

La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)

Fernando Carmona Ruiz
Université de Fribourg

In memoriam Tomás Carmona

El lector que conozca la recepción de la *Celestina* en Alemania se sorprenderá al leer el título de este artículo. Hasta la fecha de hoy, esta versión de Richard Zoozmann en cinco actos de la obra rojana había pasado prácticamente desapercibida y la búsqueda de un ejemplar resultaba además harto infructuosa.¹ Ni siquiera los hispanistas alemanes que han trabajado sobre la *Celestina* en las tablas de la antigua RDA, los traductores modernos o los historiadores y críticos literarios del ámbito lingüístico germano se han percatado de la existencia de esta curiosa versión de los albores del siglo xx.

La adaptación que en 1905 llevó a cabo Richard Zoozmann —a la sazón una figura algo mediocre en lo literario, pero reconocida en el campo de la traducción— es la segunda que se hizo en el siglo xx para el escenario. La primera fue la del compositor catalán Felipe Pedrell, quien ideó una *Celestina* en cuatro actos para la ópera. El libreto se publicó en 1903 y su fortuna ha sido casi intrascendente.² Dos años más tarde se publicó en Dresde la versión de R. Zoozmann, con más pena que gloria, sin ninguna reseña en Alemania y con un silencio absoluto en las revistas literarias de la época.³ Si la adaptación de Pedrell tuvo al menos dos escenificaciones,

1. Doy las gracias a Arno Gimber y a Joseph T. Snow por ponerme tras la pista de la existencia de esta adaptación. En efecto, parece que los ejemplares de la obra no abundan. He localizado los siguientes: *Staatsbibliothek* de Berlín (Signatura: Xk 2807); Biblioteca Nacional de París (Signatura: 8-RE-6569); Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela (Signatura: 86-04/14 - ROJ 32). El ejemplar berlinés no se halla perdido, como se creía antes, según me notificaron sus responsables el 20 de abril de 2005.

2. Véase al respecto Joseph T. Snow (1979: 19-32). Se acaba de editar de nuevo el texto original de Pedrell (2003).

3. No hay ningún eco de esta publicación durante aquellos años, ni en revistas de divulgación literaria —como *Euphorion*, *Die schöne Literatur* o *Literarisches Zentralblatt*—, ni reseñas de

la de Zoozmann parece que no llegó a estrenarse nunca. Una de las razones, como se puede suponer, estribaría en su escaso eco y alcance editorial. Otra de ellas puede también relacionarse con las modificaciones que impuso Zoozmann en su adaptación.

Esta versión alemana hubiera con todo encontrado más fama si finalmente Richard Strauss se hubiera decidido a hacer una ópera con la obra de Rojas. Strauss propuso tras su lectura varias enmiendas a una versión que tenía algunos errores, pero también más de un acierto y, sobre todo, un irrefutable halo shakespeariano.

1. Richard Zoozmann o la pasión por la *Weltliteratur*

Richard Zoozmann (1863-1934) nació en Berlín en el seno de una familia acomodada. Su padre fue secretario del entonces Tribunal Superior de Justicia de la época guillermina. En contra de su voluntad tuvo que trabajar en la banca. Más tarde pudo ejercer como redactor y finalmente se dedicó a la profesión de escritor. En este sentido le animaron a ello autores como Emanuel Geibel y Robert Hamerling. Cultivó los tres grandes géneros y fue además traductor.

Con apenas veinte años publicó sus primeros poemas y baladas. Su lírica es de tono humorístico, pero también romántica, al estilo del primer Heinrich Heine. La poesía de Zoozmann fue bastante leída en dicha época finisecular, a diferencia de sus relatos y dramas.⁴ Hoy día la historia de la literatura alemana no lo menciona y muy pocos diccionarios literarios lo incluyen en sus páginas.⁵

Creación poética aparte, Zoozmann se volcó de lleno en una febril labor editorial y traductora. Por tal motivo resultó ser un autor bastante prolífico con más de 150 obras. Realizó diferentes antologías populares de la literatura alemana medieval y de la novelística románica.⁶ La *Celestina* no fue su única edición dedicada a la literatura castellana. Realizó además diferentes traducciones calderonianas destinadas a la representación: *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*, 1908), *El mágico prodigioso* (*Cyprianus*, 1916) y *El príncipe constante* (*Der standhafte Prinz*, 1916).

El interés de Zoozmann por la Literatura universal se reflejó con antologías de lírica amorosa escandinava y anglosajona, traducciones de

alguna representación, como puede comprobarse en la selecta *Weltbühne*. Existe una única reseña sobre Zoozmann en una revista de prestigio académico y resultó ser muy negativa con su traducción de la *Vita Nuova* de Dante (Beck 1909: 495-496).

4. Véase Walther Killy (1992: 522).

5. La excepción más antigua es la de Wilhelm Kosch (1958²: 3547-48).

6. Me ha sido imposible consultar otros volúmenes de Zoozmann sobre este campo. Por lo tanto, ignoro el contenido de su edición de *Spanische Novellen*, Regensburg, Habbel, 1913. Es bastante probable que se trate de una antología de relatos castellanos ya traducidos en su día por C. Brentano, J. F. von Eichendorff o E. von Bülow.

Dickens, Shakespeare y Dante. Una obra suya se halla en casi cualquier biblioteca germana. Se trata de su diccionario de citas y sentencias universales de 1910 —hoy conocido como *Zitatenschatz der Weltliteratur*—, que es un éxito de continuas reediciones.

2. Ecos de *Celestina* en la crítica literaria alemana del XIX

Die Celestine de R. Zoozmann ha permanecido bien oculta a sus posibles lectores por los factores anteriormente expuestos y porque apenas hay noticias bibliográficas de esta versión. Ni siquiera Menéndez Pelayo y Lida de Malkiel la citan a vuela pluma. Por tal razón, las contribuciones que se sucedieron con el propósito de retratar la fortuna europea de la *Celestina* —y que remiten casi en exclusiva a la obra del polígrafo santanderino— tampoco recogen la obra de Zoozmann. Sin embargo, existen otras noticias bibliográficas tempranas. Una de ellas es bastante ambigua, hasta el punto de ser incluso misteriosa. La proporciona Givanel Mas que, de manera incompleta, simplemente anota bajo el año 1905 la existencia de una traducción editada en Dresde (Givanel Mas 1921: 38). Sin duda alguna, se refiere con ello a la que aquí examinamos. Anterior cronológicamente a ésta es la de un repertorio bibliográfico que resume las diferentes traducciones alemanas de la obra de Fernando de Rojas. Sobre la versión de Zoozmann está transcrita la propaganda que hacia sobre ella la editorial, y que subrayaba la importancia de la obra como «madre del teatro castellano»:

Der II. Band der Kabinettstücke bringt eine hochinteressante Ausgrabung: Die in 21 Akten geschriebene tragikomische Prosanovelle des Fernando Rojas, die zu Burgos 1499 unter dem Titel *Die Celestine* erschien (*sic*). Richard Zoozmann hat diesen dramatischen Roman zu einer fesselnden fünftaktigen Tragikomödie umgearbeitet, und in dieser, von allen Längen und Schlacken geläuterten Gestalt zeigt sich erst die «Mutter des kastilischen Dramas» in ganzer Schönheit und in vollem Glanze. Die *Celestine* (*sic*) ist von Anfang bis Ende voll Geist und dramatischen Lebens, die Handlung von spannendstem Interesse. Eines Shakespeare würdig ist die bewundernswerte Kraft und die drastische unerbittliche Wahrheit in den Charakteren. Die Szenen sind in der Mehrzahl von ergreifender Wirkung, von glühender Leidenschaft und süßer Beredsamkeit erfüllt. Dagegen kontrastieren scharf und charakteristisch die mit Falstaffschem Öle gesalbten Gaunerfiguren des Krito und Centurio und er-

gänzen sich glücklich mit den Gestalten der Dirnen im Hause der Kupplerin. Die dämonisch-riesenhafte Gestalt der Kupplerin, der Celestine selbst, steht ohnegleichen da un reichte für sich allein hin, ihrem Schöpfer den Stempel der Dichtergrösse aufzudrücken!⁷ (Hain y Gotendorf 1912: 588-89)

El contenido del prospecto editorial anterior es testimonio directo de lo que el lector alemán de los primeros años del s. xx esperaba encontrar en la obra que se compraba. Este anuncio no sólo se refiere a la *Celestina* como el origen del teatro castellano, sino que, a su vez, ensalza la grandeza de sus personajes como exponentes del vigor dramático de Shakespeare. Tal comparación no es casual ni ociosa. Obedece a todo un poso heredado de la crítica literaria alemana anterior y a un entusiasmo general por el dramaturgo inglés. William Shakespeare es, con Calderón, uno de los modelos extranjeros a imitar según el romanticismo alemán. La presencia de Shakespeare en los teatros y librerías alemanas acompaña a un profundo estudio de su obra. En 1864 se funda la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* en Weimar. La obra del dramaturgo inglés está así muy presente en la vida académica del ámbito cultural alemán. De este modo, si la publicidad de una editorial pone de relieve las semejanzas entre el drama castellano y la genialidad de Shakespeare, poco ha de sorprendernos la sombra de los amantes de Verona en la adaptación de R. Zoozmann. No obstante, la relación entre estas dos parejas de amantes, una italiana y la otra castellana, ya había sido expuesta hasta la saciedad por la historiografía literaria alemana del siglo xix.

Tal es así, que la romanística alemana de dicho siglo puede considerarse merecedora de dos contribuciones críticas relacionadas —en menor o mayor grado— con el celestinismo. Una de ellas versa sobre la manida cuestión genérica, que coleaba desde la publicación del polémico libro de Perron de Castera en el siglo xviii y que rebrota en Alemania en la centuria

7. Traducción al castellano de este fragmento: «El segundo volumen de la colección trae un hallazgo muy interesante: el relato tragicocómico en 21 actos escrito por Fernando de Rojas, que apareció en Burgos en 1499 con el título de *La Celestina* (*sic*). Richard Zoozmann ha transformado esta novela dramática en una fascinante tragicomedia de cinco actos, en la que se muestra por primera vez con toda su belleza y esplendor la «madre del drama castellano», con un personaje libre de amplitud y manchas. La *Celestina* (*sic*) está llena de ingenio y de vida dramática de principio a final, la acción es de un interés cautivador. La maravillosa fuerza y el drástico y riguroso realismo de los personajes son dignos de un Shakespeare. La mayoría de las escenas provocan emoción y están llenas de ardiente pasión y dulce elocuencia. En su contraste difieren nítidamente los truhanes de Crito y Centurio, personajes pincelados con toques falstaffianos, y que se complementan bien con las figuras de las prostitutas en la casa de la alcahueta. El imponente personaje demoníaco de la alcahueta, Celestina misma, no posee igual y bastaría únicamente para considerar a su creador como un célebre poeta». Traducción mía, como también el resto de las presentes en este artículo.

posterior;⁸ la otra radica en ser la romanística germana la que por primera vez pone de relieve las similitudes entre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y la tragedia de *Romeo y Julieta*.

La primera cuestión se desarrolla de manera abundante en los manuales de historia literaria que diferentes eruditos alemanes le dedican al legado cultural castellano. De hecho, la primera historia de la literatura española es la de Friedrich Bouterwek (1804), que a pesar de bastantes lagunas en lo medieval, obtuvo una demanda inaudita.⁹ Bouterwek es el que desencadena en el siglo XIX las disputas sobre el género de la *Celestina* al denominarla «dramatischer Roman» (1975: 129). Le siguen con tal denominación F. A. Ebert en 1821 (1965: 301), L. Lemcke (1855: 148) y H. Dohm (1867: 146). E. von Bülow le concede a su traducción de 1843, y desde la portada, el apelativo de «dramatische Novelle». Lo secundan F. Wolf (1859: 280), G. G. Gervinus (1871-1872: 608) y A. Schaeffer (1890: 38). Goedeke la contempla simplemente como novela (*Roman*), «der ebensowenig eine Tragödie (*sic*) ist, wie Dantes Gedicht eine Comedia» (1886: 333). Para L. Clarus se trata de una «dialogisierte Novelle» (1846: 359).

La consideración de la *Celestina* como novela, pero con los epítetos de dramática o dialogada, no provoca sino una solución salomónica ya conocida: introducir la obra en una especie de cajón de sastre. La confusión e inseguridad de muchos de estos críticos a la hora de tratar el género de la obra es en ocasiones tal, que las contradicciones afloran en las mismas páginas de sus estudios, como sucede en Wolf y Lemcke. Toda esta «bobería muy teutónica» —en palabras de María Rosa Lida— recibió un buen repaso dialéctico en la magna obra de la benemérita argentina, ya que, como se sabe, Lida de Malkiel fue defensora a ultranza de la *Celestina* como drama en estado puro. Ella misma recogió y censuró la mayoría de estos testimonios de la crítica alemana (Lida 1962: 58-60 y 62-66). Inevitable fue de todos modos la pervivencia de la denominación de «novela dramática», que como Lida lamentó, se propagó rápidamente (Ticknor 1864: 238; Amador de los Ríos 1969: 399), al estar «remozada con el fantaseo romántico sobre la génesis de las formas literarias y revista del prestigio de la ciencia alemana» (Lida 1962: 63). De hecho, tal opinión no es rebatida de manera tajante en España hasta que Cejador y Frauca sentencia que la *Celestina* no es ni poema ni novela dramática, sino puro drama (1972: 223).

Los círculos hispanófilos alemanes del s. XIX ponderan que el elevado número de actos de la obra en cuestión la hace irrepresentable, pero se

8. Perron de Castera en sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) definió la *Celestina* como «novela en diálogos». Más detalles sobre la consideración genérica en los siglos XVIII y XIX en Álvarez Barrientos (2001) y Carmona Ruiz (en prensa).

9. Ello es indicativo de la necesidad de tal obra en su momento, que no sería relevada hasta la de Ticknor y la de Amador de los Ríos.

admira la fuerza y el valor dramáticos de la *Tragicomedia*, aunque claro está, siempre que se la adapte adecuadamente. Se propone incluso su número ideal de actos, a saber, cinco (Klein 1871: 926). La *Celestina* se encumbra como obra precursora de la genialidad de Shakespeare, de imposible representación, pero de grandes momentos trágicos y de personajes arrolladores en su pasión. Gran parte del humor original, así como la crítica y parodia al amor cortés se desvanecen con el romanticismo europeo, que ve por supuesto como personaje central a Celestina. Para ello se embelesa con su condición de *outsider*, de excluida social, calificándola de figura demoníaca (Bülow 1843: vi). Centurio ya no es parodia del *miles gloriosus*, sino un destello de Falstaff (Wolf 1859: 287). La *Celestina* se descontextualiza así de manera especial en Alemania por los nuevos moldes dramáticos que impone su romanticismo. Marcel Bataillon lo deja bien claro: «Le XIX^e siècle avait voulu découvrir en Rojas un génie littéraire méconnu, un Shakespeare avant la lettre, et, pour cela, il s'était attaché aux aspects sentimentaux et tragiques de l'oeuvre, pôle opposé à celui de l'auto I, surtout comique» (Bataillon 1961: 47).

En 1845, F. Wolf menciona por primera vez las analogías de las escenas del balcón de los amantes italianos con los encuentros de Calisto y Melibea —estudio que se recoge luego en su antología crítica de 1859. Mientras tanto, L. Clarus considera a Rojas un «Shakespeare pirenaico» (1846: 358). A partir de ahí, sigue otra legión de eruditos que sugiere una posible influencia que en ningún momento, por sus argumentaciones, pasa de ser mera elucubración con coincidencias fortuitas. Entre ellos destacan L. Lemcke (1855: 152), H. Dohm (1867: 147), G. G. Gervinus (1871-1872: 608), y en especial por su mayor amplitud J. L. Klein (1871:854, 858-863 y 927).

Si la cuestión del género se había exportado con éxito al resto de Europa, la «shakespearización» de Rojas no iba a quedarse atrás, tal y como dejaron por escrito críticos reputados como Cejador y Frauca (1972: 220) y A. Farinelli (1929: 147). Menéndez Pelayo también examinó la posible huella de la *Celestina* en *Romeo y Julieta* y es uno de los pocos que lo hace confrontando el texto de las dos obras (Menéndez Pelayo 1958: 147-150). El eco de esta, creemos, improbable influencia, se testimonia incluso algunas décadas más tarde en un estudio de E. von Richthofen (1941: 529).

Esta procesión de notas celestinescas de origen dieciochesco debe tenerse en consideración para interpretar las adaptaciones alemanas que le siguen. Lo que deseamos dejar a continuación bien patente es que para Zoozmann la *Celestina* es una obra literaria con dos claras peculiaridades, según ha defendido el círculo erudito de su país. Por un lado, es un monstruo genérico a medias entre el drama y la novela, lo que exige una necesaria adaptación moderna para su representación; por otro, consiste en un historia de amor de todo un Shakespeare *avant la lettre*.

3. *Die Celestine* de R. Zoozmann

Veamos más de cerca la adaptación que nos atañe, empezando por su introducción, con el fin de rastrear la repercusión de estas dos peculiaridades que son lugar común de la hispanística alemana anteriormente citada.

La introducción de esta versión (Zoozmann 1905: v-xii) muestra algunas cuestiones candentes del celestinismo: transmisión textual y traducciones (v-vi), con especial referencia a las ediciones de Amarita y las traducciones alemanas anteriores; la cuestión de la autoría (vii-ix), con la inclusión de parte del primer prólogo de Rojas.¹⁰ Se transcribe lo referente a los papeles del antiguo autor, que Zoozmann considera ficticio, un invento del autor por temor de las calumnias y reproches que sufriría por lo indecente de su obra. Sigue la intención de la misma (ix-x), así como una breve síntesis de los cambios oportunos para adaptar esta «dramatische Novelle» (vi). Así pretende hacerla «más aprovechable para la escena alemana y tolerable para los lectores» (xii).

R. Zoozmann recurre para ello a las autoridades que considera pertinentes. Cita a F. Wolf, sin mencionar la fuente exacta, y a E. von Bülow, cuya traducción es la que le sirve de partida, como el mismo Zoozmann confiesa (vi). Se refiere también a Kaspar von Barth y su admiración por la *Celestina*, sin duda porque el propio Bülow habla de él en su introducción, y por último, cita copiosamente el manual de H. Dohm.¹¹ De este volumen de tinte escolar y divulgativo, Zoozmann parece haberse nutrido de todo cuanto sabe de Rojas. Parafrasea así prácticamente lo que dice Dohm al respecto de la grosera expresión de los personajes. No es de extrañar que al adaptador no le agrade la crudeza del lenguaje, que roza según él la indecencia. Es interesante que éste continúe negando la función pedagógica que emana de los paratextos originales. Para Zoozmann no es ni mucho menos una obra moral. Su intención de avisar y adoctrinar a la juventud es tan fallida que hasta se consigue exactamente lo contrario (x). Tal y como sucede, nos dice, en la novela *Manon Lescaut* (1731) de A. F. Prévost d'Exiles.

Die Celestine está compuesta de cinco actos, división usual puesta en vigor desde el neoclasicismo. Zoozmann dota de tres escenas al primer y segundo acto, de cuatro al resto. El clímax de la obra se sitúa en la tercera escena del tercer acto —cuando los amantes tienen su primer encuentro en secreto—, por lo que se halla en la mitad del drama: hay ocho escenas

10. A continuación seguimos citando la obra de Zoozmann incluyendo únicamente la paginación.

11. No olvidemos, por la influencia que ejerce Dohm sobre Zoozmann, que el primero sigue la estela de Lemcke, Wolf y Clarus y vuelve a relacionar los parlamentos entre Calisto y Melibea con las escenas del balcón de Romeo y Julieta, por lo «dulce de su poesía e ingenuidad [...] así como la trágica catástrofe y su *pathos* conmovedor» (Dohm 1867: 147).

antes y nueve después. En este sentido, Zoozmann acerca la estructura dramática de su pieza a la de las composiciones clásicas, en un drama de final cerrado de estructura piramidal. Así, existe una exposición de la acción (acto I), aumento de la tensión (acto II), clímax (acto III), retardación de la catástrofe (acto IV) y, por último, la aparición de ésta con la disolución del conflicto (acto V). Los cambios de escena se rigen según el modelo impuesto por Shakespeare, que se imitaría en el Diecinueve romántico. El modo discursivo de los diálogos varía según la procedencia social de sus personajes. Los de alto estamento declaman en versos blancos, mientras que el resto se expresa en llana prosa, si bien el intercambio de pareceres entre personajes de ambas esferas se realiza a veces en prosa.¹² Existen bastantes acotaciones, que facilitan la funcionalidad dramática de la adaptación, así como el uso del aparte, tan propio del original rojano. También hay nuevos personajes, y por ello, como se verá, más muertes.

A continuación se ofrece la trama de esta adaptación resumida acto por acto, deteniéndonos en las adiciones y modificaciones zoozmannianas, subrayando lo poco (o mucho) de Rojas en este arreglo teatral. Creemos que es útil para comprender mejor esta transformación de la *Celestina*, que supone uno de los primeros testimonios de la recepción celestinesca del siglo XX en su vertiente más genuina: la de la representación escénica.

Acto I.— La primera escena se desarrolla en una habitación de la casa de Calisto. Sus cuatro criados —Tristán y Sosia, Sempronio y Pármeno— platican y beben tranquilamente mientras el amo está ausente. Este comienzo, tan diferente al original, nos descubre la actitud de cada sirviente. Pármeno es un primerizo imberbe que todavía no sabe qué es el amor, mientras que Sempronio se nos dibuja como un aprovechado sin escrúpulos que planea explotar la nueva condición anímica de su amo. A través de él sabemos que Calisto está enamorado, y que un amo en tal estado es más generoso. Cada pareja de criados se antepone a la otra en este cuadro ideado por Zoozmann. Los mayores se muestran mucho más malvados, tal y como exclama, entre asustado y asqueado, el propio Sosia (Zoozmann 1905: 5).

Al poco tiempo vuelve Calisto, que es recibido únicamente por Pármeno y Sempronio. Calisto explica apasionado su ardor por Melibea y la imposibilidad de un matrimonio por un viejo conflicto entre las familias. Su padre mató al hermano de Pleberio en una disputa por ser los dos pretendientes de una misma dama (6). A partir de aquí, se desarrolla la acción del acto I de la *Celestina*, que se sigue de manera más o menos fidedigna desde el fragmento del laúd y el romance de «Mira Nero en Tarpeya».

12. Este tipo de verso es de origen inglés, más usual en el drama que en la lírica. Shakespeare solía escribir piezas teatrales en versos blancos y esta forma métrica gozó de éxito —en medio de la filia shakesperiana— entre los autores alemanes del s. XVIII, por ejemplo, G. E. Lessing.

A esto le sucede la herejía del enamorado sobre el purgatorio, la amonestación de Sempronio y el famoso fragmento sobre el melibeísmo de Calisto. Muchos fragmentos de Rojas (o del antiguo autor) que se reflejan a continuación son los que conciernen a la misoginia de Sempronio y la descripción de Melibea por Calisto. Aparecen con todo dos pequeñas divergencias. Una es cuando Calisto narra los bienes de Melibea, confesando que la ama, no por sus riquezas y rango, sino por su belleza y virtud. Nos encontramos con la primera idealización de un amor romántico ajeno a todo egoísmo. La escena acaba con una explicación onomástica sobre el nombre de la alcahueta —para unos Scelestina, para otros Celestina— y la orden de Calisto para que su criado vaya en busca de la bruja.

Del auto I se han eliminado todos los pasajes obscenos —los casos de bestialismo sexual que narra Sempronio y el chascarrillo sobre el simio—, así como pasajes de tinte blasfemo, como la oración de Calisto equiparando el viaje de los Reyes Magos de Oriente con el de su criado que sale en busca de la alcahueta. Todos estos fragmentos, sin embargo, sí que están presentes en la traducción de la que parte Zoozmann (Bülrow 1843: 13 y 20-21).

La segunda escena se inicia en casa de Celestina. Aparecen Areúsa y Centurio en una pelea que va *in crescendo*. Centurio necesita dinero y su amada le recrimina sus derroches. Hay pues un resumen del comienzo del auto xv. Ante los gritos de Areúsa aparecen en escena Elicia y Crito. Centurio se marcha amonestado y aparece Celestina. En este momento, vuelve la trama según el auto I (17). Ante la inminente llegada de Sempronio, Elicia esconde a Crito. Hay que considerar que algunos parlamentos de los personajes son mantenidos por otros, y a veces hay refundiciones textuales de frases que aparecen en actos diferentes. Éste es el caso del ruego de Celestina a su pupila Elicia, para que le recoja un ungüento —el aceite serpentino del original. Así se inserta un fragmento del auto III, justo antes del conjuro, y que supone la única descripción de la botica de la bruja. La escena termina con la partida de la alcahueta rumbo a casa de Calisto.

La siguiente escena es sin duda la más fiel al texto original de todo el primer auto. En ella se desarrolla la primera entrevista de Calisto con Celestina. Antes de la llegada de los confabulados, Pármeno desaconseja a su amo los servicios de la alcahueta. Le narra su niñez con la bruja y sus múltiples oficios. Más tarde llegan los dos aliados, por lo que se elimina la espera en la escalera de los mismos. La entrevista es, teniendo en cuenta la síntesis que Zoozmann realiza por regla general, fiel a los últimos fragmentos del auto I. Calisto sube en busca de la recompensa para la alcahueta, y se sigue el diálogo entre Celestina y Pármeno, que incluye las noticias sobre Claudina. Celestina es despedida por el impaciente Calisto para que cumpla con su cometido (29-30). La escena termina con un monólogo de Pármeno, aquél que finaliza el auto II. De este modo, se logra que el personaje de Pármeno evolucione más rápido en la desazón

y resentimiento contra su amo. En este caso, el arma de Celestina no es Areúsa, sino una muchacha todavía más delicada que le promete la alcahueta (31).

Acto II.— La primera escena del segundo acto se desarrolla en la casa de Pleberio y se corresponde con el auto IV del original. Ha desaparecido el conjuro a Plutón, pero no cuantiosas referencias al poder del diablo. En esta escena existen pequeños añadidos por parte de Zoozmann, que cumplen con diferentes cometidos. El primero de ellos gira alrededor de la entrevista de Celestina con Alisa, y dota a la misma de una nota de humor. La bruja le pregunta a la señora por su hija, a lo que responde Alisa: «Ich danke, Celestine. Das Kind ist indes gross geworden und fängt an, die Augen der jungen Leute auf sich zu lenken. Celestine: Das will ich meinen —hihi» (38).¹³ La entrevista de la vieja con Melibea es fiel a Rojas, excepto en breves añadidos. Otro de ellos atañe a Lucrecia, quien tiene aquí dos nuevas intervenciones, lo que concede más dinamismo al sofoco que le provoca a su ama escuchar el nombre de Calisto. Seguidamente nos enteramos por Melibea del descaro del joven, que ya la ha cortejado varias veces en el huerto de su casa, e incluso besado la mano (44). Finalmente, Celestina logra salir airosa de su visita con el cordón de Melibea.

La segunda escena, que se desarrolla en casa de Calisto, está compuesta por los autos V y VI. Se inicia con la entrada de Celestina en los aposentos del enamorado. Pármemo, tras volver a escuchar las promesas de una bellísima muchacha, sale en búsqueda de su amo. Se sucede el monólogo de la vieja en el que se agradece al diablo su influencia y buen hacer en esta empresa (50-51). La escena continúa con los diálogos entre ella y Sempronio, en los que la primera muestra claros signos de codicia. A partir de la página 52, se sigue fielmente el auto VI. Desaparece sin embargo la alusión lasciva de Sempronio que satiriza el ensimismamiento de su amo con el cordón.

La tercera escena de este acto es casi completa invención de Zoozmann. Aparecen nuevos personajes, como don Luis, un joven noble empobrecido, e Inés. La acción se desarrolla en casa de Celestina, ya que don Luis deja a su amante al cargo de la vieja, al no poder tenerla en su casa durante algunos días, puesto que como él mismo dice, pronto se va a casar (59). En esta escena averiguamos algo más sobre las relaciones en esta nueva esfera de personajes celestinescos, en especial del mundo lupanar. Una vez que Luis se ha marchado, Celestina se decide a iniciar a su nueva pupila en el negocio. Es aquí cuando encontramos una ligera reminiscencia del auto VII. Celestina incita a Inés para que no se contente con un único hombre. Llega Pármemo y la vieja logra vencer las reticencias de la nueva ramera para que lo acepte. Como en el resto de la adaptación, se guarda sin em-

13. «Alisa: Gracias, Celestina. La niña se ha hecho entre tanto mayor y comienza a atraer la atención de los jóvenes. Celestina: Lo sabré yo, jijí.»

bargo el decoro. Ni Pármeno se mete en la cama de este nuevo personaje —*alter ego* de Areúsa—, ni Celestina pronuncia procacidades sexuales. La escena acaba con la visita de Lucrecia —auto IX en Rojas— y la marcha de la criada y la alcahueta para acudir a los ruegos de Melibea.

Acto III.— El tercer acto es el de la confesión de un amor oculto, el del encuentro de los dos amantes y el de la cuestión matrimonial de Melibea, sobre la que reflexionan Pleberio y Alisa ante el interés de tantos pretendientes. La primera escena acontece en los aposentos de Melibea y se relaciona con el auto X de la obra castellana. Se inicia esta escena con el monólogo de Melibea. Los reproches y dudas del personaje se plasman en esta versión alemana, pero como es costumbre, de una manera resumida y con algunas omisiones. En este caso, desaparece la queja final de Melibea en la que se explicita la desigualdad entre hombre y mujer en lo concerniente a la exteriorización del amor. Tras la discusión sobre las razones del mal de Melibea, Celestina le descubre su enfermedad: amor dulce, así como su remedio, que es Calisto. Melibea se resiste a verlo, y es Celestina quien propone la cita en el huerto que da a su habitación (73). Ante la aparición de Alisa, Celestina se despide, sin mediar palabra con la señora de la casa. Alisa advierte a su hija que no la vuelva a recibir. Tal consejo se reviste de cierto fatalismo en la respuesta final de Melibea: «Ich hab mit ihr nichts mehr zu schaffen, Mutter, / Ich dank euch für die Warnung. — *Aber ach, / Die kommt nun wohl zu spät!*»¹⁴

La segunda escena tiene su correlación con el auto XII. Reina la noche y Calisto avanza con sus criados hacia la casa de Pleberio. En este caso, Calisto ha sabido de la cita con Melibea a través de una carta que Celestina le entregó en la Iglesia de la Magdalena (75). De esta manera, Zoozmann omite el auto XI de Rojas, en el que la alcahueta daba personalmente noticia de su encargo. Esta escena mantiene la comicidad de los diálogos entre Sempronio y Pármeno, que amedrentados ante cualquier ruido, se esconden al oír voces. Llega don Luis con el fanfarrón de Centurio y el noble elucubra sobre la posibilidad de casarse pronto con Melibea. Sempronio y Pármeno huyen asustados ante la idea de que su amo se encuentre con Luis.

La tercera escena sigue con el devenir original del auto XII. Se realiza el encuentro entre los dos amantes, separados en este caso por las rejas del balcón de Melibea. Conciertan una cita para el día siguiente. La escena termina con Calisto presto a dormir, tras haber escuchado los falsos testimonios de valentía de sus criados. Desaparece la acción que comprende el despertar de Pleberio, mientras que el asesinato de Celestina se pospone. El único añadido de Zoozmann en esta escena se sitúa justo antes de la marcha de Calisto, cuando éste acaba de recibir la nueva cita para

14. «No tengo nada más que ver con ella, madre, / os agradezco el aviso... *Pero ay, / llega demasiado tarde.*» Énfasis mío.

la noche siguiente, con lo que estalla de gozo besando las manos de su amada. En parte, dicha adición, de gentiles besos y caricias, refunde el inicio del auto I, cuando Calisto se encuentra con Melibea al ir en busca de su halcón (84).

La siguiente escena pone fin al tercer acto y es una de las más curiosas. Desde el principio de esta versión, y ahora más en esta escena, se vuelve a repetir la imposibilidad de matrimonio por una vieja disputa entre las familias de Calisto y Melibea. R. Zoozmann se inspira para ello en el auto XVI de la *Tragicomedia*, de la que sólo recoge parte de la necesidad de Alisa ante la ignorancia de lo que realmente piensa y hace su hija. Aquí los padres de Melibea discuten sobre la necesidad de casar a su única heredera. En este caso, Pleberio cuenta a su esposa las cualidades de todos sus pretendientes. Este parlamento explicita el viejo litigio entre su familia y la de Calisto:

PLEBERIO

Was meinst du, wäre Fabio nicht der Mann,
 Der Melibea glücklich machen könnte?
 Er ist von Rang, hat Einfluss und Vermögen;
 Einsicht, Verstand erwarb er sich auf Reisen.
 Um seine Tugenden gerecht zu wägen,
 Vergleiche nur: da ist sein Vetter Luis —
 Ein guter Bursch — ein wenig Geck — sehr arm,
 Deshalb bewirbt er sich um unser Kind.
 Fernando ferner — er hat manchen Vorzug,
 Sein hohes Alter aber macht ihn unwert.
 Gaspard (*sic*) ist lasterhaft, Carlos jähzornig.
 Und Fabios Freund Calisto — hm, ich kenn ihn
 Als Schwärmer, als heissblütigen Kopf; man lobt ihn
 Als edel, reich und freigebig, — jedoch,
 Sein Vater wars, der meinen Bruder einst
 Im Streit erschlug. Die Tat ist längst gesühnt
 Und Gott liebt die vergeben und vergessen.
 Was darf man väterliche Sünden an
 Schuldlosen Söhnen strafen? — Doch ich denke,
 Am passendsten für unser Kind ist Fabio.¹⁵ (86-87)

15. «Pleberio: ¿Qué piensas, no sería Fabio el hombre / que podría hacer feliz a Melibea? / Es distinguido, tiene influencias y fortuna; / juicio e intelecto los logró con sus viajes. / Para ponderar sus virtudes con justicia, / compara: aquí está su primo Luis, / un buen mozo, algo presumido, muy pobre, / por eso corteja a nuestra hija. / Fernando tiene alguna ventaja, / pero su edad avanzada lo descarta. / Gaspard (*sic*) es un depravado, Carlos iracundo. / Y Calisto, el amigo de Fabio, hm, me es conocido / por ser un soñador y un impetuoso; es alabado / por su nobleza, riqueza y generosidad, mas / su padre fue el que una vez / mató a mi hermano en una disputa. Este hecho está expiado desde hace mucho / y Dios ama a los que perdonan y olvidan. / ¿Ha de castigarse a los hijos inocentes por los pecados paternos? Sin embargo creo, / que el más conveniente para nuestra hija es Fabio.»

Pleberio se muestra en esta escena como un padre comprensivo y delicado hacia su hija. Pero lo que nos muestra el pasaje arriba citado no es sólo una mera lista de candidatos. Ni que la predisposición paterna se decante por Fabio. Lo más significativo es el perdón de Pleberio por el litigio entre su familia y la de Calisto. La fatalidad querrá que los enamorados nunca sepan de esta conversación, lo que habría evitado el final trágico.

La conversación de los padres pasa también de la preferencia de Fabio a la necesidad de escuchar la decisión de su hija, ya que son conscientes de que deben respetar su libre elección. Depositadas las esperanzas en Fabio y en el natural despertar amoroso de Melibea por éste, justo en dicho instante Lucrecia hace pasar al caballero aludido. Pleberio le muestra su visto bueno al candidato, pero repite en dos ocasiones la libertad de su hija para elegir marido (88-89), a lo que Alisa promete influir en su hija a favor de Fabio. Acto seguido, mientras Fabio besa agradecido la mano de Alisa, entra Melibea, quien adivina las intenciones del noble joven, y cae desfallecida en una silla. La escena termina con unas palabras esperanzadoras —y egoístas— de Pleberio. Éste se muestra ilusionado por la posibilidad de ver a Fabio convertido en su yerno, lo que supondría un sustento en su ancianidad, ya que «Weiber sind schwach; ein Greis bedarf der Stütze,/ Die Töchter sind nur für die Mütter da».¹⁶

Acto IV.— La primera escena del acto IV se sitúa en el balcón de Melibea. En esta escena se recrean los dos encuentros amorosos de la *Tragicomedia* (autos XIV y XIX). El inicio recuerda al del auto XIV con el mal esperar de la joven. La cita se produce, y con ello el inicio de la retórica cortesana, tal y como sucede en Rojas. Los amantes desaparecen de la escena y se pierden por el huerto, mientras que es Lucrecia la que vuelve al escenario. La criada realiza un monólogo y se recrea parte del auto XIX. Antes de la vuelta de los enamorados, Lucrecia toma el laúd y entona una breve canción. De nuevo se mezclan los autos mencionados. Del XIV se retoma el lamento de Melibea por la virginidad perdida y de inmediato se desarrolla toda una novedad de Zoozmann. Los amantes se intercambian dulces palabras y promesas de amor (102-103), lo que permite a Melibea sincerarse y expresar sus miedos ante los celosos envidiosos. La escena acaba con las palabras de consuelo de Calisto y la reafirmación de su amor. La partida del amante se hace así de manera distinta a la del auto XIV. De una despedida seca, de un Calisto que no responde a la pasión de Melibea, Zoozmann hace que los amantes se despidan con un largo abrazo.¹⁷

La segunda escena tiene lugar esa misma noche. Pármeno, que ha acompañado a su amo en el encuentro con Melibea, aparece en casa de Celestina. Se encuentra con su Inés. Al poco rato, Areúsa avisa de la lle-

16. «Las mujeres son débiles; un anciano necesita de apoyo, las hijas únicamente están para las madres» (91).

17. Véase la despedida en el original rojano (Rojas 2000: 275-76).

gada de don Luis, con lo que se desencadena una estratagema humorística para que no vea a su Inés. En ese momento aparece Sempronio con Centurio y se reúnen a comer —reminiscencia del auto IX. En el trascurso de la comida, Centurio y los dos criados de Calisto narran todo tipo de fanfarronadas, eco de las falsas bravatas y peleas que Rojas les hace recordar en el auto XII. La fuerza que se les va por la boca acaba como en dicho auto. Sempronio saca a relucir sus pocos dineros y la codicia hace el resto. Celestina muere asesinada por los criados de Calisto, sin que Centurio ose inmiscuirse en la trifulca.

La tercera escena se corresponde con el auto XIII de la *Tragicomedia*. Es de los más breves de *Die Celestine*. Sosia le da la mala nueva sobre Sempronio y Pármene a su amo y Calisto teme que su secreto sea público y notorio, pero Tristán le dice que se argüirá que fue asunto relacionado con las rameras. Sosia, sin embargo, añade que es sabido que la causa de la muerte consistió en la cadena de oro que Celestina no quiso compartir. Calisto determina despreocupado seguir con sus placeres.

A continuación se desarrolla la última escena de este cuarto acto, que es completa invención de Zoozmann. La acción tiene por espacio los extramuros de la casa de Pleberio. Sosia y Tristán hablan con su amo, que sale del huerto enfadado inquiriendo el porqué del aviso. En ese momento aparecen don Luis y Centurio. El primero lleva una máscara y se hace pasar por don Fabio. Reta a Calisto a combate, momento que aprovecha Centurio para huir (120). Calisto descubre el engaño y huye por miedo a que se descubra su secreto amor. Centurio retorna y aprovecha para robarle al malogrado Luis y hacerlo pasar por víctima de un asalto. Los hombres del alguacil trasladan el cadáver. Tras ellos aparecen en escena Fabio y Crito. El primero se queja amargamente de lo esquiva que es Melibea. Resentido, se encuentra la espada ensangrentada de Luis. Fabio jura encontrar a los asesinos de su primo (125), presintiéndose un nuevo y trágico final. De hecho, este acto cumple idóneamente con su función dramática: la de retardar el desenlace.

Acto v.— El quinto acto presenta en su primera escena una remodelación del auto XV. En este caso, y por añadidos de Zoozmann, son tres las prostitutas que se lamentan de los fallecidos. Celestina está muerta, Elicia ha perdido a Sempronio, más Inés a don Luis y a Pármene. Elicia clama venganza y Areúsa decide pedirle a Centurio y Crito que le ajusten las cuentas a Calisto. Inés narra que se ha encontrado con Sosia y que, a cambio de placeres prometidos, éste huirá cuando su amo sea asaltado (131). Esta reminiscencia del auto XVII es curiosamente superflua, puesto que Sosia permanecerá fiel a su amo, como veremos. Las rameras se burlan de la belleza de Melibea —tomado del auto IX— y aparece Crito con Centurio. Las prostitutas hacen su propuesta y se desarrollan los altisonantes juramentos de los dos fanfarrones, en los que hay claros ecos del

Centurio del auto XVIII. El nombre de Calisto los amedrantaba y la cobardía florece con varias excusas (134). A continuación, la escena se completa con otra nueva adición de Zoozmann (135-137). Areúsa los convence finalmente para que se enfrenten a Calisto y se cumpla la venganza. Ya solos, buscan alguna escapatoria. Crito propone denunciar la muerte de Luis, lo que es imposible, al haber actuado Calisto en defensa propia. Se propone así dejarlo en manos de Tarso (*sic*), para que acuda a la cita de los amantes, provoque el suficiente ruido y atraiga a la ronda. De esta manera, el amor ilícito se haría público. Crito apuesta además por desvelarle a su amo los amoríos de Calisto y Melibea, con la esperanza de ver la espada de Fabio cumpliendo con la misión que les han encomendado las prostitutas (137).

La segunda escena presenta a Melibea y Lucrecia en un primer plano. Los padres se mueven al fondo, permitiendo a Melibea escuchar retazos de su conversación. Ésta inicia la escena con el rostro mudado y lleno de lágrimas, en un estado descorazonado. Los padres se acercan y hablan sin sentirse escuchados. Pleberio consulta con su esposa la posibilidad de comunicarle a su hija los deseos de Fabio, lo que provoca la respuesta negativa de Alisa. Se recrea de este modo el final del auto XVI, así como su inicio. Alisa sigue siendo una madre entre necia e ingenua, y Pleberio un padre cariñoso y atento. Continúa pues el monólogo exaltado de Melibea —«el amor con amor se paga»—, añadiendo aquello de preferir ser buena amiga a mal casada (141). Lucrecia le recuerda el derecho de Calisto a pedir su mano, lo que es negado por la joven, recordando la vieja —pero ya disculpada sin que ella lo sepa— disputa entre las familias. Los padres desaparecen y las dos mujeres se acercan al jardín para encontrarse con Calisto. A partir de aquí se precipitan los acontecimientos. Calisto le comunica a Melibea sus malos presagios y la muerte de Luis (144). Le confiesa su temor por un juicio, lo que provocaría la pública noticia de su relación y, por ende, la ira de Pleberio. Ante la posibilidad de una separación, Melibea decide huir con Calisto antes del amanecer y redacta una carta para sus padres.

La tercera escena es muy breve. Los padres se despiertan en su cámara —evocación del auto XII. Pleberio se levanta y se dirige al exterior. Descubre la carta de su hija, que le narra —con algún eco del auto XX— su amor por Calisto, sus encuentros en el huerto y la muerte de Luis. Le confiesa la huida por el temor de que su padre desaprobara tales amores. Pleberio, desolado, pronuncia una breve parte de su afamado lamento. Rápidamente, el padre recobra el ánimo y decide que todo tenga un final feliz. Llama a sus criados para ir en búsqueda de Melibea, mientras que Alisa se desploma con la carta en la mano.

La cuarta y última escena de este acto (y de la obra en sí), reúne a buena parte de los personajes supervivientes. Se desarrolla en los extramuros de la casa de Pleberio. Centurio y Crito aparecen con otros maleantes. Se de-

ciden por destrozar la escala y provocar así que Calisto se rompa la crisma. En ese instante Tristán y Sosia los descubren y expulsan. Calisto, que ha escuchado toda la algarada, pregunta a sus criados qué sucede. Alertan a su amo del mal estado de la escala y fuerzan la puerta para que salga desde allí Calisto, quien guía de la mano a su Melibea. En ese preciso momento, sienten la llegada de alguien, por lo que Melibea es guarecida otra vez en el huerto. Calisto descubre asustado que es su amigo Fabio. Ante las negativas del primero para que aborte el rapto, Fabio desenvaina su espada. Calisto es malherido. En su agonía dice unas últimas palabras a su amada, quien al presenciar la muerte de éste, se suicida clavándose un puñal. Pleberio descubre el cadáver de su hija, lamentándose con parte de su planto del auto XXI. Sin embargo, la obra no acaba con sus reproches a la soledad en la que permanece, sino con unas consoladoras palabras de Fabio dirigidas a Pleberio: «O klage nicht, Vater Pleberio; / Sie sind beneidenswert: sie fanden / Das schöne einzige Glück, vereint zu sterben!»¹⁸ Se acentúa así el triunfo romántico por antonomasia de dos amantes: el de la unión en la muerte, más allá de la vida.¹⁹

4. Rojas como el «Shakespeare de los Pirineos»

Al haber expuesto la trama de esta adaptación no se persigue medir su calidad a tenor de la fidelidad con el texto castellano. Se trata de una lectura personal de la *Tragicomedia* realizada por un autor con un propio horizonte de expectativas y con un bagaje cultural intransferible. El mismo está teñido de una experiencia literaria definida por un contexto literario nacional. Al esbozar antes la pasión shakesperiana de la historiografía literaria alemana hemos comprobado hasta qué punto se relacionan los amantes de Rojas con los de Shakespeare.²⁰ Se hace así inevitable una influencia de *Romeo y Julieta* que se trasluce en la adaptación de R. Zoozmann. Hay claros préstamos que pasamos a referir y que atañen a las modificaciones que introduce:

- 1) El mismo comienzo de la obra, con los criados de protagonistas.
- 2) El uso del verso blanco, unidad métrica por excelencia de los dramas shakesperianos.

18. «¡No te lamentes, oh, padre Pleberio; / son envidiables: encontraron / su bella y única dicha muriendo juntos!» (154).

19. Curiosamente sucede lo mismo en la versión coetánea de F. Pedrell. Véase Joseph T. Snow (1979: 28).

20. Normalmente, la crítica actual no ha considerado la obra de Rojas como fuente de inspiración para Shakespeare. De todos modos, bien pudo éste haber consultado el manuscrito de la traducción de su amigo J. Mabbe. Es, con todo, una cuestión a reexaminar. Sobre *Romeo y Julieta* y la *Celestina* véanse Artiles (1977: 325-338) y sobre todo Duque (1991: 269-292).

3) El impedimento para que el amor de los amantes sea público es una vieja enemistad entre las familias, a modo de Capuletos y Montescos. De esta manera, los enamorados se ven obligados a llevar su amor en absoluto secreto. De igual modo, Zoozmann provoca que una muerte violenta acelere la tragedia. Mientras que Romeo mata a Tebaldo, primo de Julieta, Calisto abate a Luis, primo de Fabio, pero en ambos casos hay repercusiones fatales: Julieta toma el somnífero (antes de lo previsto) y Calisto decide huir con Melibea, lo que le enfrenta inevitablemente con Fabio. La muerte de Julieta es parecida a la de la Melibea zoozmanniana. Las dos se quitan la vida con un puñal ante el cadáver de su amado.

El parecido entre las dos parejas de amantes es tal que hasta el nuevo espacio de los encuentros amorosos parece el de Verona. Zoozmann proporciona para ello un balcón, que aunque bajo y enrejado, recuerda inevitablemente al de la tragedia de Shakespeare.

4) En ambas obras aparece la figura de un pretendiente enemigo, al que la familia materna prefiere como esposo. En este caso, Fabio es a todas luces el conde Paris de *Romeo y Julieta*. La diferencia radica en su función y destino. Paris es víctima del acero de Romeo, mientras que Fabio es el que evita un final feliz abatiendo a Calisto. De hecho, Zoozmann se ve tan necesitado de esta figura que crea dos. Luis es en este caso quien cae y muere por la espada de Calisto.

Respecto a los personajes, ha de señalarse que Zoozmann no refunde en su Melibea a la Julieta de Shakespeare. No es una joven decidida con absoluto control de sus actos y dueña de sí misma.²¹ Tampoco se opone a la arbitrariedad y abuso de sus padres por un casamiento no deseado, en parte porque Zoozmann recoge a un Pleberio original que reconoce el derecho de las hijas a elegir marido, en contraste con Capuleto. En cambio, Alisa sí que se decide a influir en la elección de su hija, tal y como hace la madre de Julieta.

Respecto de Calisto y Melibea podemos observar que Zoozmann los dota de una relación amorosa ecuánime, sincera y casta. Como Romeo y Julieta, los dos amantes de esta adaptación alemana se limitan a largos abrazos y caricias, y en ningún caso existe la pasión sexual y mero interés lascivo del Calisto rojano. En la versión de Zoozmann es un hombre cortés y atento, que simplemente comete el error de recurrir a una alcahueta por el litigio familiar que impide seguir los cauces normales del cortejo. La nueva muerte de Calisto le confiere un carácter heroico que poco tiene

21. Adviértase la clara oposición de Julieta a sus padres y el control que incluso ejerce sobre Romeo. En este último caso, la obra se revela en ocasiones como parodia del amor cortés. Véase la segunda escena del balcón de los amantes y la comparación que hace Julieta de su amante con un pajarillo (Shakespeare 2003: 113-14).

que ver con el pusilánime y egoísta personaje primigenio. Se anula así toda burla al falso amante cortés que representa.

No obstante, Zoozmann era completamente consciente de los deseos del Calisto original y de su desmesura. Uno de los pocos vestigios del Calisto primigenio está en boca de Lucrecia, criada de más edad en la adaptación alemana, que declara aquello de «el que quiere comer las aves, quita primero las plumas» (99). Del único encuentro amoroso de esta versión se ha eliminado toda referencia sexual, cualquiera de los «dichos lascivos y rientes». No existen así, por ejemplo, las inequívocas referencias de Lucrecia mientras observa envidiosa a los amantes. Zoozmann se inclina por acentuar con varias adiciones el amor verdadero y sincero de exaltación romántica que se profesan los dos amantes.²² De hecho, la desaparición de todo lo humano es la principal solución para Zoozmann en este intento de hacer apta la *Celestina* para la escena. Así lo declara en su introducción, en una nota en la que transcribe los famosos versos cervantinos de cabo roto y añade que «dieser Vorwurf ist von mir berücksichtigt worden und in meinem Versuch einer Bühnenbearbeitung ist 'vom Irdischen viel verschwiegen worden'» (vi).

5. Richard Strauss y *Die Celestine*: la ópera que pudo ser

Las coincidencias nada fortuitas de la adaptación de Zoozmann con la obra de Shakespeare no le pasaron desapercibidas a Richard Strauss. La *Celestina* está considerada como una de las óperas que abandonó a lo largo de su carrera (Trenner 1993: 394). Consistió de todos modos en un proyecto que surgió en repetidas ocasiones, pero que nunca se llevó a cabo. Las razones fueron múltiples. Por una parte, Strauss nunca mostró una completa predisposición por la empresa, es más, siempre estuvieron más ilusionados algunos de sus allegados, que procuraron animarle con el nuevo material que ofrecía el drama castellano. Uno de ellos fue el escritor Stefan Zweig, quien le recomendó la versión en versos de Zoozmann. En su correspondencia mantenida durante la primavera de 1935, Zweig expresa su admiración por una obra que podría ser la base para una excelente ópera en la que lo más curioso de la misma sería la doble esfera social que se percibe. Por un lado, una pareja noble a lo Romeo y Julieta, por otro, un infra-mundo vulgar que representa lo opuesto al anterior. En medio, la figura de Celestina, un nuevo prototipo de Falstaff femenino (Schuh 1957: 98). La respuesta de Strauss, tras haber leído la versión de Zoozmann, pone en entredicho el vigor dramático de la obra, a pesar del rol de la alcahueta, que la hace en sí misma merecedora de una ópera. Lo

22. Véase por ejemplo la inequívoca declaración amorosa de Calisto que añade Zoozmann en las páginas 102-103.

crucial y urgente radica en un *libretto* que rehaga prácticamente del todo la versión de Zoozmann, porque dice, «es ist überhaupt kein Stück, sondern ein Nacheinander von Szenen»²³ (Schuh 1957: 101).

Según Strauss, la versión goza de personajes acertados, en su mayoría los pertenecientes a la galería lupanar. Justo lo contrario sucede con la pareja de amantes, que resulta bastante convencional, como los padres. Los progenitores son en este caso imposibles de llevar a escena en un desenlace trágico de la obra, ya que el perdón reconciliador de Pleberio en el acto III anula todo el efecto trágico de la obra, al no justificarse el secretismo de los amantes, ni su huida, ni mucho menos el triste desenlace. Tampoco está Strauss a favor de tantas muertes, excepto la de Celestina y don Luis. Por lo general, considera que todos los personajes necesitan retoques o cambios en sus motivaciones. Lo que desea Strauss es hacer una comedia con un claro *happy end*, como él mismo expresa, pero que a la vez evite todo parecido con *Romeo y Julieta* (Schuh 1957: 102). La respuesta de Zweig vuelve a subrayar la excelente materia prima que ofrece la *Celestina* para una ópera, pero admite, como Strauss, la necesidad de mucho esfuerzo en la elaboración de su libreto. Zweig jamás se volcó en su realización, consciente en el fondo de la censura nazi, puesto que era judío (Birkin 1991: 217).

La idea quedó aparcada y Zweig le propuso a Joseph Gregor el proyecto. En el verano de 1936 éste se ofrece a Strauss para colaborar en una nueva ópera. Se barajan *Semíramis* y la *Celestina*. Strauss se niega en redondo a la primera y sobre la segunda argumenta que después de *Daphne* necesita hacer algo alegre y que está harto de tragedias (Kennedy 2000: 314-315). Joseph Gregor realizó diferentes bocetos de una ópera de tres actos que quizá virara hacia la *Comedia de Calisto y Melibea*.²⁴ De la correspondencia mantenida entre los dos destaca el entusiasmo de Strauss por una ópera relevante como sátira del mismo *Romeo y Julieta*, con un marcado carácter burlesco. Tal entusiasmo se lo contagió la traducción de Bülow. Strauss la leyó en 1936 y le proporcionó la vertiente tragicómica del original castellano que había anulado Zoozmann en 1905. No obstante, Strauss establecía su parangón en la pieza *Così fan tutte* de Mozart y no tanto en Rojas (Teutscher 1955: 66).

Finalmente, no podemos más que afirmar que *Die Celestine* de R. Zoozmann es un producto del siglo XIX en su vertiente más neorromántica. Consiste en una versión edulcorada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la que desaparecen en su totalidad los pasajes más escabrosos y

23. «No es en absoluto una pieza teatral, sino una sucesión de escenas.»

24. Gregor fue un gran conocedor del teatro español y leyó la *Celestina* en castellano, conoció una traducción de Christof Wirsung y consultó la de R. Zoozmann y E. von Bülow. Ignoro qué edición castellana pudo leer, pero bien pudo tratarse de la *Comedia* editada por Hölle en Estrasburgo (1911).

sensuales de la acción, como también sucede en parte de la traducción de Bülow de 1843.²⁵

Zoozmann, sin embargo, va más allá. Se decide a enmendarle la plana a Rojas, a efectuar (más) adulteraciones en una obra que de por sí ya las sufre en su compleja transmisión textual. Es obvio que la *Celestina* necesita modificaciones para su representación teatral, pero no precisa de nuevos enredos y situaciones —si se desea ser fiel al original castellano. De este modo, Zoozmann cumple sólo a la mitad lo que dijo Moratín sobre la obra: «Tiene defectos que un hombre inteligente haría (*sic*) desaparecer sin añadir por su parte una sílaba al testo» (1848: 173).

Zoozmann crea así una versión en la que todo es divino y nada humano.²⁶ La moral y costumbre de la época impone una versión en Alemania que da solución a un problema que confrontó a la crítica celestinista posterior: ¿por qué no se deciden los amantes a contraer matrimonio? La causa que halla Zoozmann es la misma que la de una tragedia de argumento semejante y escenas parecidas. *Romeo y Julieta* sirve así de molde para una versión fallida de la *Celestina* —por lo menos para Strauss durante 1935— puesto que se queda a medio camino entre Shakespeare y Rojas, con retazos de uno y otro que sólo proporcionan una sarta de escenas amenas, pero que no forman una pieza ensamblada y completa. Desgraciadamente, no se conocen —por el momento— representaciones basadas en la versión de Zoozmann. La revolución estética y literaria del expresionismo, de gran vigor en el ámbito cultural alemán, hará que esta adaptación envejezca prematuramente y se convierta en una pantomima burguesa y mojigata que no tendrá nada en común con el incipiente teatro de cuño vanguardista.

25. Por ejemplo, los relacionados con el voyeurismo y procacidad de *Celestina* en el auto VII (Bülow 1843: 131-140).

26. La coincidencia con Pedrell es notable. El catalán también recalca el lirismo, el amor y el sacrificio de los amantes. Cf. Joseph T. Snow (1991: 238).

Bibliografía consultada

Textos:

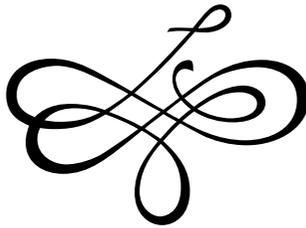
- BÜLOW, Eduard von (1843), *Die Celestine. Eine dramatische Novelle*, Leipzig, Brockhaus.
- PEDRELL, Felipe (2003), *La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea, en ocho actos*, Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives.
- ROJAS, Fernando de («y antiguo autor») (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea* (ed. de Francisco LOBERA *et. al.*), Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20).
- SHAKESPEARE, William (2003), *Romeo and Juliet* (ed. de Blakemore EVANS), Cambridge [etc.], Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2003.
- ZOOZMANN, Richard (1905), *Die Celestine. Eine Tragikomödie in fünf Aufzügen*, Dresde, Hugo Angermann (Kabinettsstücke der Weltliteratur, II).

Estudios:

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2001), «*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, pp. 73-96.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1969), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos (reprod. facs. de la ed. de Madrid, Imprenta José Martínez, 1861-1865), vol. VII.
- ARTILES, Jenaro (1977), «*La Celestina* y *Romeo y Julieta*», en «*La Celestina* y su contorno social: actas del Primer congreso internacional sobre «*La Celestina*», ed. Manuel CRIADO DE VAL, Barcelona, Hispam (Colección summa, 2), pp. 325-338.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier (Études de littérature étrangère et comparée, 42).
- BECK, Friedrich (1909), «Dantes Liebesfrühling, eine Übersetzung der *Vita Nuova* von R. Zoozmann», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 33, pp. 495-96.
- BIRKIN, Kenneth (ed.) (1991), *Stefan Zweig-Joseph Gregor. Correspondence, 1921-1938*, Dunedin, University of Otago (Otago German Studies, 6).
- BOUTERWEK, Friedrich (1975), *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Hildesheim-New York, Georg Olms (reprod. facs. de la ed. de Gotinga de 1804).
- CARMONA RUIZ, Fernando (en prensa), «*La Celestina* según José Musso Valiente», en *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, ed. de Manuel Martínez Arnaldos, José Luis Molina Martínez y Santos Campoy García, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1972), *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IX. Facsímiles 5; rep. facs. de 1932), vol. I.
- CLARUS, Ludwig (1846), *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter*, Mainz, Kirchheim, vol. II.
- DOHM, Hedwig (1867), *Die Klassiker aller Zeiten und Nationen*, Berlín, G. Hempel, vol. III.
- DUQUE DÍAZ DE CERIO, Pedro Juan (1991), *España en Shakespeare. Presencia de España y lo español en Shakespeare y su obra*, Salamanca, Universidad de Deusto-Universidad de León.
- EBERT, Friedrich Adolf (1965), *Allgemeines Bibliographisches Lexikon*, Hildesheim, Georg Olms (reprod. facs. de 1821).
- FARINELLI, Arturo (1929), *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca, vol. I.
- GERVINUS, Georg Gottfried (1871-1872^s), *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, W. Engelmann, vol. II.
- GIVANEL MAS, J. (1921), *Contribución al estudio bibliográfico de la «Celestina»*, Madrid, Tip. de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- GOEDEKE, Karl (1886²), *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Dresde, Verlag von L. Ehlermann, vol. II.
- HAYN, Hugo y Alfred N. GOTENDORF (1912), *Bibliotheca Germanorum erotica & curiosa: Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluss der Übersetzungen nebst Beifügung der Originale*, Múnich, Georg Müller, vol. I.
- KENNEDY, Michael (2000), *Richard Strauss: man, musician, enigma*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KILLY, Walther (1992), *Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh, Bertelsmann, vol. 12.
- KLEIN, Julius Leopold (1871), *Geschichte des Dramas*, Leipzig, T. O. Weigel, vol. VIII.
- KOSCH, Wilhelm (1958²), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Berna, Francke Verlag, vol. 4.
- LEMCKE, Ludwig (1855-1856), *Handbuch der spanischen Litteratur*, Leipzig, F. Fleischer, vol. I.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1958³), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, 691).
- RICHTHOFEN, Erich von (1941), «Alfonso Martínez de Toledo und sein *Arzippreste de Talavera*, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 61, pp. 417-537.
- SCHACK, Adolf Friedrich von (1845-1846), *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, Duncker und Humblot, vol. I.
- SCHAEFFER, Adolf (1890), *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

- SCHUH, Willi (ed.) (1957), *Richard Strauss, Stefan Zweig. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Fischer.
- SNOW, Joseph T. (1979), «La Celestina of Felipe Pedrell», *Celestinesca*, 3:1, pp.19-32.
- (1991), «Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la *Celestina*», *Anuario Medieval*, 3, pp. 232-248.
- TICKNOR, George (1864³), *History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor and Fields, vol. I.
- TRENNER, Franz (1993), *Richard Strauss. Werkeverzeichnis*, München, W. Ludwig Verlag (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 12).
- WOLF, Ferdinand (1859), *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlín, A. Asher.



CARMONA RUIZ, Fernando, «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 47-70.

RESUMEN

Este artículo presenta la adaptación teatral que Richard Zoozmann hizo de la *Celestina* en 1905. Para ello se esboza una semblanza biográfica y se recapitulan los testimonios celestinistas más relevantes de la crítica literaria alemana del s. XIX. Este último aspecto explica mejor los porqués de la adaptación zoozmanniana, en especial sus modificaciones y adiciones. Con el objetivo de dar a conocer mejor dicha adaptación y poder establecer paralelismos con futuras versiones teatrales, se resume la trama de *Die Celestine* y se resalta su fidelidad al texto rojano, sus cambios y fuentes. El resultado es una adaptación neorromántica en la que se elimina todo aspecto atrevido que soliviantara la moral y costumbres de su época. De este modo, Zoozmann adultera la versión original castellana al configurarla con un patrón shakesperiano, en el que las semejanzas con *Romeo y Julieta* son evidentes. Por último, se narra el escaso eco de su fortuna, que pudo haber sido mayor si Richard Strauss hubiera hecho una ópera a partir de esta adaptación.

PALABRAS CLAVE: Recepción de la *Celestina* / *Romeo y Julieta* / R. Strauss/ La *Celestina* en Alemania

ABSTRACT

This paper deals with *Die Celestine*, a play written by Richard Zoozmann in 1905. To study this adaptation I provide some biographical aspects and recapitulate the most important *celestinesque* statements of the German literary criticism of the 19th Century. This may help to understand the changes and additions in Zoozmann's version. For this reason the plot of *Die Celestine* is summarized. This first German adaptation of *Celestine* for the stage results in a neo-romantic play which leaves out any daring or provocative element so as not to offend the moral and customs of the society at the time. Therefore Zoozmann adulterates the Castilian original by re-writing a new text according to Shakespeare's canon. In this case, the influence of *Romeo and Juliet* is obvious. To end with, this paper gives an account of how this play could be the source for an unfinished opera by Richard Strauss.

KEY WORDS: Reception of *Celestine* / *Romeo and Juliet* / R. Strauss/ *Celestine* in Germany

