusiones a fuentes clásicas y tradicionales y cancioncillas puestas en boca de algunos personajes, entre ellos, Sempronio, Calisto, Melibea y Lucrecia tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*. Ante ello nos preguntamos: ¿cuál es la razón que movió al autor o a los autores de la obra a incorporar esos poemas?, ¿responde a enciclopedias literarias de la época?, ¿en qué momentos de la trama aparecen y por qué?, ¿qué función/funciones cumplen desde el punto de vista dramático?, ¿cuál es su función en el desarrollo y el desenlace de la acción?. En esta oportunidad, nos centramos en el análisis de las coplas que Lucrecia y Melibea cantan mientras esperan la llegada de Calisto en el decimonono auto. Nuestra investigación intenta dilucidar si efectivamente la presencia de lo lírico en las cancioncillas de Lucrecia y Melibea anticipa y prepara el funesto desenlace final, cumpliendo así su función dramática esencial.

2. DIÁLOGO POÉTICO DE LUCRECIA Y MELIBEA EN EL DECIMONONO AUTO ²

Mientras Melibea espera la llegada de su amado en el jardín, pide a su criada: *Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor, y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren*. Todo parece indicar que Lucrecia ya estaba cantando antes del pedido de su ama, tal vez como forma de entretenimiento, y continúa (320): O quién fuesse la ortelana//de aquestas viciosas flores//por prender cada mañana//al partir a tus amores//vístanse nuevas colores// los lirios y el açucena;//derramen frescos olores//quando entre por estrena.

Este canto está formado por octavillas octosilábicas, salvo la última estrofa, de pie quebrado en los versos sexto y octavo. En los versos: *O quién fuesse la ortelana/ de aquestas viciosas flores/ por prender cada mañana/ al partir a tus amores [...]*, Lucrecia revela que de ser ella la hortelana, a la partida de Calisto al amanecer despojaría el huerto de sus flores deliciosas. Aquí la hortelana Lucrecia, por medio de sus canciones, cumpliría con la función dramática de *preparar el climax* tanto del momento de la unión sexual entre Calisto y Melibea como en el desenlace final. En estas coplas, sin duda, existe una especie de subversión del significado tradicional del tópico del huerto. La imagen alude al despojo de la virginidad, ya que Melibea es una flor pura y casta y Calisto es quien recoge y corta las flores, es decir, quien le quita su virginidad. Es por ello que Lecertua (1979: 394-396) afirma que el huerto representa el propio cuerpo de Melibea.

Por lo tanto, la poesía consiste en una metáfora de cómo la hortelana encuentra placer en prender las flores fruto del placer de la noche pasada con Calisto. También alude a la virgen que

² Utilizamos la edición crítica de *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, de Editorial Altaya, 1995.

se entrega al deseo desordenado y, por lo tanto, su cuerpo-jardín se ve desflorado, despojado de las flores de su virginidad. Lucrecia participa del gozo de su señora. Llama la atención el uso del adjetivo *viciosas* junto a *flores*, que por un lado remite al deleite y placer del que las flores son testigos o y por otro, remite al pecado ya que dicha unión ocurre fuera del matrimonio. Lucrecia en sus cancioncillas utiliza este repertorio que prepara el clímax de la unión de los enamorados.

La segunda parte de esta octavilla dice: [...] *vístanse nuevas colores/ los lirios y el açucena;/ derramen frescos olores/ quando entre por estrena*, y es una invitación a la naturaleza a hermosearse para celebrar la llegada del amado. Lida de Malkiel (1970:428-429) considera que es una reelaboración de varios pasajes de las *Bucólicas* de Virgilio,³ vertidos en metros castizos, como lo había hecho Juan de la Encina.

Las imágenes sensoriales son visuales en [...] *vístanse nuevos colores/ los lirios y el açucena*; [...] y olfativas en: [...] *derramen frescos olores/ quando entre por estrena*. Interesa destacar que los lirios y azucenas están personificados. El lirio es sinónimo de hermosura, pureza y virginidad, mientras que la azucena representa los amores prohibidos e intensos, pero que pueden no realizarse, rechazarse o sublimarse. Esta noción no es extraña a la equivalencia que se puede establecer entre la azucena y el loto, ya que estas flores nacen por encima de

3 *Ven acá, ¡hermoso niño!, que las Ninfas te traen canastos de azucenas llenos; en tu honor la blanca Náyade, cortando pálidas violetas y adormideras de tallos altos, las junta al narciso y a la flor del oloroso eneldo, y entretejiendo luego la casia y otras delicadas hierbas al suave jacinto, varía los colores con la caléndula amarilla. Yo mismo te escogeré blanquecinas frutas de tierno vello y castañas que amaba mi Amarilis, añadiré céreas ciruelas, también esta fruta tendrá su honor, y a vosotros, oh laureles, también os cogeré, y a ti, mirto vecino, puesto que así juntos mezcláis suaves olores* (II, vv. 45-55). Maro, Publius Virgilius (2008), *Bucólicas, Geórgicas y Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos. En: <https://es.scribd.com/document/343561468/Bucolicas-Georgicas-Apendice-Virgiliano-Biblioteca-Clasica-Gredos-P-Virgilio-Maron>

las aguas cenagosas. Se trata entonces de un símbolo de la realización de las posibilidades antitéticas del ser. En otras palabras, de tierra mala nace una bella flor, es decir la posibilidad de elección, sin embargo, en *La Celestina* esta decisión va en contra de las reglas morales. En la tradición bíblica, la azucena es símbolo de elección; la elección del ser amado (Chevalier 1986: 651-652). En estas octavillas las flores, como el huerto, cumplen con una función dramática metafórica, sin olvidar que bien pueden advertir sobre la naturaleza que va en contra de la moral, de los encuentros de los enamorados.

Melibea, encendida de amor, exclama: *O cuán dulce me es oírte; de gozo me deshago. No cesses, por mi amor.* (Rojas, 1995: 320) Lucrecia continúa: *Alegre es la fuente clara//a quien con gran sed la vea, //mas muy más dulce es la cara//de Calisto a Melibea. //Pues aunque más noche sea//con su vista gozará//o quando saltar la vea, //qué de abraços le dará. //Saltos de gozo infinitos//da el lobo viendo ganado; //con las tetas, los cabritos; //Melibea con su amado. //Nunca fue más desseado//amador de su amiga, //ni huerto más visitado, //ni noche más sin fatiga.* (321)

Las octavillas: *Alegre es la fuente clara/ a quien con gran sed la vea, / mas muy dulce es la cara/ de Calisto a Melibea [...]*, presentan estructura idéntica: la primera parte afirma mediante símiles que, así como la fuente clara regocija al sediento, del mismo modo, Calisto regocija, satisface a Melibea, sedienta de su amor. Si tenemos en cuenta el matiz que el verbo regocijar adquiere como satisfacer, podríamos pensar que esta lírica comienza a teñirse paulatinamente de erotismo.

En la segunda estrofa: [...] *Pues aunque más noche sea/ con su visita gozará, / o quando saltar la vea, / qué de abraços le dará [...]*- Lucrecia describe la dinámica de los encuentros amorosos: Calisto salta la muralla y Melibea se arroja a sus brazos. A continuación, se revela el gozo de Melibea con la visita de su amado. Los símiles de la tercera octavilla: [...] *Saltos de*

gozo infinitos/ da el lobo viendo ganado/; con las tetas, los cabritos/; Melibea con su amado [...], por su estructura sintáctica y por algunas coincidencias de contenido parecen reflejar otros pasajes virgilianos de las *Bucólicas*. (Lida de Malkiel 1970: 428)⁴ Esta estrofa cumple con la función dramática de pintar el carácter de Lucrecia. Ella ha sido testigo directa del desarrollo de los encuentros amorosos entre Calisto y Melibea. Esta estrofa funcionaría como resumen de lo ya sucedido en otras ocasiones. También tiene la función de presentar una subversión del arquetipo del enamorado cortesano, mediante el atrevimiento que demuestra al saltar el muro.

Melibea afirma: *Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dizes, y ayudarte he yo.* (Rojas: 1995: 321). Acto seguido, Lucrecia y Melibea cantan juntas: *Dulces árboles sombrosos, // humillaos quando veáys // aquellos ojos graciosos // del que tanto desseáys. // Estrellas que relumbráys, // norte y luzero del día, // ¿por qué no le despertáys // si duerme mi alegría?*

En la primera estrofa de esta octavilla: *Dulces árboles sombrosos, / humillaos quando veáys / aquellos ojos graciosos / del que tanto desseáys [...]*, el yo lírico ordena a la naturaleza rendir homenaje al amado. En la segunda estrofa: [...] *Estrellas que relumbráys, / norte y luzero del día, / ¿por qué no le despertáys / si duerme mi alegría?* observamos una invocación a la naturaleza para despertar a Calisto, lo que parece adaptación de un difundido tema popular. (Lida de Malkiel, 1970: 428) Todavía más suave y sosegada-más segura en su amor-que, en la primera cita en el huerto, Melibea canta en voz baja con su criada, sin angustiarse ya por los peligros que rondaban su imaginación antes del primer encuentro. Nuestra heroína, por medio de sus

⁴ *La torva leona persigue al lobo, a su vez el lobo a la cabrita, la retozona cabrita va tras el cantueso en flor y en pos tuyo, oh Alexis, Coridón: a cada uno le arrastra su placer* (II, vv. 63 y sigs.).

cancioncillas, ofrece a su amado el más lírico rendimiento amoroso. Estas coplas presentan a la protagonista en su abandono íntimo y apasionado. Nuevamente las cancioncillas cumplen con la función de pintura de caracteres desde la pasión o *amor hereos* que los gobierna.

Finalmente, Melibea dice: Óyeme tú, por mi vida; que yo quiero cantar sola y entona las siguientes coplas: *Papagayos, ruiñeños//que cantáys al alborada//llevad nueva a mis amores, //cómo espero aquí assentada//La media noche es pasada//y no viene; //sabedme si hay otra amada//que lo detiene.*

La última octavilla, cantada por Melibea sola, recalca la espera, con tensión creciente, expresada en la última mitad por la variante métrica y por un asomo de impaciencia y celos. También este final coincide con una canción popular. Deriva de un conocidísimo villancico popular del que se posee variantes tanto en la lírica culta como en la popular. Por ejemplo, la traducción castellana de la *Historia de duobus amantibus*, (Salamanca, 1496) que vierte la frase de Euríalo: *Iam mediam noctem hic te opperior* (literalmente: *hace ya media noche que te espero aquí*), *ya media noche es pasada que te espero*. (Lida de Malkiel 1970: 429)

La arbitraria versión y su ritmo dejan percibir el eco de la difundida copla. Menéndez Pidal observa que, al rematar con versos populares una composición original, el autor sigue una moda lírica del siglo XV, atestiguada por Santillana y por el Marqués de Astorga.⁵ Puede agregarse que el cantar de Melibea o su arquetipo aparece ya en la cantiga de amigo de Pero da Ponte (primera mitad del siglo XIII), según ha señalado Menéndez Pidal (1938) en *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*.⁶ La inserción de la poesía lírica abunda en

5 Ver Menéndez Pidal, Ramón (1938), *Estudios literarios*, Buenos Aires-México, 258 y sigs.

6 Menéndez Pidal, Ramón (1957), *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 151. (En Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad*

la novela peninsular del siglo XV. (Lida de Malkiel 1970: 429) Estas poesías, originales o no muestran que para Melibea, la *Tragicomedia* se ha vuelto al pueblo, adoptando con delicado acierto la convención de la cantiga de amigo.

La adaptación de la lírica popular para realzar las cumbres emotivas del drama es una de las peculiaridades técnicas de *La Celestina* que vuelven a encontrarse recién en la comedia del Siglo de Oro. (Lida de Malkiel 1970: 429) Entre las variantes populares registradas de esta cancioncilla encontramos: *Aquel pastorcico, madre, /que no viene/algo tiene en el campo/que le detiene* (Frenk 1978: 260; núm. 568A,) y *Tañen a la queda, /mi amor no viene:/algo tiene en el campo/que le detiene*. (Frenk, 1978: 261; núm. 568B)

Este intercambio cancioneril entre Melibea y Lucrecia recuerda las jarchas y muwashajas, primeras manifestaciones de los comienzos de una tradición poético-musical de tipo folclórico en la península ibérica. Se trata de encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos lamentos de ausencia, dolorosas súplicas al amado, apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas-en este caso a Lucrecia, la fiel criada-

3. FUNCIONES DRAMÁTICAS DE LAS CANCIONCILLAS DE LUCRECIA Y MELIBEA EN EL DECIMONONO AUTO

Américo Castro (1972) advierte que las cancioncillas renacentistas son vestigios de la antigua lírica popular. Según su mirada, poco después de 1450, la cultura española abrió nuevamente sus puertas a aquella lírica, y esta vez de manera más radical y definitiva con la recopilación y creación de los can-

artística de La Celestina): Fois' o meu amigo d' aquí/ na oste por el rey servir/ e nunca eu depois dormir/ pudi, mais ben tenh' eu assil que pois m' el tarda e non ven, / el rey o faz que m' o deten.

cioneros. Por ello, toda la literatura hispánica de la gran época, desde *La Celestina* hasta Calderón, está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es.

Considerando esta visión sobre la lírica popular, desde el siglo XV al XVII la lírica profana, la religiosa y los textos dramáticos saben extraer sustancia poética de la cancioncilla del pueblo. Desde el punto de vista dramático, encontramos en Gil Vicente (1465-1536?) un caso emblemático. Las canciones castellanas y portuguesas de tipo popular que incorporó a sus obras dramáticas le prestan a cada paso matices de lirismo y misterio, de gracia y travesura. No se limitó Gil Vicente a las estrofitas iniciales, como los poetas líricos, sino que a menudo acogió o recreó las estrofas que el pueblo cantaba a continuación de ellas. Los dramaturgos posteriores a Gil Vicente usaron poco los cantares tradicionales. Sólo con el teatro de la gran época recuperan su importancia, y sus funciones se diversifican. (Frenk 2001). La incorporación de elementos líricos por parte de los autores de *La Celestina* responde, evidentemente, a usanzas literarias propias de la época.

A partir de estas reflexiones contextuales, encontramos las siguientes funciones dramáticas que responden a: la intención de la obra, su verosimilitud, la pintura de caracteres, el suspense, ritmo, espacio, tiempo, el desarrollo de la obra y su desenlace.

Con respecto a la *intención de la obra*, *La Celestina* es una parodia de géneros literarios cuya estructura denunciando integra y reinterpreta formas y lenguajes convencionales. (Moreno Hernández 1994: 17) Pretende condenar los excesos del amor cortés, mostrando los errores de las costumbres amorosas de su tiempo, moldeadas según esa moda que en Castilla se había expandido a través de los libros sentimentales y, principalmente, por medio de la poesía cancioneril. (Miguel 2003: 160-161)

Tanto Calisto (servidor, atormentado, triste, enajenado)

como Melibea (bella, esquiva al principio de la historia, de alta condición) comparten hasta cierto punto los rasgos de los amantes cortesianos, se sirven de unos conceptos y un vocabulario típicos (galardón, servicio, cautividad, dolencia o enfermedad de amor sólo curable con medicinas apropiadas) y se entregan a su pasión con rotunda oposición al matrimonio. Pero la recurrencia a una alcahueta, la publicidad de sus amores y la consiguiente falta de secreto, las palabras cortés de Calisto al dirigirse a la vieja, la capacidad de los criados de experimentar sentimientos, emociones y deseos paralelos a los de sus amos o el cambio de actitud de Melibea tras su entrega a Calisto desvalorizan esa raigambre y convierten a los protagonistas en una parodia de los amantes cortesianos, mediante la que se critica la *literaturización* de la vida. Así, la burla del amor cortés muestra el amor desordenado y, de manera muy secundaria, la confianza en alcahuetas y criados desleales.

Ahora bien, si aparece el amor desordenado, la parodia del amor cortés, en consecuencia, deberá incorporar elementos propios del amor cortés para conseguir verosimilitud. La presencia de las cancioncillas, inspiradas en los trovadores cortesianos, responde a este propósito y funciona como elemento de parodia. Estas cancioncillas, a su vez, muestran una *subversión* de los tópicos tradicionales propios del amor cortés: el huerto despojado de flores, el atrevimiento del enamorado, la entrega de la muchacha, la confianza excesiva en los criados.

En cuanto a la *pintura de caracteres*, podemos afirmar que las cancioncillas muestran distintos rasgos de la personalidad de cada personaje: Lucrecia como testigo envidia a su señora y desea vivir un amor semejante al de ella. Mientras, Melibea canta como consecuencia del goce ya vivido, que desea volver a experimentar. Las voces de ambos personajes se unen en un canto que funciona como preludeo del acto amoroso y así preparan al lector para lo que vendrá. Las canciones de Lucrecia y Melibea recuerdan la lírica femenina de la época, representada

por las poesías de Mayor Arias y Florencia Pinar. Genéricamente, debe mucho a la alborada. (Deyermond 1995: 98)

Estas coplas, también, cumplen con la función de generar un clima de suspenso ya que detienen el desarrollo de la acción, o sea, la entrada de Calisto a escena, mantiene expectantes a los lectores utilizando una serie de imágenes sensuales que describen la dinámica de los encuentros amorosos anteriores y prepara a los amantes, incentivando su deseo. Para lograr su cometido las cancioncillas presentan un ritmo pausado, meloso, lento. Este suspenso contribuye a preparar el *clímax* del último encuentro y del desenlace.

Asimismo, este diálogo poético tiene la función de contextualizar el espacio mediante la descripción del huerto y del tiempo, mediante la mención de la noche. Ambas imágenes, a su vez, presentan connotaciones siniestras heredadas de la lírica culta y popular. Nos referiremos a dichas connotaciones en el próximo apartado.

Las cancioncillas, además, cumplen con la función de acompañar el desarrollo de la acción. Las poesías intercaladas tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia* no han sido puestas por casualidad, sino que forman parte de momentos cruciales en la acción: Melibea y Lucrecia cantan poco antes del último encuentro de los amantes y de sus muertes. Por último, los elementos líricos cancioneriles presentes en el diálogo poético de Lucrecia y Melibea preparan el desenlace final.

4. EL FUNESTO DESENLACE

Determinadas imágenes de las cancioncillas cantadas por Lucrecia y Melibea y el diálogo inmediato de los amantes en el que se hace alusión a las coplas cantadas-tienen como función esencial preparar el desenlace; son herramientas fundamentales para el suspenso dramático previo al final de la obra.

En primer lugar, cabe mencionar el espacio físico donde ocurre la acción: el jardín de Melibea. Se trata de un espacio abierto en contacto con la naturaleza. Las coplas funcionan como elemento de fusión entre los amantes y la naturaleza que les rodea. El jardín, en la cosmovisión medieval, recordaba al Edén, sitio donde Dios había puesto a Adán y Eva y en el que cometieron el pecado original, por el que fueron expulsados y por el cual entró la muerte y el mal en el mundo. Paralelamente, el huerto de Melibea es un lugar de pecado, en donde los amantes, arrastrados por sus pasiones, se unen ilegítimamente. Le-certua (1980: 394-396) afirma que la representación del huerto constituye una distorsión de la tradición de los jardines de signo positivo.

El huerto de Melibea pertenece al mundo nocturno, imaginario y simbólico. El símbolo cristiano de la ascensión hacia la luz aparece invertido en una representación nocturna de la caída de Calisto hacia la noche de la muerte y del infierno. El jardín del pecado es el lugar de un castigo ejemplar y simbólico. Descubre la naturaleza pecaminosa del alma y la degradación de los personajes por sus amores ilícitos. Y así como el pecado y la muerte ingresaron al mundo en el jardín del Edén, del mismo modo la lujuria y la muerte de los protagonistas ocurrirá en otro jardín, el huerto de Melibea.

Otra imagen que debemos considerar es la del tiempo en el que ocurren los encuentros de los amantes: la noche. (Chevalier 1986: 753-754) Melibea canta: *La media noche es pasada, / y no viene [...]*. La noche engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas e ideas negras. Recordemos los temores de Melibea antes de la primera reunión con Calisto. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. Durante la noche

los amantes gozan y al venir el nuevo día se separan. Sin embargo, durante las horas de sol desean que llegue la oscuridad para volver a encontrarse. Calisto muere durante la noche y la angustia atormentará a Melibea hasta el día siguiente, cuando, ya no pudiendo soportarlo, decide quitarse la vida. Así como la noche recuerda sus deleites, también será la causa que los lleve a la muerte. Muerte que, por cierto, ocurre en pecado mortal y, en consecuencia, para la cosmovisión medieval, conllevaría a la condenación eterna de los enamorados, en otras palabras, la muerte-noche-oscuridad eterna de sus almas, privadas para siempre de la visión beatífica, de la luz celestial.

En esta misma línea de sentido, la presencia del lobo, cuando Lucrecia canta: *Salto de gozo infinitos/da el lobo viendo ganado [...]* implica un simbolismo que entraña dos aspectos: uno feroz y satánico. El lobo era visto como animal de mal augurio y se lo atribuía en la antigüedad a divinidades en su aspecto siniestro. La voracidad del animal parecería ser la de Calisto y se expresa por la relación del lobo con el pecado y de la loba con la pasión que acecha a los amantes: el deseo sensual y que acabará con su desenlace. La boca del lobo podría relacionarse, por un lado, con la boca de Calisto, quien desea *comerse, gozar* de Melibea y, por otro lado, es la noche, la caverna, los infiernos, la consecuencia de ese deleite prohibido. En definitiva, es el que lleva a la boca de los infiernos, que se abre de par en par en el horizonte de la tierra.

Por otra parte, hay que tener en cuenta la referencia a la *ronca boz de cisne*. Cuando Melibea acaba su canto, aparece Calisto, quien la ha estado escuchando y le pide que continúe cantando. A ello responde la amada:

O sabrosa traición, o dulce sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchabas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de

cisne? (322)

La imagen del cisne (Chevalier 1986:306-308), por consiguiente, se sintetiza como la del *Deseo*. El canto del cisne, por consiguiente, puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante antes del término, tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa. El cisne muere cantando y canta muriendo, y se convierte de hecho en el símbolo del deseo sexual. La ronca voz de cisne o el canto ronco del cisne se convierten en presagios de muerte.

Por último, la sutilísima alusión al hado sombrío que regía los amores de Calisto y Melibea, está presente en el ciprés rumoroso y encubridor que era y es considerado árbol funesto. Entre los griegos y los romanos, está en relación con las divinidades del infierno; es el árbol de las regiones subterráneas; está ligado al culto de Plutón, dios de los infiernos. También adorna los cementerios, es un símbolo de duelo.

5. CONCLUSIONES

La presencia de las cancioncillas de Melibea y Lucrecia cantadas en el auto decimonono, por un lado, forma parte de momentos cruciales de la acción y, por otra parte, contribuye al cierre de la obra: antes del último encuentro de los amantes, que acabará con la muerte accidental de Calisto y, algunas horas más tarde, con el suicidio de Melibea.

Además, la incorporación de lo lírico en los textos dramáticos forma parte de la visión de la época, y también responde a las usanzas literarias de la época, que incorporaban la lírica para lograr matices de lirismo y misterio, de gracia y travesura.

Asimismo, las cancioncillas cumplen las siguientes funciones: responden a la intención de parodiar el amor cortés, mediante la subversión de los tópicos tradicionales del mismo,

por lo que su incorporación concede verosimilitud a la obra. Contribuyen, por otro lado, a la pintura de los caracteres, acompañando el desarrollo de la trama. Generan un ambiente de suspenso que prepara el clímax del último encuentro amoroso y el desenlace final. Funcionan como preludeo del acto amoroso y así, preparan tanto al lector como a los protagonistas. Contextualizan el espacio y el tiempo en el que ocurrirá la unión.

Por último, el diálogo poético de Lucrecia y Melibea efectivamente cumple con una función dramática fundamental: preparar el desenlace final, mediante la presentación de imágenes propias de la lírica popular y culta tanto en las mismas cancioncillas y luego, en la conversación con Calisto que funcionan como presagios de muerte inminente: el huerto, la noche, el lobo y el ciprés. Como habíamos dicho anteriormente estos elementos líricos dan pie para que se cierre la acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, ÁLVARO (2013), “Mira Nero de Tarpeya: el romance, *La Celestina* y la poesía italiana”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1), Navarra, Universidad de Navarra, 32-46. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/41730/1/02.pdf>
- _____.(2015), “Sobre el texto y las fuentes del romance “Mira Nero de Tarpeya””, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, XCV (enero-junio), Navarra, Universidad de Navarra, 9-23. <http://xn-revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/1159>
- BOTTA, PATRIZIA y GARRIBA, AVIVA (2009), “Refranes y cantares”, *Revista de Poética Medieval*, XXIII, 267-295, Roma, LUMSA. https://www.academia.edu/6852086/A.Garribba_-_P._Botta_Refranes_y_Cantares
- CASTRO, AMÉRICO (1972), *El pensamiento de Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm
- CASTRO GUIASOLA, FRANCISCO (1973), “Observaciones sobre las fuentes literarias de *La Celestina*”, *Revista de Filología Española*, Anejo V,

- Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/observaciones-sobre-las-fuentes-literarias-de-la-la-celestina/>
- CÁTEDRA, PEDRO (2008), “Lectura, polifonía y género en *La Celestina* y su entorno”, *Lectures de la Celestine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 103 – 124. <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122013/1/2007%20C%C3%81TEDRA%20Polifon%C3%ADa%20en%20Celestina.pdf>
- COCOZELLA, PETER (1995), “From lyricism to drama: the evolution of Fernando de Rojas egocentric subtext”, *Celestinesca*, XIX (1-2), 71-92. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1995/VOL%2019/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo4.pdf
- CHEVALIER, JEAN (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- FRENK ALATORRE, Margit (1978), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
- _____. (2001), *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Castalia.
- DEYERMOND, ALAN (1995), “La Celestina como cancionero”, en BELTRÁN, RAFAEL & CANET, JOSÉ LUIS. (eds., 1997), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de Valencia, 91-105. <http://parnaseo3.ci.uv.es/Celestinesca/CincoSiglosCelestina/05Deyermond.pdf>
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO & HUERTA CALVO, JAVIER (1999), *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, GÉRARD (1988), “Géneros, tipos y modos”, en GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 183-233.
- _____. (1970), “Lenguaje poético y poética del lenguaje”, en SAZBÓN, JOSÉ (comp.), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, 53-80.
- _____. (1979), *Introduction a l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUERTA CALVO, JAVIER (dir., 2003), *Historia del Teatro Español, Tomo I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La*

CELESTINA, BUENOS AIRES, EUDEBA.

- LECERTUA, JEAN PAUL (1979), “ El huerto de Melibea”, en DEYERMOND, ALAN , *La Edad Media. I*, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, RICO, Francisco (coord.; 1980), Barcelona, Crítica, 394-396.
- MARO, Publius Virgilius (2008), *Bucólicas, Geórgicas y Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos. <https://es.scribd.com/document/343561468/Bucolicas-Georgicas-Apendice-Virgiliano-Biblioteca-Clasica-Gredos-P-Virgilio-Maron>
- MIGUEL, NICASIO SALVADOR (2003), “*La Celestina*”, en HUERTA CALVO, JAVIER (dir.), *Historia del Teatro Español, Tomo I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 137-168.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS (1994), “Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*”, *Celestinesca*, XVIII (2), 3-30. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_articulo1.pdf
- ROJAS, FERNANDO de (1995), *La Celestina*, SEVERIN, Dorothy S. (ed.), Barcelona, Altaya.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS (1994), “Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*”, *Celestinesca*, XVIII (2), 3-30. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_articulo1.pdf
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL (2017), “*La media noche es pasada y no viene*: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier”, *Celestinesca*, XXXVIII, 85-112. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/04_Pedrosa_J_Manuel.pdf
- RUIZ ARZÁLLUZ, ÍÑIGO (2011), “Género y fuentes”, en: ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, 402-434. https://www.academia.edu/30916694/_G%C3%A9nero_y_fuentes_en_Fernando_de_Rojas_y_antiguo_autor_La_Celestina._Tragicomedia_de_Calisto_y_Melibea_edici%C3%B3n_y_estudio_de_F._J._Lobera_G._Ser%C3%A9s_P._D%C3%ADaz_Mas_C._Mota_I._Ruiz_Arzalluz_F._Rico_Madrid_Real_Academia_Espa%C3%B1ola_2011_pp._402-434

