

LA 'CELESTINA' DEL SIGLO XX. ANOTACIONES COMPARATISTAS

Christoph Rodiek
Bonn

La recepción literaria de la *Celestina* puede caracterizarse, en lo fundamental, por tres tipos de operaciones intertextuales:¹ la continuación y la imitación (s. XVI), la traducción (s. XVI-XX) y la adaptación escénica (s. XX). Por lo que a esta última se refiera cabe distinguir entre versiones fieles, que se limitan a acortar el original (L. Escobar, A. Casona, M. Criado de Val y otros) y versiones libres, que modifican el contenido del texto de Rojas.² En este último caso la versión de Alfonso Sastre³ suele calificarse de particularmente radical, y provoca a no pocos especialistas celestinescos. Ahora bien, la interpretación adecuada del texto de Sastre supone que se parta de una temática nueva, que viene cristalizándose desde hace más de medio siglo en ciertas versiones francesas y alemanas: la temática de la Inquisición. Dicho de otro modo: desde los años '40 de nuestro siglo se está plasmando, a nivel internacional, un mito de la *Celestina*, dentro del cual el motivo del Santo Oficio ocupa un lugar constitutivo.

¹ Conforme a la terminología de Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982), quien clasifica las más usuales formas de recepción dentro de un sistema casi escolástico, podría hablarse de "operaciones hipertextuales," en las que el hipotexto es el substrato del hipertexto.

² Véanse mis artículos "Nuevas adaptaciones escénicas de *La Celestina* (en: *Iberoromania*, en prensa) y "Das Inquisitionsmotiv in neueren deutschsprachigen Bühnenfassungen der *Celestina*" (en: *Arcadia*, en prensa).

³ *Tragedia fantástica de la gitana Celestina ó Historia de amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea*, en *Primer acto*, núm. 192 (enero-febrero 1982): 63-102.

CELESTINESCA

Echemos primero un vistazo a la versión celestinesca de Sastre, calificada por el mismo autor de "tragedia compleja."⁴ El protagonista masculino sostiene, como es sabido, las ideas herejes de Miguel Servet y anda huyendo de la Inquisición. Mientras que Celestina, al caer en las garras del Santo Oficio, se las arregla para ser puesta en libertad como soplona, Calixto y Melibea son, de hecho, matados por unos esbirros de la Inquisición. La sorprendente pieza de Sastre no es, a pesar de ciertos rasgos paródicos, una obra meramente burlesca, y ha de clasificarse más bien como 'contramodelo.' Este tipo de adaptación se distingue del género de la parodia en cuanto que incluye una temática consistente dirigida contra la del original. A este respecto hay que insistir en el hecho de que la obra de Sastre es una réplica a interpretaciones científicas de *Celestina*. Para esclarecer este punto resulta inevitable hacer un par de observaciones sobre el estado actual de la discusión de *Celestina*.

En relación a una interpretación global de la *Tragicomedia* es posible distinguir en la investigación dos posiciones opuestas, cuyos principales exponentes pueden considerarse Stephen Gilman y Marcel Bataillon. Gilman, en su libro *The Spain of Fernando de Rojas* (1972), parte de los estudios de Américo Castro e interpreta la obra como expresión de la situación existencialmente conflictiva del 'converso' Fernando de Rojas y de su 'casta.' Bataillon en cambio descubre en *Celestina* una intención moralizante y didáctica de carácter general, esto es, no específica de los cristianos nuevos. Bataillon no le concede al llanto fúnebre de Pleberio, con el que la obra concluye, ninguna especial relevancia, de igual manera que a los padres de Melibea los considera como figuras más bien ridículas. Para Gilman en cambio el verdadero Rojas no se muestra en el incipit moralizante—que le parece un simple "camuflaje"⁵—, sino en el monólogo final de Pleberio. Gilman opina que en ese llanto fúnebre, expresamente calificado de "heterodoxo" (365), encuentran su más clara expresión esa angustia y esa precariedad existencial de los conversos, las cuales caracterizan a la obra entera.

Ahora bien, como se sabe, Calisto, Melibea, Sempronio y Pármeno mueren a causa de una caída. En este tipo de muerte, de notoria recurrencia, Gilman ve una alusión a la rueda de la Fortuna, una imagen que en *Celestina* se usa frecuentemente. Habría que comprender así que el girar de la rueda de la Fortuna causa tanto el ascenso como la caída de quienes han llegado al cenit de su existencia. Para los conversos sin embargo, el miedo a la caída emanaría desde 1478 de esa institución comparable a la Fortuna: la Inquisición.⁶ Según Gilman, los conversos se sentían totalmente indefensos frente a los ataques de los inquisidores, a los que consideraban vicarios en la tierra de la Diosa Fortuna: "La Inquisición operaba del mismo modo que tradicionalmente se había creído que actuaba la fortuna: es decir, su malevolencia era atraída al reclamo de la riqueza y de los altos honores" (177).

⁴ Las características de este género se comentan en Francisco Caudet, "Conversación con Alfonso Sastre," en *Primer acto*, núm. 192 (1982): 50-62; aquí: 59.

⁵ Véase Stephen Gilman: *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, Madrid, 1978: "Es Pleberio el que durante su erupción de conciencia revela mejor lo que Rojas pensaba, y no el camuflaje postizo" (369).

⁶ Gilman: "El uso del término fortuna como un eufemismo para la Inquisición es claro" (*La España*, 180).

CELESTINESCA

Alfonso Sastre hace suya la interpretación de Gilman. Puesto que Juan Goytisolo publicó un ensayo sobre el libro de Gilman en 1975 en "Triunfo", y Sastre, que colaboraba con esa revista, empezó en 1976 a trabajar sobre su *Celestina*, no puede excluirse que las tesis de Gilman hayan sido transmitidas a Sastre a través de Goytisolo. Así pues, si el Calixto y la Melibea de Sastre no mueren a causa de una caída sino debido a la Inquisición, su muerte tendría que ver con los conversos. Lo que en el original permanece oculto en símbolos y alusiones,⁷ se convierte en la adaptación en elementos manifiestos de la acción: la represión de los cristianos nuevos ya no es denunciada en forma implícita y cifrada—como caída—, sino puesta en escena como muerte a manos de la Inquisición.

La adaptación de Sastre, como queda dicho, no es la primera en añadirle a *Celestina* el motivo de la Inquisición. ¿Dónde nace, pues, este motivo? En el mes de febrero de 1942 se estrena en París una versión muy libre de Paul Achard,⁸ en la que la Inquisición cumple una función eminentemente política, en cuanto que alude a las tropas de ocupación nazi. El que Pleberio llegue a ser un funcionario del Santo Oficio resulta, en este contexto, menos importante que los desfiles paramilitares de la Inquisición, que siembran el terror en el burdel de *Celestina*. En tales pasajes, Achard produce un auténtico ambiente de pogromo fácilmente descifrable para el público parisiense:

(Célestine va monter sur la table. Bruits des mains et de rires crescendo, bientôt couvert par la musique. Ce n'est plus seulement un chant, ce sont des roulements de tambour très sourds, un appel de clairon, puis des psaumes. Sempronio est allé ouvrir la fenêtre.)

SEMPRONIO - C'est le Saint-Office!

CÉLESTINE - La Sainte Inquisition! (bas, priant) Sainte-Mère!

ELICIA - La procession! (bas, priant) Vierge Marie!

(Tous, à genoux, se signent, face à la fenêtre, devant laquelle passent les cagoules, les torches, les armes des soldats tandis que les moines chantent, leurs chants étant entrecoupés d'appels de clairon et de roulements de tambour. Le cortège s'éloigne. Chacun respire. Un silence. On frappe à la porte).

CÉLESTINE - Anges du ciel! Ayez pitié de nous! (Elicia se lève en tremblant et s'approche de la porte.) [p.52]

Huelga decir que el "cortège de l'Inquisition," sombrío y amenazante, consta siempre de los mismos elementos (66 s.: "appel de clairons," "roulement de tambour," "moines en cagoule," "soldats," "porteurs de torches et de bannières.")

⁷ Siguiendo siempre la interpretación de Gilman, la cual, por cierto, ha de considerarse como minoritaria (véase, p. ej., el artículo de Dietrich Briesemeister, "Die Sonderstellung der *Celestina*," en *Das Spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, ed. K. Pörtl [Darmstadt, 1985]: 91-107, en 99).

⁸ Paul Achard: *La Célestine. Tragi-Comédie de Fernando de Rojas (1492)*. Adaptation en 8 tableaux de Paul Achard, Paris, 1942.

CELESTINESCA

Puede considerarse como una ironía de la recepción celestinesca el que precisamente la versión de Paul Achard haya tenido un éxito extraordinario en Alemania. A los cuatro años del estreno francés se publica en Munich la traducción—muy libre—de Eugen Ortner.⁹ En esta versión el episodio citado reza como sigue:

(Im Tumult ertönt draußen auf der Straße plötzlich eine dumpfe Trommel, dann Trompeten, dann Gemümel einer Litanei. Alle erstarren, Sempronio hat das Fenster aufgerissen und sofort wieder geschlossen.)

SEMPRONIO: Die Gugelmänner!...

ELICIA (bekreuzigt sich): Die heilige Inquisition!

KRITON (wieder beruhigt): Was sollen denn *die* in der Gerbergasse?

CELESTINA: Ein entflohener Mönch ist bei den Waffenschmieden versteckt.

KRITON: Der Teufel geht um in Toledo.

ELICIA: Kriton! (Sie springt zu ihm und hält ihm den Mund zu.) Die Feuerfackeln! Willst du denn brennen?

AREUSA: Heilige Mutter Gottes...

CELESTINA: Kommt alle zu mir her! Weg da vom Fenster! Stell den Tisch auf, Sempronio! Und du, Elicia, öffne die Tür! Es ist Vorschrift! (Elicia öffnet die Tür.)

KRITON: Die Rattenköpfe suchen nach Speck!

CELESTINA: Schweig oder geh deiner Wege!

(Gugelmänner marschieren an der offenen Tür vorbei, dann Soldaten.) [74s]

En Ortner, el motivo de la Inquisición carece de la función implícita del texto francés ('connotación política') y repercute explícitamente sobre el argumento de la obra. Así, el sereno, que procede igualmente de la versión achardiana, comenta el hecho de que la alcahueta y sus pupilas pronto se arrastrarán al tribunal de la Inquisición:

Die Unzuchtweiber kommen vor die Inquisition, da wartet der Scheiterhaufen. (129)

La innegable importancia historico-literaria de la versión de Ortner, quien, como queda dicho, se basa sólo parcialmente en Achard, consiste en haber dejado huellas en todas las

⁹ *Celestina. Tragikomödie*, München 1946. La cita procede de la reimpresión de 1961: *Celestina. Tragikomödie in drei Akten. Nachdichtung in deutscher Sprache und Bühnenfassung von Eugen Ortner*, en: *Spanische Meisterdramen* (Wien-München-Basel, 1961): 11-142.

adaptaciones ulteriores de Alemania.¹⁰ En la ópera (estrenada en Karlsruhe, en 1976) de Karl Heinz Füssl y Herbert Lederer,¹¹ "die Häscher der Inquisition, etwa zehn Mann in dunklen Kapuzenmänteln" (3), desfilan al compás de la música por el escenario. En la versión de Gerd Heinz,¹² el motivo de la Inquisición se acentúa tanto más cuanto que se le otorga la posición inicial del texto. Así, al levantarse el telón, la exposición del drama empieza con una oración de Pleberio:

PLEBERIO: Ich, Pleberio, Richter der Inquisition, flehe dich an, Gott, verweigere uns nicht deine Weisheit und deine Gnade. [...] Mach unser Volk stark und rein, damit es endlich die maurische Pest von diesem Boden vertreibe. [1]

La versión celestinesca más lograda que se haya escrito en Alemania es la de Karl Mickel,¹³ quien concede, por supuesto, un máximo de atención al motivo de la Inquisición. Lo mismo que Ortner, Heinz y Sastre, Mickel completa el elenco de la *Tragicomedia* mediante unos funcionarios del Santo Oficio, dibujando una imagen extremadamente estilizada de la Inquisición, es decir: una Inquisición que—sin actuar y por el mero hecho de estar ahí—controla y manipula los pensamientos y acciones de los individuos. Sempronio, al mismo tiempo portavoz y conejillo de Indias de esta Inquisición 'interiorizada,' expone en un largo monólogo su conflicto psicológico de si debe o no denunciar al 'hereje' Calisto ("Soy Melibeo") ante la Inquisición. Cito sólo una estrofa:

Der Inquisitor, hat er ihn verbrannt
Wird seinen Nachlaß einziehn, und verbrennen
Wird er ihn mit Vergnügen, um den Nachlaß
Einzuziehn, ein Teil gehört dem Angeber.
Ich geh zum Inquisitor, das ist einträglich. [13]

De hecho, Sempronio no va a denunciar a su amo. El Santo Oficio se entera, no obstante, de todo lo que ocurre gracias al espionaje perfecto que llevan a cabo los familiares. Un especial logro estilístico lo constituyen los informes, redactados en lenguaje administrativo

¹⁰ Incluso la traducción alemana (*Celestina*. Tragikomödie in zwei Akten von Carlo Terron, nach dem dialogisierten Roman von Fernando de Rojas. Autorisierte Übertragung aus dem Italienischen von Heinz Riedt, München, 1963) de la adaptación italiana de Carlo Terron (*La Celestina*. Tragicommedia, en *Il Dramma* 38, núm 307, abril 1962, pp. 5-47) esté influida por la versión de Ortner.

¹¹ *Celestina*. Tragikomödie in zwei Akten. Nach dem gleichnamigen Dialog-Roman des Fernando de Rojas. Libretto: Herbert Lederer; Musik: Karl Heinz Füssl. (Texto mecanografiado sin publicar, 40 pp.).

¹² *Celestina* nach dem Dialogroman des Fernando de Rojas von Gerd Heinz. Mitarbeit: Peter Müller-Buchow. Reinbek, 1975.

¹³ Karl Mickel, *Celestina oder Die Tragikomödie von Calisto und Melibea*. Nach dem spanischen Dialogroman, en *Neue deutsche Literatur* 28, i (1980): 5-51. Compárense las reseñas del estreno (1974) de esta adaptación registradas en Joseph T. Snow: *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison: HSMS, 1985): 83.

por el secretario del Inquisidor, que se pueden considerar una notable réplica de aquellos "argumentos" que preceden a los veintiún actos de la *Tragicomedia* de Rojas.

En resumen: la trascendencia del motivo de la Inquisición incluido en el texto de Sastre no se entiende sino ante el trasfondo de la recepción internacional de *Celestina*. Se podría decir, quizás, que autores como Paul Achard, Karl Mickel y Alfonso Sastre, al analizar la estructura de la tradicional historia de Calisto y Melibea¹⁴ descubrieron un cabo suelto en el desarrollo lógico del argumento y que, para remediarlo, se avinieron al motivo de la Inquisición. Parece obvio que esta ampliación de la estructura argumental, que suele ir acompañada de otros muchos cambios, tiende a facilitar el entendimiento de la trama por parte de un público (post)moderno. De ningún modo debería hablarse de una deformación del original. Se trata, en realidad, de versiones actualizadas¹⁵ de una *Celestina* que ha de considerarse como mito literario libremente adaptable a nuevos contextos históricos.

Puede servir de comprobación adicional el drama "Las Conversiones" de José Martín Recuerda.¹⁶ El argumento de esta obra coincide con la *Tragicomedia* de Rojas sólo en lo tocante al conjuro de Plutón. Por lo demás, el autor inventa unas posibles mocedades¹⁷ de *Celestina*. El punto de partida se constituye, en cierto modo, por las ingenuas preguntas de un lector curioso: "¿Cómo es la vida que lleva con Claudina?" "¿Por qué suceso acaba haciéndose ramera?", etc. No falta, desde luego, el motivo de la Inquisición, como lo demuestra el siguiente diálogo entre Claudina, la madre de Pármeno, y el arzobispo:

EL ARZOBISPO. Sal de aquí antes de que te condene y ardas en los infiernos como está ardiendo la Castilla judía.

LA CLAUDINA (Desafiándole con más violencia). Nadie tiene derecho a hacerla arder. Los judíos que en esta tierra nacieron, son tan hijos de ella, como los cristianos que se devoran vivos. Y nadie, entérate, nadie tiene por qué atemorizar a los que aquí nacieron. Soy judía. Nací aquí y esta tierra es tan mía como tuya. (129s)

Al proceder de esta manera, el autor no escribe, evidentemente, una adaptación escénica más de la *Tragicomedia* (hipotexto concreto), sino una versión libre del mito celestinesco (hipotexto virtual, o sea: tejido abstracto de motivos narrativos). Para valorar acertadamente la obra de Sastre es, pues, imprescindible distinguir entre las adaptaciones (más o menos formales) de la obra de Rojas y las versiones (generalmente muy libres) del mito internacional de *Celestina*, que pertenece, como Fausto, Prometeo y don Juan, al conjunto de figuras "eternas" de la literatura universal.

¹⁴ Este término no se refiere a la obra individual de Rojas sino al tema (o mito) celestinesco, un fenómeno colectivo.

¹⁵ En la terminología de Genette (*Palimpsestes*), podría hablarse de dos tipos de transposición ("transpragmatisation" y "transmotivation").

¹⁶ José Martín Recuerda: *Las conversiones. Las ilusiones de las hermanas viajeras*. Estudio preliminar de Antonio Morales. Murcia: Ed. Godoy, 1981 (Col. Menor, 5).

¹⁷ Con esta expresión se alude, desde luego, a las "Mocedades de Rodrigo" (la famosa "Crónica Rimada"), en las que se narran unos episodios de la juventud del héroe del *Poema de Mio Cid*.