

## CELESTINA: ESTÍMULO MULTISECULAR

KATHLEEN V. KISH  
University of North Carolina

Parece mentira, pero la vieja alcahueta Celestina, a punto de cumplir medio milenio, podría denominarse la Sara española, ya que, como la anciana mujer de Abrahán, Celestina logra engendrar una prole a pesar de su avanzada edad. ¿Vale la pena hoy estudiar su numerosa descendencia? Algunos dirán que no, sosteniendo que la «Madre» *Celestina*, tan superior artísticamente, nos brinda todavía muchos misterios que descifrar. Lejos de representar un desvío gratuito, no obstante, las obras generadas por la creación de Fernando de Rojas *et alia* pueden informar la continua investigación de la *Celestina* original. Mi ponencia se propone demostrar este punto, refiriéndose no tanto a las imitaciones y continuaciones celestinescas en lengua española, como a las traducciones tempranas de la obra y a alguna que otra reciente adaptación teatral en idioma extranjero. Para asentar la legitimidad de esta línea de indagación, se examinarán pormenores textuales así como conceptos de tipo global.

Antes de reunir los argumentos a propósito, se pasará revista a exposiciones anteriores relacionadas con el posible mérito de la herencia celestinesca. Ha habido, por ejemplo, intentos de ver en ella una ventana por la cual se puede distinguir el propósito moral de la fuente. Marcel Bataillon en 1961 apoyó su interpretación moralizadora de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la versión latina del escritor alemán Gaspar von Barth (1624).<sup>1</sup> Luego, en 1973, Pierre Heugas desarrolló más ampliamente el procedimiento de su maestro Bataillon, descubriendo indicios de continuidad en un vasto grupo de obras celestinescas, prueba para él de la seria intención moral del libro inspirador.<sup>2</sup> María Rosa Lida de Malkiel también examinó este corpus, aunque con otros fines.<sup>3</sup> A ella le inte-

1. M. BATAILLON, «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, París, M. Didier, 1961.

2. P. HEUGAS, «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Inst. d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1973.

3. M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970<sup>2</sup>; otras citas de este libro se harán entre paréntesis en el texto.

resaban las diferencias entre el modelo y sus seguidores tanto como, o incluso más que, las semejanzas entre ellos, ya que lo que se proponía hacer era resaltar la nunca igualada originalidad de la *Tragicomedia*. De hecho, al comentar que la obra «rebasó inmensamente la comprensión artística de los lectores coetáneos e inmediatos» (p. 729), mantuvo que «*La Celestina* como un todo artístico apenas ejerció influjo literario: éste fue el precio de su asombrosa originalidad» (p. 730).

¿Hay alguna manera de conciliar estas dos posturas opuestas? La primera quiere ver en la descendencia celestinesca la clave al significado de la fuente, sosteniendo que todas sus emanaciones comparten el mismo propósito moral que infunde la obra inspiradora. La segunda, por el contrario, se niega a limitarse a un solo aspecto de la obra original, prefiriendo contemplar su total entorno, dechado artístico sin gran influencia posterior. En realidad, los dos puntos de vista, en lugar de oponerse, se complementan. Ambos reconocen la necesidad de estudiar el llamado género celestinesco y ambos lo hacen por la misma razón: quieren así explicar y ensalzar la *Ur-Celestina*.

Aun sin discrepar de actitud tan razonable, yo quisiera sugerir otra manera de considerar los remedos celestinescos. Tiene que ver con la noción de «acrecientamiento» como fuerza creadora. ¿Por qué, al estudiar el género celestinesco total, no emplear la idea de una teórica colaboración literaria, como hizo María Rosa (siguiendo a Amado Alonso) al hablar de la autoría de la *Tragicomedia* (p. 24)? Tal procedimiento nos permitirá acercarnos a la obra original sin tener que condenar las faltas o los excesos que percibimos en las *Celestinas* posteriores. Es más: nos convencerá de lo fundamentales que son estos «frutos tardíos» (para adaptar el famoso término de Ramón Menéndez Pidal) en cualquier intento de apreciación íntegra del fenómeno llamado *Celestina*. Aunque María Rosa propuso una analogía entre la composición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y «la elaboración colectiva del Romancero» (p. 25), no llegó a los extremos de don Ramón, quien consideraba a las *Celestinas* como un ejemplo más de los ciclos tradicionales que hacen de «la continuidad de inspiración... uno de los caracteres más singulares y profundos que ofrece el conjunto de la literatura española, el que da a esta valiosa unidad, individualidad muy señalada».<sup>4</sup> Sigamos ahora el camino marcado por estos dos gigantes de la crítica para ver si se caracteriza todo el género celestinesco, incluido su ramo extranjero, por el elemento que Diego Catalán encuentra en la base de la eterna actualidad del Romancero (estructura tradicional por excelencia): lo que él llama «la “apertura” de sus significados».<sup>5</sup>

4. R. MENÉNDEZ PIDAL, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959<sup>2</sup>, p. 245. Las demás citas de esta fuente se darán entre paréntesis en el texto.

5. D. CATALÁN, «Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 261. La otra cita de este artículo se encontrará entre paréntesis en el texto.

En el contexto presente, vamos a imaginarnos en un tipo de taller multiseccular de autores celestinescos ocupados en refundir la versión primaria de la obra. Entre ellos concentrémonos en los que adaptan su modelo para un público extranjero. En general, respetan los temas originales tal y como los hallan en sus fuentes (hay que advertir que no todos siguen un solo modelo). A veces, incluso, nos aclaran algún que otro detalle oscurecido por accidentes de transmisión textual en la tradición española, o por la desaparición de alguna costumbre popular. A este respecto se destacan los primeros traductores de la obra, naturalmente.

Como ejemplo de un pasaje en que el traductor parece estar reflejando la lectura auténtica, a pesar de la discrepancia de un gran número de tempranas ediciones españolas, miremos a Hordognez, autor de la primera traducción de *Celestina*, quien, en 1506, incluye uvas tostadas («uee abrusticate») en lugar de «unas *tostadas*» entre los ingredientes del régimen de belleza de Melibea imaginado por las «mochachas» en el acto noveno.<sup>6</sup> Aunque varios otros traductores le hacen eco (el anónimo francés de 1527: «passees»; el farmacéutico alemán Christof Wirsung en 1534: «geroesten trauben», aunque en 1520 parece haber entendido «oue», ya que traduce «ayern» «huevos»; e incluso el inglés James Mabbe, alias «Diego Puede Ser», en 1631: «parched grapes».<sup>7</sup>

Otro caso notable en que una traducción parece brindarnos información verídica y útil para la comprensión del modelo español no concierne una lectura discrepante, sino una adición aclaratoria. Se trata del posible significado de la enigmática exclamación de Pármeno en el primer acto: «¡O qué comedor de huevos asados era su marido!» (p. 109). Por una parte, la traducción italiana parece sugerir que la lectura original tenía «encomendador» en vez de «comedor», lo cual llevaría a entender la frase como una alusión a «cornudo».<sup>8</sup> Goldman prefiere conservar «comedor», a causa de la antigua costumbre judía de comer huevos en los funerales de alguien.<sup>9</sup> Hay indicios en las traducciones alemanas

6. A. HORDOGNEZ, tr., *An Edition of the First Italian Translation of the «Celestina»* (ed. K. V. Kish), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973, p. 156; F. de ROJAS, *La Celestina* (ed. D. Severin), Madrid, Cátedra, 1987, p. 226. Todas las otras citas que proceden de la versión española vienen de esta edición.

7. F. de ROJAS, *Celestine: A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic «La Celestina»* (ed. G. J. Brault), Detroit, Wayne State University Press, 1963, p. 123 y p. 256, n. 123; C. WIRSUNG, tr., *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg, 1520), Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg, 1534)* (eds. K. V. Kish y U. Ritzenhoff), Hildesheim, Olms, 1984, 1534, p. S2r y 1520, p. L1v, con futuras citas de esta edición facsímil; J. MABBE, tr., *Celestina: With the Translation of ... (1631)* (ed. D. S. Severin), Warminster, Aris & Phillips, 1987, p. 229. Las citas posteriores de la edición de 1631 de Mabbe vendrán de esta edición.

8. V. J. E. GILLET, «“Comedor de huevos” (?): (*Celestina*: Aucto I)», *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 144-147.

9. P. B. GOLDMAN, «A New Interpretation of «comedor de huevos asados»», *Romanische Forschungen*, LXXVII, 1965, pp. 363-367.

de Wirsung, sin embargo, de que Garci-Gómez, quien ve en el pasaje una indicación de la necesidad que tendría el marido de Celestina de algún afrodisíaco, ha dado en el clavo.<sup>10</sup> En efecto, Wirsung, en sus dos traducciones, se esfuerza por detallar la receta médica recomendable para el viejo, cuyos poderes amorosos han disminuido con la edad (1520, C1v y 1534, E1r-v).

En vez de repetir aquí la lista de ingredientes de esta receta (nada apetitosos, por cierto), pasemos a considerar otro tipo de transformación efectuada por los traductores: la introducción de cambios destinados a facilitar la «recepción» de la *Tragicomedia* en tierras de allende la Península. En las primeras traducciones, por ejemplo, tuvo lugar la rutinaria conversión de al menos algunos de los vinos españoles en otros, procedentes del país de origen de la traducción (o, en el caso de Flandes, carente de industria vinícola propia, la transformación de estos mismos vinos en muestras de las cervezas preferidas allí en aquel momento, la mayoría de ellas de confección doméstica).

Es de advertir que se efectuaron también modificaciones más sustanciales que las impulsadas por el deseo de atraer a lectores, empleando el color local. Consideremos sino la presencia de la religión en la obra. Ya desde época temprana los traductores de *Celestina* parecen haber intuido la ambigüedad inherente en su fuente a este respecto. Por lo tanto, algunos de ellos produjeron lo que podemos llamar «glosas de su modelo», tratando el tema religioso según las condiciones vigentes en el medio ambiente de cada uno de ellos. Uno de los resultados fue una acentuada moralización, por no decir cristianización. Tal fue el caso de la adaptación parcial conocida por el nombre de *An Interlude. Showing the Beauty and Good Properties of Women ... Otherwise Calisto and Melebea*, atribuida a menudo a John Rastell, quien la imprimió alrededor de 1530.<sup>11</sup> Aparentemente un producto del círculo de Tomás Moro, y tal vez relacionado con la estancia de Juan Luis Vives en Inglaterra por aquel entonces, *Calisto and Melebea* termina antes de la seducción de la heroína, cuando ella escucha el relato de un sueño de su padre, quien le hace entender lo peligrosa que sería, moralmente, su rendición a Calisto.

Otros traductores sometieron también la conclusión a cambios de su propia cosecha, afectando así el mensaje de la obra. El anónimo traductor de la versión flamenca (1550) parece haberse visto obligado (¿por el censor eclesiástico?) a añadir un nuevo pasaje al final en el que el padre desesperado acaba por recordar y celebrar la inacabable misericordia de Dios. Asimismo, Jacques de Lavaradin en su versión francesa (1578), se negó a dejar a Pleberio «triste y solo in hac lacrimarum valle» (p. 343), inventando para ello otro personaje, Ariston,

10. M. GARCI-GÓMEZ, «Huevos asados: afrodisíaco para el marido de Celestina», *Celestinesca*, V: I (1981), pp. 23-34.

11. V. A. J. GERITZ, «*Calisto and Melebea* (ca. 1530)», *Celestinesca*, IV: I (1980), pp. 17-29.

«frère d'Alise», quien trata de consolar a Pleberio disputando el pesimismo de éste.<sup>12</sup>

Por su parte, Christof Wirsung parece haber cambiado de opinión en los catorce años que separan sus dos intentos de verter la *Tragicomedia* al alemán. Así, en 1534, eliminó el breve diálogo entre Pleberio y Alisa con que había terminado su versión de 1520, el cual subraya la desolación que comparten los dos padres e indica la confusión que sienten al contemplar los restos mortales de Melibea, quizá atormentados por el problema que tendrían si procuraran enterrar a su hija suicida en tierra santificada. Son otras las preocupaciones de Pleberio al final de la traducción definitiva de Wirsung. Allí, en su lamento (una vez más totalmente en forma de monólogo), Pleberio se esfuerza por discriminar las causas de la catástrofe, excusando hasta cierto punto a Melibea, gracias a su extrema juventud. Hay que recordar que ésta es la versión que convierte a Melibea en una enamorada deseosa de matrimonio con Calisto y que efectúa otras modificaciones sustanciales para promover la causa religiosa del traductor, es decir, el protestantismo. Unos cien años más tarde, el hispanista inglés James Mabbe le siguió la pauta a Wirsung, produciendo él también dos traducciones de la *Tragicomedia*. La primera, más literal, contiene notas marginales que ponen énfasis en el elemento didáctico. Compuesta hacia 1598, no se publicó hasta nuestro siglo, siendo reemplazada por otra versión más peculiar (1631) que sistemáticamente cambia los motivos cristianos por otros paganos.<sup>13</sup>

En época más reciente los traductores se han comportado con más circunspección, sintiéndose, por lo visto, más como portadores fieles de la tradición que como artistas más o menos independientes de su obra inspiradora. El papel de glosador, cuya meta es interpretar la esencia de una obra clásica para otro público, lo hace hoy en día el que produce una versión escénica de la *Tragicomedia*, por no hablar del que (como Picasso) se dedica a la representación plástica de los personajes.

Es fascinante la historia de las adaptaciones teatrales y musicales de *Celestina* (no olvidando las frustradas, como la ópera planeada por Stefan Zweig y Richard Strauss pero no llevada a cabo a causa del histerismo nazi).<sup>14</sup> Mencionemos sólo otro ejemplo notable: la adaptación de Karl Mickel, estrenada en el Berliner Ensemble Theater en 1974.<sup>15</sup> En la versión publicada, el autor se iden-

12. V. A. D. DEYERMOND, «La crítica de *La Celestina* de Jacques de Lavardin», *Hispanófila*, núm. XIII (1961), pp. 1-4.

13. F. DE ROJAS, *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*, Translated by James Mabbe (ed. Guadalupe Martínez Lacalle), London, Tamesis, 1972; para la edición de 1631, v. la nota 7, Severin ed.

14. V. la edición en traducción inglesa de su correspondencia, *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, tr. Max Knight, Berkeley, University of California Press, 1977, pp. 69-73.

15. K. MICKEL, *Celestina oder Die Tragikomödie von Calisto und Melibea*, s.l., 1972, 58 pp.

tifica como leal miembro del Partido Comunista y reflexiona sobre las condiciones sociales vigentes en su día, así como su propia interpretación teatral de la inmortal *Tragicomedia*. Los que leen o presencian la adaptación deben decidir si lo que produce Mickel es una perversión o un lógico resultado, a quinientos años de distancia, de la semilla planteada por Rojas *et al.* Y esa decisión dependerá de la perspectiva individual de todos nosotros, lectores de fines del siglo XX, más o menos familiarizados con el Calisto, la Melibea y la Celestina del siglo XV, y más o menos de acuerdo con las creencias político-social-psicológicas de Mickel. Así que aceptaremos o no un Calisto perseguido por la Inquisición y obsesionado por la cuestión de su legitimidad, que se flagela, no para obsequiar a Dios (termina por confesarse ateo), sino para compartir el dolor de Melibea. Ella, por su parte, vive prisionera en un convento, enviada allí por su padre, y cuando recibe visita de Celestina, se desviste en vez de desmayarse al oír el nombre de Calisto, evidentemente imaginándose en la presencia de éste.

¡Qué lejos está esta Melebea de la que creó Wirsung, deseosa de casarse con su joven amante, y de la Melibea inglesa que se arrepiente por el mero hecho de no haber rechazado en seguida la idea de una relación amorosa con Calisto! Y, no obstante, ¿no son las tres tan emblemáticas de su antepasada española como de la edad en que nacieron? Como todas las otras Melibeas, ¿no reflejan ellas las tribulaciones de un amor problemático, y no demuestran ellas y los que participan de alguna manera en su destino, la melancólica sentencia de Petrarca que funciona como lema celestinesco, «Omnia secundum litem fiunt»? (p. 77).

Según mi parecer, todos los que han contribuido a la larga cadena de difusión de *Celestina* a través del tiempo y del espacio, se han valido no solamente de esta verdad esencial, tan bien expuesta en todas las *Celestinas*, sino también de otra esencia, la apertura literaria. Parecen haber captado y aprovechado lo que Menéndez Pidal llama «la novedad del arcaísmo» (p. 244). Bebiendo de lo antiguo, intuyendo el sentimiento colectivo multiseccular, respondiendo a las circunstancias particulares de su propio medio ambiente, los traductores y los que hemos llamado glosadores han sabido someter una obra maestra pretérita a una constante reencarnación. Escuchemos las palabras, a este propósito, del nieto de don Ramón, Diego Catalán: «La “apertura” al nivel de la fábula es, con la “apertura” al nivel verbal, la que garantiza la actualidad permanente de los mensajes romancísticos [leamos nosotros “celestinescos”], por más que su codificación herede, al mismo tiempo, intenciones denotativas y connotativas fundamentadas en una praxis social e histórica pasada» (p. 262). *Celestina*, así vista, pertenece a la quintaesencia literaria española. Es a la vez sustancia atemporal e instancia de apertura eterna. En otras palabras, *Celestina* vive, así que ¡viva *Celestina*!