

La Celestina interroga el código teatral:
Tragedia fantástica de la gitana Celestina
(1978) de Alfonso Sastre

Alfonso Sastre's *Tragedia Fantástica de la Gitana Celestina* (1978): A Dramatization of Generic Issues Encountered in Rojas's *Woks*?

Jéromine Francois
Université de Liège

RESUMEN

El dramaturgo español Alfonso Sastre quería transformar el teatro de su época en una plataforma de crítica social. En este marco, elaboró en sus obras dramáticas una serie de estrategias de distanciamiento que desvelaban al espectador los engranajes de la representación para incitarlo a buscar el sentido de la construcción disecada ante sus ojos. En la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, dichas estrategias se desarrollan a partir del texto clásico de Rojas. En este estudio, se analiza así en qué medida Sastre utiliza personajes y citas de *La Celestina* para generar técnicas metateatrales que atañen tanto a la identidad de los personajes como a las acotaciones o a los diálogos, y que provocan un proceso de *mise en abyme* de la obra teatral.

Palabras Clave: Género; metateatro; intertextualidad; Alfonso Sastre; *La Celestina*.

ABSTRACT

The Spanish playwright Alfonso Sastre wanted to turn the theatre of his era into a social criticism medium. Within the context of his dramatic works, he created a series of strategies of detachment that revealed to the spectators the apparatus of the performance in order to encourage them to look for the sense of the construction taking place in front of their eyes. In *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, the aforementioned strategies focus on Rojas's classical text. The present study analyses how Sastre uses the characters and the cues from *La Celestina* to produce metatheatrical approaches that deal with the characters' identity as well as the comments or the dialogues, and that cause the process of *mise en abyme* of the theatrical works.

Key words: Genre; Metatheatre; Intertextuality; Alfonso Sastre; *La Celestina*.

INTRODUCCIÓN

Texto clave de la Transición entre Edad Media y Renacimiento, *La Celestina* o *Tragicomedia de Calixto y Melibea* también ocupa un lugar singular en la historia de la literatura española por la cantidad impresionante de polémicas que suscitó —y sigue suscitando— entre los críticos. Como bien es sabido y como sintetizó María Rosa Lida de Malkiel (1970) en el insoslayable estudio que dedicó a la obra rojana, tales disensiones atañen por ejemplo a la paternidad del texto¹, o a su intención, cristiana y didáctica según algunos (Bataillon, 1961 o Heugas, 1973), subversiva o hasta nihilista para otros (Maestro, 2001). Existe también otra polémica que se refiere a la índole genérica de este relato, que parece combinar rasgos que hoy en día se consideran como teatrales con características actualmente percibidas como novelescas². Además, y como lo aclara Rojas en una de las piezas preliminares, *La Celestina* fue refundida por su autor, quien transformó su comedia primigenia en tragicomedia.

Fuerza es constatar que si la complejidad de la obra rojana hizo de este modo correr mucha tinta entre los teóricos de la literatura, también provocó una intensa actividad entre los practicantes de la literatura. En efecto, desde su publicación a finales del siglo XV, *La Celestina* dio lugar a muchas continuaciones y adaptaciones que recrean de forma más o menos libre los amores trágicos de Calixto y Melibea (Snow, 1997). Unos amores que, en la historia original, aprovechó la alcahueta y hechicera Celestina pero que luego desencadenaron el asesinato de la misma.

Dentro de esta literatura celestinesca, la versión que propuso en 1978 el dramaturgo español Alfonso Sastre resulta a todas luces muy original. Al hilo del presente trabajo, me propongo analizar los procedimientos mediante los cuales Sastre consigue a la vez recuperar el hipotexto medieval y apropiarse del cuestionamiento genérico planteado por dicho hipotexto. Se verá que el diálogo intertextual permite sacar a luz, por una parte, el paso de una hibridéz genérica a otra, y, por otra parte, los mecanismos —en particular los de la metateatralidad y del teatro del absurdo— mediante los cuales un autor moderno rescribe una obra antigua para problematizar el teatro de su época y oponerle una nueva forma teatral: la tragedia compleja.

Por haber nacido en Madrid en 1926, la actividad del dramaturgo Alfonso Sastre se desarrolló esencialmente durante el franquismo³. Entre las obras suyas que obtuvieron una amplia audiencia internacional, se pueden mencionar

¹ Fruto del trabajo de un único autor o de una colaboración entre Rojas y otro escritor cuya identidad se discute todavía en la actualidad.

² Íñigo Ruiz Arzálluz resume acertadamente estos debates en la edición de *La Celestina* publicada por la Real Academia Española en 2011 (Rojas, 2011: 402-417).

³ Sastre será precisamente el blanco de la censura de este período. Léase al respecto el artículo de Mariano de Paco (1996).

el anti-militarista *Escuadra hacia la muerte* (1953), la llamada a la revolución que constituye *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) o aún *La taberna fantástica* (1966) que en 1985 le valió el Premio Nacional de Teatro. Todavía en el ámbito teatral, es conocida la labor de Sastre como traductor-adaptador de clásicos antiguos y contemporáneos⁴. El dramaturgo, que también fue poeta y guionista de cine, se dedicó además a la redacción de importantes textos teóricos como *Drama y sociedad* (1956) y *Anatomía del realismo* (1965), libro en el que busca dar un nuevo sentido al realismo literario, más allá del mero retrato de costumbres. Esta reflexión teórica revela un afán por renovar el teatro español que le era coetáneo. En esta misma ansia se basa la participación de Sastre en varios grupos teatrales que a veces contribuyó en crear. Se puede así aludir a los grupos *Arte Nuevo* (1945-1948) o al *Teatro de Agitación social* (1950) que abogan por utilizar el teatro como plataforma susceptible de despertar la conciencia social del público con el fin de iniciar una crítica del sistema social. En esta óptica de un teatro concebido como un arte social comprometido, Sastre se acerca al teatro épico de Bertolt Brecht. Máxime porque ambos dramaturgos emplean un método similar para batir en brecha un teatro mimético que consideran como conformista y hasta lenitivo: sus obras socavan la ilusión de realidad al enseñar al espectador que lo que tiene delante es un artefacto, una construcción del género teatral cuyos engranajes se exhiben⁵. En la obra teatral que me interesa en el marco de este estudio, se verá que tal distanciamiento opera justamente a partir de la intertextualidad celestinesca.

La Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea, escrita en 1978, se representó en Italia y Alemania antes de su primer estreno español en 1985, en Barcelona. Estructurada en ocho cuadros, esta obra cuenta cómo Calixto, perseguido por la Inquisición por defender unas ideas heréticas⁶, se refugia con su compadre Parmeno en un convento que abriga una comunidad de ex prostitutas arrepentidas y dirigido por Melibea, también una antigua ramera. Calixto se enamora inmediatamente —y locamente— de Melibea pero es rechazado por ella. Cuando se entera del pasado sulfúreo de su amada cuyo proxeneta no era otro que Parmeno, Calixto lo mata y esconde el

⁴ Produjo así versiones españolas de Sartre, Eurípides, Weiss o Pirandello.

⁵ Huelga decir que, no obstante este parentesco con el dramaturgo y teórico alemán, Sastre toma cierta distancia con respecto al teatro épico, cuyo peligro radica en «el exceso distanciado provocado en el espectador frente a los conflictos desarrollados en escena, lo que desembocaría en la ausencia de necesidad transformadora en el individuo, en el nulo efecto social del teatro» (Manchado Lozano, 1985: 203).

⁶ Calixto se presenta en efecto como un discípulo de Miguel Servet (1511-1553), un médico que criticó severamente ciertos dogmas católicos (como la Santa Trinidad) aunque también se oponía a los principios de la reforma protestante. Caído en manos de los Inquisidores, Servet murió en la hoguera.

cadáver con la ayuda de otro compañero suyo, cierto Sempronio. Este último propone que Calixto recurra a los servicios de una hechicera, vampiro y gitana llamada Celestina, para ayudarle a seducir a Melibea. Mientras obra con tal objetivo, Celestina es detenida por la Inquisición e interrogada. Durante la tortura, la alcahueta promete entregar a Calixto al Santo Oficio.

1. LA TRAGEDIA COMPLEJA Y EL CUESTIONAMIENTO GENÉRICO

Ya desde su título, este texto reivindica su filiación con la obra del siglo XV, aunque diferenciándose de ella a nivel genérico⁷. Cabe constatar primero que la *tragicomedia* aquí se vuelve *tragedia*. Rojas, el autor medieval, había redactado en efecto una segunda versión de su *Celestina* que había titulado *tragicomedia* con el fin de encontrar un compromiso entre el principio gracioso del texto, que justificaba la categoría de comedia, y las quejas de ciertos lectores según los cuales una historia que acababa con la muerte de los protagonistas tenía que llamarse tragedia. Por su lado, la obra de Sastre también combina un desenlace trágico con escenas humorísticas⁸. ¿Por qué, entonces, no atribuirle la etiqueta genérica de tragicomedia? Es que, en 1970, Sastre había expuesto en su texto teórico *La revolución y la crítica de la cultura*, la importancia de recurrir a una nueva etiqueta, la de la *tragedia compleja*. Según el autor, la meta de este subgénero teatral consiste en la toma de conciencia de la degradación social⁹. Tal toma de conciencia se produce gracias al llamado efecto *boomerang* que, para Sastre, una obra teatral debe posibilitar. Son tres las etapas que configuran dicho efecto: en primer lugar, el espectador ve representada en el escenario una historia de degradación social (se trata del vuelo del *boomerang* en un movimiento de ida); luego, el espectador reconoce en aquel mundo degradado su propia sociedad (lo cual corres-

⁷ En el subtítulo se anuncia también que la obra de Sastre contiene «unas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea». El conjunto del título y del subtítulo revela por tanto una fuerte intertextualidad con la obra de Rojas a la vez que indica ya las principales diferencias entre hipotexto e hipertexto: por un lado pasamos de una tragicomedia a una tragedia fantástica, por otro lado Celestina se define como gitana, cuando su origen étnico no se revelaba en el texto rojano.

⁸ Piénsese, por ejemplo, en la escena en la que el tímido Calixto intenta rechazar los asaltos amorosos de una monja ninfómana llamada Elicia (cuadro II).

⁹ Amén de la influencia de Brecht, Sastre da muestra, con este concepto de tragedia compleja, de cierta influencia valle-inclanesca. Es precisamente en su artículo «Tragedia y Esperpento» (1965) que Sastre relaciona su quehacer dramático con el teatro de Valle. El autor de la *Tragedia fantástica* considera además el esperpento como la modalidad específicamente española de la tragedia. En este contexto, no es dato baladí señalar que según Sastre, «los primeros ejemplos esperpentizadores de la realidad española a través de la literatura se concretan en el Renacimiento con Fernando de Rojas y su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*» (Manchado Lozano, 1985: 202-203).

ponde al impacto del *boomerang*); en fin, este reconocimiento que ha de asombrar al espectador lo conduce a desear un cambio radical de la sociedad (esta última etapa representa así el vuelo de vuelta del *boomerang*). Este movimiento de ida y vuelta a la caricatura provoca simultáneamente extrañamiento y reconocimiento por parte del espectador. En este marco, la tragedia compleja pone en escena héroes irrisorios y da muestra de una comicidad cuya meta no es la de relajar la tensión dramática sino, por el contrario, la de acentuar la índole trágica de las situaciones expuestas al mostrar las insuficiencias de la naturaleza humana¹⁰. Para que se produzca el efecto *boomerang*, el texto teatral puede aprovecharse de varias estrategias de distanciamiento. En la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, la mayor parte de esas estrategias consiste en introducir en la obra una reflexión metateatral, en desviar los códigos del género teatral y, de forma más amplia, las pautas de los géneros ficticios.

2. UNAS TÉCNICAS METATEATRALES VARIOPINTAS: PERSONAJES, ACOTACIONES, TEATRO DEL ABSURDO Y *MISE EN ABYME*

Las primeras huellas metaliterarias surgen cuando los personajes revelan ser conscientes de su identidad onomástica con los personajes de Rojas. Así, después de que Sempronio proponga a Calixto los servicios de Celestina, éste expresa su preocupación:

Entonces le ha llegado su turno a Celestina. (*Pausa.*) ¿Qué querrá decir este recurso del Autor ? [...] ¿Y yo? ¿Qué va a ser de mí? [...] ¿he de morir de tan terrible manera? ¿Estrellado en el suelo? ¿Hay alguna torre en el convento para la muerte de mi amor? ¿Habrá, pues, una vez más suicidio para Melibea? (217)¹¹

Ante la mención del nombre de Celestina, Calixto teme que el paralelismo entre su historia y la obra literaria se afiance hasta llegar a la misma tragedia final marcada por la muerte de la pareja: en el texto antiguo, Calixto muere efectivamente «estrellado en el suelo» tras caer de una escala, mientras que Melibea se suicida al arrojar desde una torre¹². Ahora bien, es impor-

¹⁰ Sobre el concepto de *tragedia compleja*, sus pautas y el tipo de protagonista que pone en escena, véanse Ruggeri Marchetti (1988), Pérez-Stansfield (1989), Caudet (1991), Oliva (1992), Forest (1997) o Lacalle (2005).

¹¹ Todas las citas de la obra de Sastre aquí analizada provienen de la edición de Mariano de Paco (Sastre, 2005) y vienen seguidas por el número de página referida entre paréntesis.

¹² Con la referida réplica, Calixto por tanto da muestra de un buen conocimiento de la obra de Rojas, conocimiento que se confirmará durante su primera discusión con Melibea. En efecto, durante este diálogo, ambos personajes hacen alarde de su cultura en cuanto a la trama y a la historia del texto medieval:

Melibea.— Calixto y Melibea... ¿Por qué? ¿Qué casualidad es ésta de nuestros nombres? Ninguno de ellos es vulgar, y además, y sobre todo, el encuentro de ambos,

tante señalar que si sus nombres y sus funciones actanciales en el relato son idénticos, en lo que atañe a su caracterización física y psicológica los personajes de Sastre resultan ser unas versiones degeneradas, grotescas (Henríquez-Sanguinetti, 1993) y hasta invertidas, de los personajes de *La Celestina* original: Calixto ya no es un galán guapo, rico y lascivo, tachado de hereje por considerar a Melibea como su nuevo Dios (lo que correspondía con un tópico de la literatura cortés), sino que se ha vuelto un ex monje descrito como pobre, feo, virgen¹³, y hereje en el sentido propio de la palabra¹⁴. Melibea, por su parte, ya no es la joven virgen y virtuosa que acabará sucumbiendo a los piropos de Calisto, a quien ofrecerá su cuerpo, sino que se ha transformado en una mujer de cuarenta años, prostituta arrepentida cuyo amor hacia Calixto sólo se concretará con un beso en la mejilla. Finalmente, Celestina, aunque se mantiene su retrato como hechicera de avanzada edad —tendría más de 100 años—, ha podido conservar juventud y belleza gracias a su magia. Ahora bien, los personajes de *La Tragedia fantástica* se dan cuenta de las diferencias fundamentales que los separan de sus antecedentes. Los nuevos Calixto y Melibea aun llegan a considerarse como simulacros degradados de las criaturas de tinta y papel:

Calixto.—¿Y yo, Melibea? A los cuarenta y no sé cuantos años de mi vida, feo y patizambo, con la barriga repleta de aguardiente, exclaustrado después de haber quemado mi juventud en el convento, nada hay en mí del joven Calixto de la tragicomedia. [...] *Melibea.*—(*Ríe con dureza.*) ¡Caricaturas de bellos personajes! Yo podría hablar a su merced, si ello no le fastidia mucho, de la enfermedad gálica que hizo de mis partes pudendas, con perdón, un foco de podredumbre entre mis amigos, amén de poner en riesgo mi propia vida. ¿Dónde está la estampita de la dulce y pura Melibea? Rota en mil pedazos y manchada de mil porquerías, usada y vieja (194).

A pesar de estas divergencias, que por supuesto representan inversiones demasiado sistemáticas para no ser significativas, la intuición que tienen los personajes de Sastre de seguir contra su voluntad la trayectoria de los héroes rojanos desempeña el papel de los augurios fúnebres de la tragedia clásica, en

aunque usted (*Sonríe.*) no haya entrado en mi huerto persiguiendo un halcón, como sucede en la famosísima tragicomedia.

Calixto.— ¡Escrita por el Bachiller Fernando de Rojas, según [*sic*] dicen! Bello libro en mi opinión.

Melibea.— Por cierto que hay una edición en esta ciudad de Salamanca a principios de siglo. (*Ahora la escena parece una tertulia literaria*) (192).

Es de notar que el público español medianamente cultivado compartía con los personajes esta familiaridad con *La Celestina*, una obra, al fin y al cabo, clásica dentro del repertorio literario nacional. Semejante «tertulia» permite por consiguiente que el espectador participe en la intertextualidad.

¹³ En el cuadro III, Calixto afirma que fue castrado psicológicamente por su educación religiosa y su vida monástica.

¹⁴ Afirma el personaje: «no soy un fanático, pero soy, eso sí, un hereje triste y militante» (189).

la que el final triste se percibe como debido a un *fatum* que perseguía inevitablemente a los protagonistas. El desenlace de la obra es efectivamente trágico porque corresponde a muertes en serie. Único personaje aún vivo al final de la representación, Sempronio, ahora perfectamente consciente de su estatuto de ser ficticio, interpela a su creador: «(*Mira al cielo. Grita:*) ¡Eh tú, Autor! ¿Qué pinto yo aquí? (*Escucha el silencio.*) Nada, el tío no contesta, como siempre... Apuesto a que el buen hombre es sordomudo —y ciego y cretino—» (270). Ante la ausencia de función atribuida o de valores que defender, Sempronio, que no ve otra opción en aquel universo sin sentido, acabará por suicidarse de manera «alegre» (271), como lo indica una acotación.

En otros momentos, la identificación consciente de los personajes con sus homónimos literarios conlleva alusiones al mundo teatral en el que se desenvuelven. Así, Melibea rechaza la declaración de amor llorosa que le hace Calixto con un «¿Qué ridículo teatro es éste? No hay por donde cogerlo. ¡Tragedia de risa!» (195), mientras que Sempronio no duda en comentar la desafortunada situación de Calixto, a la vez perseguido por la Inquisición y persiguiendo a una mujer inasequible, reflexionando: «Pobre Calixto. Perseguido por la Inquisición y enamorado de esa tía, cosa lamentable. Una situación trágicamente cómica, ¿no te parece?», a lo cual responde Parmeno, recalcando la referencia al género del hipotexto rojano: «O cómicamente trágica, también podría decirse» (203). En otras ocasiones, los personajes aluden a la división del texto dramático para justificar sus demandas o sus acciones. Es el caso de Melibea, cuando se despidе del compañero de Calixto argumentando lo que sigue: «las escenas cuanto más cortitas mejor, Parmeno. Márchate ya, te lo ruego» (191). Es también el caso de Celestina, cuando deja solos a Calixto y Melibea tras un: «Hasta luego, que ya ha llegado vuestra escena...» (254).

Más allá de tales alusiones puntuales al universo teatral, las mismas referencias al texto rojano también pueden conducir a un tipo de teatro dentro del teatro. Así, cuando se quedan a solas por primera vez, Calixto y Melibea rechacen, como lo explicitan las comillas introducidas en sus réplicas, el famoso primer diálogo entre la misma pareja con la que se abre la *Tragicomedia*:

Calisto.—«En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.»

Melibea.—(*Sonríe, recita*) «¿En qué, Calixto?»

Calixto.—«En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacerme tanta merced que alcanzase a verte y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pude. [...]

Melibea.—(*Ríe como jugando.*) «¿Por tan gran premio tienes esto, Calixto?»

Calixto.—(*Él no juega. Con ciego apasionamiento:*) «¡Téngolo por tanto en verdad que si Dios me diese en el cielo una silla sobre los santos no lo tendría por tanta felicidad!»

Melibea.—(*Sonríe, haciendo ahora una travesura.*) «Pues más grande galardón aún te daré yo si perseveras.»

Calixto.—«¡Oh, oh, bienaventurados mis oídos que indignamente tan grande palabra habéis escuchado!»

Melíbea.—(Ahora ya no juega...Dice con una especie de sombrío rencor:) «Más desventurados que otra cosa. Porque la paga será tan fiera como tu loco atrevimiento. ¡Vete! ¡Vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar...» (*Calixto la mira sombrío. Entonces Melíbea ríe.*) ¿Qué le pasa, Calixto? ¿Me he equivocado? «¡Vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar...»
Calixto.—(Reconcentrado.) «Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.» (191-192)

En este fragmento, varias acotaciones sugieren la actuación de actores: «recita», «como jugando», «ya no juega», «reconcentrado». Sin embargo, el desajuste entre los personajes se basa justamente en el sentido que otorgan a las citas celestinescas declamadas: unas meras reminiscencias literarias que se justifican aquí como herramientas de un juego teatral (o sea, fingido) entre los personajes de Sastre —se trata de la percepción de Melíbea—, o unas declaraciones de amor sinceras, en la que se intenta conferir al texto literario y a la actuación un valor performativo —pues Calixto intenta realmente seducir a Melíbea—. En el marco de estas actitudes opuestas en la cita del texto original, conviene recalcar que Calixto es el único personaje realmente impactado por el texto, ya que se pone sombrío cuando lo rechaza Melíbea. Esta misma actitud provoca la risa de Melíbea, quien interpreta esta reacción —aunque quizá sólo lo finge para burlarse aún más de su pobre compañero— como debida a un fallo en su propia memorización del texto.

Otro ejemplo significativo de teatro dentro del teatro nos es proporcionado por la escena en la que, con el fin de introducirse en el convento y engañar a Melíbea, Celestina decide representar el papel de su famosa homónima:

(Ahora, al volver la luz, estamos de nuevo en casa de Celestina, la cual —ante su altar diabólico— está procediendo a construir el personaje clásico: se maquilla como vieja, se pinta los dientes de negro, se pone una peluca estropajosa y se viste de color pardo oscuro. Quizás al acabar, emite una carcajada «diabólica»... Pero esto no es necesario, desde luego. Oscuro) (241).

Más tarde, Celestina revela su juego a Melíbea: «como sé lo difícil que está entrar en este edificio tan sagrado [el convento donde está Melíbea], se me ocurrió ese poco de teatrillo» (244).

Como es el caso para el Calixto original, el de Sastre es muy torpe en sus primeros intentos de seducción. Esta torpeza viene problematizada por el mismo personaje:

Calixto.— (como para sí.) Ésta tendría que ser la escena.
Melíbea.—¿Qué dices?
Calixto.—Digo... No sé. Si esto fuera un teatro, ésta tendría que ser la escena. ¡Todo estaría preparado para esta escena! Y a mí, no se me ocurre nada. (*Desolado.*)
Melíbea.— (*Ríe bronceadamente.*) ¡Está sí que es buena! (*Se encoge de hombros.*) Pues entonces abajo el telón... (*El telón del teatro empieza a descender hasta el punto de que pueda parecer que la obra termina aquí.*)
Calixto.— (*Angustiado.*) ¡No, no...! Espera. Espérate. (*El telón se detiene. Calixto se ha dirigido a ella —no al telón— como si Melíbea estuviera a punto de dejar-*

le, pero Melibea no se ha movido, aunque está de pie.) Escúchame un momento, por favor. (Melibea se sienta, mientras el telón vuelve lentamente hacia arriba. [...]) (259)

En este pasaje, no sólo un personaje se lamenta de su poco talento para cumplir con una convención genérica (aquí, la escena amorosa)¹⁵, sino que además un accesorio teatral (el telón) reacciona frente al diálogo de los personajes y recuerda al público una convención del teatro interiorizada desde hace mucho tiempo: el cierre del telón como significante cuyo significado no es sino el fin de la obra. Traer a colación esta convención de una forma tan explícita permite, en esta escena, romper francamente con la ilusión teatral. Las interferencias entre realidad y ficción, que agobian a los personajes, se acentúan aún más a continuación y les conducen a una reflexión sobre el *theatrum mundi*:

Melibea.— [...] Ahora me acuerdo de la primera escena.

Calixto.— (Como en un suavísimo reproche.) ¿Qué quieres decir? ¿Otra vez el teatro?

Melibea.— No, el teatro no... la vida... pero también el teatro, sí... Calixto y Melibea... y Celestina y... ese mundo fantástico, y también nosotros... otro mundo fantástico... o real, qué más da... pero tan fugitivo que... cuando de nosotros no queda ninguna huella... sea como sea nuestra historia... parecido o no a la escrita... será aquella, la escrita, la que permanecerá en la memoria de las gentes. (263)

Los personajes llegan a dudar de su personalidad y de su existencia, de la que ya no saben si es real o literaria. Esta confusión da lugar a una meditación sobre el estatuto de la reescritura frente a su fuente: la adaptación se borra respetuosamente ante un clásico literario al que rinde homenaje. Acaso se trata de una forma de confesar la imposibilidad de reescribir un clásico. En el prefacio de la presente obra, Sastre explicaba en efecto que fue su gran admiración por la obra de Rojas lo que le hizo escribir una obra radicalmente diferente:

mi respeto a la obra de Rojas se expresa de la mejor forma posible: no haciendo lo que se suele llamar una «versión respetuosa» de la obra, sino *no tocándola* a no ser para *citarla* inequívocamente en algún pasaje y para usar o, mejor, abusar un poco de los nombres de sus personajes» (178).

Por lo demás, la reflexión metateatral también es vehiculada por las aco-taciones, de las que el texto rebosa y que no siempre ejercen únicamente su

¹⁵ Hemos de notar que la transformación de aquella convención en una pauta hecha grotesca por la incompetencia del personaje ya viene anunciada desde el subtítulo de la obra, *Historia de amoor y de magia*, donde se deforma la palabra *amor* con una alargación vocálica que parece reflejar una pronunciación marcada por cierto sentimentalismo exagerado. Esta grafía «amoor» reaparece en varias ocasiones en el mismo texto, en boca de Calixto, por ingenuidad (227), o, de forma irónica, en boca de Celestina (243) y de Melibea (258).

función tradicional de indicación escénica¹⁶. Tales acotaciones pueden, por ejemplo, jugar con el conocimiento que el receptor tiene acerca de la historia del teatro y de la literatura, como cuando se indica que Parmeno debe dirigirse a Calixto con un tono «confidencial, en una especie de aparte del viejo teatro» (191), o cuando se señala que Celestina habla de forma «hipócrita haciendo el *personaje* celestinesco» (252). Las acotaciones desempeñan de hecho un papel crucial en la caracterización del personaje de Celestina visto por Sastre, pues cada mención o aparición suya viene acompañada por un efecto sonoro concreto:

Sempronio.—Entonces... (*Pausa de efecto*.) Entonces hablaré con la gitana Celestina. (*Un trueno*.)

Calixto.—¿Qué es eso? ¿Un trueno? El cielo se ha cubierto de pronto. Estaba raso.

Sempronio.—(*Se ríe*.) ¡Cosas de Celestina, seguro! Esa gran bruja se habrá dado cuenta de que hablo de ella y se quiere dar importancia. (*Con simpatía*:) ¡Qué canalla es! Le gusta el mal teatro a la muy zorra. [...] (*Suena otro trueno, ahora de lo más teatral. Sempronio protesta elevando la voz hacia la ventana*.) ¡Ya está bien, Celestina! (*A Calixto*.) ¿No es un efecto demasiado recargado? (217-218).

O, en otra ocasión:

Celestina.— [...] tú Calixto, no has nacido todavía [al amor] y Melibea ha muerto [para el amor]. (*Suena un trueno lejano*.)

Calixto.— ¿Es cosa tuya ese trueno? (*Asustado*.)

Celestina.— Sí; es para subrayar...

Calixto.— Ya, ya. Comprendo, pero me ha cogido descuidado... Es una forma de subrayar que... (*Suena otro trueno*.) Este ya está mejor; como se lo espera uno (227).

Gracias a las acotaciones y a los comentarios de los personajes que provocan las mismas, la obra teatral exhibe sus efectos especiales y apunta explícitamente hacia la función de tales efectos, función de la que los personajes son altamente conscientes. También es interesante destacar, en estas citas, el juego con la polisemia de la palabra *teatral*, en el sentido de «propio del género dramático», y de «grandilocuente», o aun de «exagerado para llamar la atención».

Por último, otras acotaciones se olvidan totalmente de la función que se les atribuye como resorte del género dramático puesto que no dan ninguna indicación al director y no producen, por tanto, ningún resultado perceptible por el público: al contrario dichas acotaciones sólo se destinan a la lectura y subrayan de nuevo unas convenciones teatrales o literarias. Es el caso de la acotación que abre el texto y lo ancla en un contexto espacio-temporal gra-

¹⁶ Según Mariano de Paco (1996), buena parte de las acotaciones, en la obra de Sastre, «constituyen una abierta complicidad con el lector ante la impuesta lejanía del espectador». Con «impuesta lejanía», el estudioso se refiere a la censura franquista que impidió el estreno de muchas obras sastrianas.

cias a una fórmula cuyo convencionalismo se señala mediante un comentario irónico entre guiones: «Estamos —es un decir— en la Salamanca del siglo XVI» (185). Otro argumento al que se puede aducir para mostrar que esta obra teatral está en parte hecha para ser leída y no representada nos viene proporcionado por los encabezados de cada cuadro. Estas breves introducciones al argumento de cada apartado, que no tienen incidencia alguna en la puesta en escena, dan cuenta de un estilo arcaizante que no deja de recordarnos, como lo apuntó Juan Villegas (1993), los encabezados de los capítulos del *Quijote*: «De cómo un tal Calixto se encontró con una tal Melibea y de lo que sucedió en un principio» (185), «En el que muy miserables personajes hablan del Amor y ocurre un suceso que se verá» (202).

Con semejantes acotaciones, la representación parece hacerse accesoria. Pero esta pieza va todavía más lejos al presentar aquella representación como carente de sentido. Así, los diálogos entre Calixto y Melibea ilustran a menudo una incomunicación que se produce mediante las citas de la *Celestina* original: los personajes, frente a sus sentimientos amorosos, quedan desposeídos de sus capacidades retóricas. Hacen alarde, entonces, de un discurso ya hecho, preexistente, pero que, fuera de contexto, pierde toda pertinencia, y aun toda significación, generando así la incompreensión entre los personajes. Es este proceso que engendra el rechazo de Calixto por Melibea en el primer cuadro. Esta comunicación hecha imposible no hace sino recordar los códigos de otra corriente teatral del siglo XX: el teatro del absurdo. La propia Melibea señala que «ya esta escena [la de su diálogo con Calixto] es *absurda*» (263). En el último cuadro, Sempronio dice que se siente mal porque «el absurdo es una cosa que [lo] marea» (270). La abolición de una comunicación que se ha vuelto inútil culmina sin duda en una escena en la que, para evitar que Calixto repita la exposición de su problema ante Celestina, su entrevista se reduce a una serie de blablablá:

(La escena de la presentación y explicación del problema de Calixto es mímica y el diálogo es sólo : bla bla bla.)

Sempronio.— Bla.

Celestina.— Bla bla.

Sempronio.— Bla bla bla.

Celestina.— ¿Bla?

Calixto.— Bla.

Celestina.— Bla bla. *(Se dispone a escuchar a Calixto.)* Bla...

Calixto.— Bla bla bla. Bla bla bla. Bla bla bla. *(Etcétera. Al fin, Sempronio y Areusa se retiran, aceptando un bla bla bla de Celestina, que los despide, y quedan ésta y Calixto solos. Pausa. Como resumiendo todo el bla bla bla:)* Lo cual, que no puedo vivir sin ella (222-223).

A partir de la intertextualidad celestinesca, se dibuja también una reflexión sobre el papel del espectador a través de dos procedimientos distintos. Primero, mediante la elaboración de unos personajes que se vuelven espectadores

de su propia tragedia, gracias al vertiginoso desdoblamiento de identidades que padecen y que ya se ha analizado. Por otro lado, mediante una *mise en abyme* del espectáculo teatral. Así, en la última escena y tras la muerte de todos los personajes, despiertan las estatuas de Calixto y Melibea que dominan sus tumbas. Los seres de alabastro lamentan entonces sus respectivos fallecimientos antes de petrificarse de nuevo. Luego, Sastre, en una larga acotación, propone añadir una última escena a los directores que lo deseen. Esta escena optativa, situada ahora en un plano temporal que corresponde a nuestra época contemporánea¹⁷, muestra cómo «un grupo de turistas extranjeros acompañados por un Cicerone» (274), es decir por un guía, admira las tumbas de los pobres amantes. El guía les resume la versión rojana de los amores de Calixto y Melibea, lo cual suscita reacciones muy distintas por parte de los turistas: «Alguno, por ejemplo, se mete un dedo en la nariz. Otro, curioso y rezagado, mete su dedo en la nariz de la estatua de Melibea y en inglés o en noruego dice doctamente a su pareja que la estatua «es ciertamente de alabastro»» (275). Después, los turistas dejan el escenario, menos una pareja, que se queda observando a Calixto y Melibea.

La repentina superposición de planos temporales así como la no menos repentina configuración dual del espacio escénico, que enfrenta ahora un espectáculo y unos espectadores¹⁸, evoca con fuerza el arte escénico y trae a la memoria la definición etimológica de *teatro*, formado sobre la palabra griega *theatron* «lugar donde se mira». Este paralelismo espacial entre la configuración del escenario y la de la sala de teatro en su conjunto por encima pone de manifiesto la recepción del espectáculo teatral: la mayoría de los espectadores no presta demasiada atención a lo que tiene delante mientras que una pareja, posiblemente mixta como indica una acotación¹⁹, prolonga su observación, entrando en consonancia con la obra²⁰, buscando en ella algo más. Tal vez, como afirma Mariano de Paco en su edición, «frente a la indiferencia general de los turistas, la parejita significa la reconocida permanencia del amor a través del tiempo a pesar de las posibles dificultades (en este caso, la diferencia de color entre los dos jóvenes)» (Sastre, 2005: 275).

Pero el interés de aquellos personajes quizá puede también interpretarse

¹⁷ El cambio de plano temporal ya se había anunciado en la acotación que sigue la tabla de cuadros y precede la lista de personajes: «La acción es en Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI y un poco en 1978 (o después)» (181).

¹⁸ El monumento, en sí artístico, porque se trata de un conjunto de estatuas, pero que también conmemora una historia literaria, representa, en efecto, un *espectáculo* en el sentido amplio de la palabra, o sea una «cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles» (*DRAE*). Asimismo, un *espectador* es ante todo alguien que (¿ad?)mira. Ahora bien, el mirar es quizá la principal actividad del turista.

¹⁹ «Ella puede ser blanca y él negro» (275).

²⁰ «de modo que parezcan formar parte del monumento» (275).

como un último vínculo entre la *Tragedia fantástica* cuya representación se está acabando y la obra de Rojas que el Cicerone acaba de traer a colación: el espectador de la sala, tras observar la muerte de los Calixto y Melibea sastreanos, observa a personajes de espectadores observando a su vez las tumbas de los Calixto y Melibea rojanos. Esta construcción especular final de la obra hace hincapié, pues, en la necesidad de un público preparado para la obra de Sastre. En efecto, la deconstrucción teatral operada por este texto sólo es posible y hecha comprensible para el espectador si éste percibe el intertexto celestinesco. La «dialéctica de la participación y de la extrañeza» (Sastre, 2005: 24) en la que se fundamenta la dramaturgia del *boomerang*, sólo es permitida por el reconocimiento, por parte del público, de *La Celestina* original y de sus deformaciones. El hipotexto constituye así el principal mediador entre el espectador y el efecto de cuestionamiento que pretende provocar el hipertexto, dado que el filtro degradado que Sastre aplica a la sociedad pintada en su texto en gran parte se percibe a través de los juegos intertextuales²¹. Sastre utilizó desde luego «la intertextualidad como instrumento teatral para alcanzar a un lector o espectador» (Villegas, 1993: 265)... o para perderlo, si se le escapa el juego intertextual.

3. UNA MARAÑA INTERTEXTUAL: GUIÑOS A ALGUNOS CÓDIGOS DE LA FICCIÓN

Amén de utilizar la obra medieval para posibilitar las estrategias metateatrales que acabo de ilustrar, Sastre recupera asimismo la voluntad paródica de su hipotexto para aplicarlo a otros objetos. *La Celestina* primigenia presenta en efecto un desvío burlesco de la novela sentimental española y, más particularmente, de los preceptos del amor cortés que este tipo de ficción, que conoció cierto éxito durante la Edad Media, ejemplifica²². A Sastre, el empleo jocoso de relatos de gusto popular, sean guiones de películas de aventuras o géneros llamados para-literarios, le permite retomar ciertas características de los personajes de Rojas pero hipertrofiándolas. Así, el personaje de Centurio, especie de soldado fanfarrón que tiende a acrecentar sus hazañas, es transformado por el dramaturgo contemporáneo en un gigante muy bobo llamado King-Kong y que, a modo de juegos eróticos, se golpea el pecho dando gritos de fiera:

Centurio.— Nunca he comprendido por qué me llamas King-Kong; pero me gusta.
Areusa.— Creo que te va, no sé. Es una palabra caprichosa. (*Lo mira con entusiasmo*.) Estás guapísimo. Desnúdate, mi amor. (*Centurio lo hace y vemos que tiene*

²¹ Es de notar que, por ser Celestina, en la obra original, un personaje de alcahueta y por tanto de mediadora social y sexual, resulta curiosa esta función aquí otorgada al texto celestinesco en su conjunto.

²² Sobre este aspecto de la obra rojana, véase por ejemplo a Abbate (1974) o a Severin (1984).

todo el tórax cubierto de pelo. Es un mono velludo.) Ahora golpéate el pecho como tú sabes y da ese alarido tan precioso. (*Centurio se golpea el pecho con los puños y da un grito selvático.*) Así me gusta. Ahora quítame la ropita poco a poco. Imagínate que yo soy muy pequeñita y que me tienes en el hueco de tu gran manaza (251-252).

El autor compone de tal modo una escena que hace hincapié en las interpretaciones sexuales a las que dio lugar este relato de aventuras.

La tragedia de Sastre es por lo demás, como ya indica su título, «fantástica». No debe extrañarnos, por consiguiente, el hecho de que los resortes de la novela gótica, y más particularmente los de la novela de Bram Stoker, sirvan la caracterización del personaje de Celestina. Ésta, como Drácula, se nutre con sangre, no se refleja en los espejos, se pasa el día descansando en un ataúd lleno de tierra regeneradora, y sólo actúa de noche. Es de notar que, no obstante, estos códigos genéricos se subvierten ya que la fascinación sexual asociada a los vampiros en la literatura fantástica se encañona cómicamente cuando una acotación anuncia que Celestina, al salir del ataúd, «se viste como en una danza antistreptese» (222), es decir, con los movimientos provocantes del striptease pero que se invierten en vista de que visten, en lugar de desnudar²³.

4. EL USO DE UN CLÁSICO A MODO DE TRANSFORMACIÓN DEL TEATRO: ALFONSO SASTRE Y HEINER MÜLLER²⁴

El peculiar quehacer dramático de Alfonso Sastre y las metamorfosis genéricas que conlleva no representan un caso aislado a nivel del teatro europeo. Los procedimientos metateatrales que acabo de rastrear y que a Sastre le sirvieron para sobrepasar el teatro mimético aristotélico son también utilizados por Heiner Müller (1929-1995), autor alemán coetáneo de Sastre que presenta más de un punto en común con el dramaturgo español. De hecho, ambos escritores comparten el objetivo de renovar la institución teatral proponiendo un nuevo teatro cuya meta principal consiste en generar una comunicación mutua entre el creador y el espectador. Tanto para Müller como para Sastre, al público habría que «dificultarle un acceso intelectual inmediato para que se viera obligado a reflexionar, más tarde, acerca de lo que observó» (Veloza Martínez, 2011: 38). Por ende, el autor alemán en sus obras quie-

²³ Es de señalar que este modo de recrear irónica y simbólicamente tales mitos de terror representa una constante en varias obras de Sastre, como *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983), o el poema *El Evangelio de Drácula* (1976).

²⁴ Agradezco a Bruno Dupont (Universidad de Lieja) haberme sugerido —a raíz de una ponencia sobre Sastre que presenté en la Universidad de Lieja en abril de 2014— un posible parentesco en el linaje teórico de ambos dramaturgos.

bra constantemente la ilusión teatral²⁵ mediante lo que Viviana Veloz Martínez llama «unas técnicas de collage genérico» y que corresponden con los juegos de códigos teatrales presentes en la *Tragedia fantástica*, ya que se trata de «superpone[r] diferentes elementos estilísticos, tanto literarios como teatrales, tales como: anacronismos, analogías, alusiones, epígrafes, autocitas, rizomas, juego de asociaciones y teatro dentro del teatro» (2011: 45).

Además de esta similitud de objetivo y de medios, Müller y Sastre también dan cuenta de un similar (y significativo) gusto por los clásicos de la literatura: si Sastre se apodera de Rojas, Müller no duda en abordar a Shakespeare. En su obra *Máquina Hamlet* (Müller, 1986) (*Die Hamlet Maschine*, 1977), el dramaturgo recupera el clásico inglés para mejor destruir su universo narrativo y de ahí «hacer visible las ruinas de una realidad que ha dejado al ser humano sumido en la putrefacción de unas ideologías, que no llevaron a la humanidad a su liberación y progreso, sino a una constante represión» (Veloz Martínez, 2011: 47). En suma, Müller hace con Hamlet lo que Sastre hace con Celestina: cuestionar al mismo tiempo la institución teatral y la sociedad que les es contemporánea, ya sea la sociedad alemana dividida de posguerra o la sociedad española bajo el mando franquista. Para llevar a cabo tal cuestionamiento, en la *Tragedia fantástica* como en *Máquina Hamlet*, ambos dramaturgos intentan modificar el andamiaje teatral a partir de unas artimañas metateatrales²⁶ y de una descomposición del texto teatral. Esta descomposición consiste sobre todo en una deconstrucción de los personajes y del diálogo. En el primer apartado de *Máquina Hamlet*, titulado «Álbum de familia», el personaje de Hamlet se debate, como Calixto o Melibea —a quienes Sastre ofrece una identidad prestada y por tanto problemática—, entre varias identidades: una propia, quizá la de un actor, y la del personaje shakesperiano, o aun de otro personaje shakesperiano, puesto que el personaje exclama, en medio de su monólogo «Yo era Macbeth». Esta descomposición del personaje se acompaña además por una descomposición del diálogo: si Sastre socava la función comunicativa del diálogo con sus *collages* de citas sacadas de *La Celestina*, Müller va más lejos cuando funde todos los diálogos en un largo monólogo cuyos enunciadores acaban por confundirse (Sandoval, 2009). Esta red de analogías entre ambas producciones teatrales da así muestra de un nuevo tipo de teatro conformado por una nueva especie de relación entre el artista y su público, una relación que «conduce a una constante reelaboración de los lineamientos estilísticos y de contenido del teatro» (Veloz Martínez, 2011: 52).

²⁵ Como en el caso sastriano, con este propósito Heiner Müller sigue los pasos de Bertolt Brecht. Sin embargo, Müller se distanciará, al igual que Sastre, de su compatriota: a diferencia de Brecht, Heiner Müller no quería que sus textos estuvieran puestos en escena de una manera prescrita de antemano por él mismo, sino que otorgaba a cada director una libertad completa para representar su obra.

²⁶ Por ejemplo, en el texto de Müller, el personaje se da cuenta de que representa el papel de Hamlet y reprocha a otro personaje el haber olvidado parte de su texto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los juegos metaliterarios cuyas formas acabo de estudiar se adecuan a los propósitos teóricos de Alfonso Sastre, puesto que consiguen producir una reflexión en el espectador, a través de un doble procedimiento. Primero, al exponer los mecanismos teatrales y al escenificar géneros paraliterarios, estos juegos exhiben *l'envers du décor*, el bastidor de un teatro que es ante todo facticio. De esta forma, llevan a que el espectador busque el porqué de tal construcción, el sentido del artificio. Luego, al desviar distintos códigos genéricos, Sastre parece interrogar la compartimentación de los géneros, mostrándola como un acervo de convenciones, fruto de una institución del Teatro y de la Literatura que, al igual que las otras instituciones presentadas en la *Tragedia fantástica* —o sea, la Iglesia y la Justicia, que se fusionan en determinado momento en el aparato inquisitorial—²⁷, se describe como marcada por una pérdida de coherencia y de valores²⁸.

Ahora bien, es una reescritura de *La Celestina* de Rojas lo que Sastre eligió para cuestionar el teatro de su tiempo y su sistema genérico rígido. Tal vez porque, como lo señaló H.R. Jauss (1986: 42), el estudio de las obras medievales invita a desubstancializar el concepto de género porque incita a no atribuir a los géneros literarios «aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique». Es lo que nos induce a hacer la lectura de la antigua *Celestina*. Es lo que la *Celestina* moderna parece reanudar, ya que sus estrategias metateatrales abogan por una historicidad de un género teatral que tiene que ser movedizo y así aspirar a una necesaria conexión entre el escenario y el espectador. La *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* es por consiguiente un magnífico ejemplo de la manera con la que un creador contemporáneo puede apropiarse de una obra clásica como un acertado vehículo para discutir la literatura de su presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abbate, Gay (1974). «The *Celestina* as a Parody of Courtly Love», *Ariel*, III, pp. 29-32.
 Bataillon, Marcel (1961). *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Didier.
 Caudet, Francisco (1991). «Sastre: el teatro como reflexión y ruptura», *Anthropos*, 126, pp. 38-42.
 Forest, Eva (coord.) (1997). *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia: Hiru.
 Genette, Gérard, y Tzvetan Todorov (dir.) (1986). *Théorie des genres*. París: Seuil. Col. Points. Essais.
 Henríquez-Sanguinetti, Carolina (1993). «La funcionalidad de lo grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre», en Mariano de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*. Murcia: Universidad, pp. 269-274.

²⁷ El motivo de la Inquisición en la *Tragedia fantástica* es estudiado por Rodiek (1989).

²⁸ Esta pérdida de los valores se generaliza, en la obra, a todos los personajes: Melibea, que confiesa haber gozado los placeres de la carne durante su carrera en la prostitución, ha perdido el gusto por la sensualidad; Calixto, por su parte, ya no recuerda para qué se convirtió en hereje.

- Heugas, Pierre (1973). *La Célestine et sa descendance directe*. Burdeos: Institut d'études ibériques et ibéro-américains.
- Jauss, Hans Robert (1986). «Littérature médiévale et théorie des genres», en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*. París: Seuil, pp. 37-76.
- Lacalle, Agapito Floriano (2005). «La «tragedia compleja» de Alfonso Sastre: la desmitificación del héroe», *Cuadernos del Lazarillo*. 29, pp. 71-77.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba. Primera edición de 1962.
- Maestro, Jesús G. (2001). *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Manchado Lozano, Josefina (1985). «Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»», *Caligrama*. II, 1, pp. 197-210.
- Müller, Heiner (1986). *Máquina Hamlet*. Madrid: Espacio Cero.
- Oliva, César (1992). «Alfonso Sastre en la tragedia compleja», *Primer Acto*. 242, pp. 40-45.
- Paco, Mariano de (1996). «El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* [en línea]. XIX-XX, pp. 271-283, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-alfonso-sastre-en-la-sociedad-espaola-0/html/01ea054e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html> [ref. de 22/7/16].
- Pérez-Stansfield, María Pilar (1989). «El héroe en las tragedias complejas de Alfonso Sastre», en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, pp. 327-335.
- Rodiek, Christoph (1989). «La «Celestina» del siglo XX. Anotaciones comparatistas», *Celestinesca*. XIII, 2, pp. 39-44.
- Rojas, Fernando de y «Antiguo autor» (2011). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico (ed. y estudio). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Col. «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española».
- Ruggeri Marchetti, Madga (1988). «La tragedia compleja en sus mejores realizaciones», *El Público. Cuadernos*. 38, pp. 61-75.
- Sandoval, Orestes (2009). *Heiner Müller. Textos para el teatro*. La Habana: Alarcos.
- Sastre, Alfonso (1965). «Tragedia y esperpento», en *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, cap. VI.
- Sastre, Alfonso (1970). *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Grijalbo.
- Sastre, Alfonso (2005). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Mariano de Paco (ed.). Madrid: Cátedra. Col. «Letras hispánicas».
- Severin, Dorothy (1984). «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*. III, pp. 351-82.
- Snow, Joseph T. (1997). «Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia* en el Siglo XX», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (ed.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 199-208.
- Veloza Martínez, Viviana (2011). «Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*. VI, 2, pp. 35-54.
- Villegas, Juan (1993). «*La Celestina* de Alfonso Sastre: Niveles de intertextualidad y lector potencial», en Mariano de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 265-268.

Fecha de recepción: 1 de julio de 2014.

Fecha de aceptación: 4 de diciembre de 2014.

