

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



Universidad de Oviedo

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**GRADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS**

**CURSO ACADÉMICO 2022-2023**

LA PERMANENCIA DE *LA CELESTINA*: LA *TRAGEDIA FANTÁSTICA DE LA  
GITANA CELESTINA* DE ALFONSO SASTRE

ALBA IZQUIERDO SALCES

Oviedo (Noviembre de 2023)

## ÍNDICE

1. Introducción .....	3
2. <i>La Celestina</i> reescrita: de Fernando de Rojas a Alfonso Sastre .....	4
2.1 <i>La Celestina</i> : creación, recreación y mito .....	4
2.2 El teatro de Alfonso Sastre .....	6
2.2.1 La “tragedia compleja” .....	6
2.2.2 <i>La Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i> .....	9
3. Equivalencias entre las obras .....	11
3.1 Tratamiento de los personajes .....	11
3.2 Cambios en el argumento .....	18
3.3 La dimensión metateatral.....	21
3.4 Espacio y tiempo .....	24
3.5 Crítica social .....	26
4. Conclusiones .....	31
Bibliografía.....	33

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende contrastar la permanencia de *La Celestina* en la literatura española, en concreto en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, una de las reescrituras más originales de las últimas décadas. A lo largo de la historia han aparecido diversas reescrituras y adaptaciones de *La Celestina*. Cada época ha ido modificando la obra de distintas maneras, de forma más o menos autónoma, dependiendo de la corriente histórico-literaria y, por supuesto, del autor. El traslado de esta figura de la Celestina ha dado lugar a lo que hoy conocemos como literatura celestinesca.

*La Celestina*, escrita por Fernando de Rojas a finales del siglo XV —como continuación, según él mismo nos indica (Rojas, 2015: 69-71; Severin, 2015: 11-15), de un manuscrito de un “antiguo autor” que encuentra y se decide a continuar debido a su utilidad—, es una obra maestra de la literatura española que ha perdurado durante siglos y ha dejado una huella imborrable en la tradición literaria. Esta tragicomedia ha desafiado el paso del tiempo y ha tenido un impacto duradero en la literatura, el teatro y la cultura en general. Examinaremos su supervivencia en la literatura, cómo este clásico de nuestro patrimonio cultural ha inspirado al escritor Alfonso Sastre, y cómo sus temas, personajes y estilo resuenan en esta obra literaria posterior. Esto se va a llevar a cabo cotejando ambas obras, dándole considerable relevancia a la “tragedia compleja” de Sastre. Exploraremos cómo los elementos importantes de la trama, los personajes y los dilemas éticos de Fernando de Rojas resuenan en la *Tragedia fantástica de la gitana de Celestina*. Al comparar cuidadosamente las dos obras, examinaremos cómo las visiones del amor, la pasión y la traición han cambiado y se han adaptado a lo largo de los siglos, reflejando las sensibilidades y preocupaciones cambiantes de la época en que fueron escritas.

En el presente trabajo, partiremos de una breve contextualización de ambos textos, presentando sucintamente la pieza de Rojas y describiendo a grandes rasgos el teatro de Alfonso Sastre y el subgénero al que pertenece su obra, la «tragedia compleja», para así poder entender mejor la dirección que toma al reescribir *La Celestina*.

A continuación, abordaremos las equivalencias que pueden apreciarse entre las obras de Rojas y de Sastre, realizando en primer lugar un estudio comparativo tanto en lo que se refiere al tratamiento de los personajes como a los cambios en el argumento. Sastre

muda los personajes de la obra de Rojas a la suya, pero configurándolos de otro modo. Modelar los personajes al trasladarlos de una obra a otra puede darle profundidad y complejidad a una nueva narración. En cuanto a los cambios en el argumento, Sastre toma las partes de *La Celestina* que considera necesarias a la vez que las va distorsionando. Pasamos así a la dimensión metateatral de la obra de Sastre, a las citas explícitas sobre *La Celestina* que encontramos dentro de su obra, valiéndose de ellas para conducir su juego teatral. Seguidamente, repasaremos el tiempo y los escenarios en los que se desarrollan las obras, para comprobar que Sastre mantiene el espacio teatral de la pieza de Rojas, pero la traslada en el tiempo, y comentaremos el porqué de esta elección. El trabajo finaliza con la crítica social que se aprecia en ambos textos, mostrando cómo los dilemas éticos que se planteaban en *La Celestina* siguen latentes en la obra de Sastre y cómo estos se han transformado debido al paso de tiempo y los cambios producidos en la sociedad española.

Este estudio comparativo permite apreciar la riqueza y la profundidad de ambas obras, así como discernir cómo las reinterpretaciones literarias pueden iluminar nuevos aspectos de las obras clásicas. Al estudiar la pervivencia de *La Celestina* desde la perspectiva de Alfonso Sastre, este trabajo pretende enfatizar la atemporalidad de los temas explorados en esta obra maestra y mostrar que la literatura sigue siendo una poderosa herramienta para explorar la condición humana en todas sus facetas y complejidad.

## 2. LA CELESTINA REESCRITA: DE FERNANDO DE ROJAS A ALFONSO SASTRE

### 2.1 LA CELESTINA: CREACIÓN, RECREACIÓN Y MITO

*La Celestina* es una obra que marca la transición entre la época medieval y la renacentista. Se trata de una de las primeras grandes creaciones literarias impresas en España, y dejará una huella inmediata tras su publicación, dando lugar muy pronto al surgimiento de la llamada «tradición celestinesca»: una larga cadena de textos que, tomando como punto de partida la obra de Rojas, la desarrollarán, adaptarán, recrearán o reescribirán, respetándola o modificándola, actualizándola o transformándola en mayor o menor medida, en función de los intereses de los sucesivos autores, de sus planteamientos estéticos e ideológicos y de las coordenadas históricas, culturales y literarias en las que se insertan (Snow, 2001). Una de las más originales reformulaciones de *La Celestina* en

el siglo XX es *La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, del Alfonso Sastre, escrita en los años 80.

En ese incesante proceso de recreación y reformulación, los personajes de la obra han cobrado vida en distintas formas y con diferentes modificaciones y sentidos, y Celestina ha acabado por constituirse en uno de los mitos literarios hispánicos de mayor relieve, identidad y permanencia. Como indica Jeromine François, una de las estudiosas que más atención ha dedicado a la prolongada estela del mito celestinesco,

se puede considerar el mito en general como un relato (una configuración narrativa que articula acontecimientos y acciones) vinculado a uno o varios héroe(s), representativo de la sociedad humana y de sus interrogaciones permanentes, que se repiten modificándose, adquiriendo nuevos significados hasta formar parte del patrimonio de una colectividad humana (François, 2020: 108).

Así, con Celestina, nos encontramos con una figura mítica que es reconocida siempre por su característico nombre que suele ser introducido o narrado en una composición similar.

Las primeras ediciones de la obra medieval fueron publicadas, bajo el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, en Burgos en 1499 y posiblemente en Toledo en 1500. Aparece una nueva versión entre 1500 y 1502, con cinco actos adicionales, un nuevo prólogo y un nuevo título; esta edición, teniendo en cuenta el final de la obra, fue impresa bajo el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Severin, 2015: 11-12). Según relata el propio Rojas, la nueva denominación responde a las demandas de un gran número de lectores, que reparan en que, pese al carácter cómico y paródico, la obra acaba con la muerte de sus protagonistas:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio de la porfía y llamela tragicomedia (Rojas, 2015: 17).

Como se hace evidente en los títulos originales, Rojas crea la obra alrededor de la idea amorosa, presentando una historia de amor cortés desde una perspectiva paródica, desmitificando así ciertas conductas o valores establecidos (Severin, 2015: 25-39). En Sastre tenemos este mismo planteamiento de la historia de amor que acaba en tragedia; el propio Sastre dice que él lo que busca en su *Tragedia fantástica...* es hacer una verdadera historia de amor entre dos amantes irrisorios e imposibles (Sastre en Caudet, 2015: 146).

El cambio de título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a *La Celestina* no es, pues, original del autor, pero se impondrá muy pronto, a partir de algunas de las ediciones italianas y francesas ya en el siglo XVI, y se debe a la circunstancia de que los primeros lectores y editores de la obra desplazan el foco de atención de la historia amorosa y sus protagonistas a la potente figura de la alcahueta. Así se da a entender que la que realmente controla la obra es Celestina, adecuando su comportamiento a las diferentes personas según sean sus intereses particulares. Esta mujer, de gran astucia e inteligencia, sabe manejar a los demás, pero no es capaz de prever que puede morir al no cumplir su promesa. Algunos críticos han opinado que no es la avaricia lo que mata a Celestina, sino que, por el contrario, es la búsqueda de un futuro desahogado lo que la hace actuar de esa manera.

## 2.2 EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE

Alfonso Sastre (1929-2021), dramaturgo, ensayista y poeta español, fue reconocido por sus obras teatrales de vanguardia, así como por su compromiso político y social. Sastre se distinguió a lo largo de su vida por su incisiva crítica social y su participación activa en movimientos políticos y culturales. Su compromiso político queda plasmado en sus obras a través de temas sobre la alienación, la opresión política y la injusticia social. Apoyó el teatro de vanguardia y experimental a lo largo de su carrera. Sus piezas cuestionaron con frecuencia las convenciones teatrales establecidas e investigaron nuevas formas dramáticas y estilísticas.

Durante los años cincuenta ya había estrenado seis obras, y es al rechazar la noción tradicional del teatro, en los años sesenta, cuando el dramaturgo inicia una segunda fase de su obra dramática. Inicia dicha etapa con su obra *La sangre y la ceniza*, basada en la vida y la muerte de Miguel Servet (Paco, 2020: 22-27). A partir de esta obra sigue en una misma dirección, en la del género teatral que bautizó como “tragedia compleja”.

### 2.2.1 LA “TRAGEDIA COMPLEJA”

Durante los años sesenta, Alfonso Sastre escribió cinco tragedias que él mismo calificó como “complejas”. Las mencionadas nuevas obras tratan de combinar varios componentes en su formulación teórica: la encarnación de la obra de Brecht y cierta estética grotesca de espíritu valleinclanesco (Manchado Lozano, 1985: 197). Sastre germinó su “tragedia compleja” con su obra *La sangre y la ceniza* (escrita entre 1961 y

1965, publicada en 1967 y estrenada en Italia en 1976 y en España en 1977), llevando así su escritura hacia un rumbo propio y original. Sastre comenzó con su “tragedia compleja” debido a que advirtió la existencia de un distanciamiento entre el público y sus obras: el público no se sentía identificado con las mismas, por lo que comenzó a buscar en su primera “tragedia compleja”, en *La sangre y la ceniza*, que su protagonista fuera un “ser humano, con muchas debilidades, con muchos problemas”, para que así su obra tuviera “un carácter mucho más complejo del que le había otorgado hasta entonces” (Sastre en Caudet, 1999: 130). Es un modo de respuesta a la sociedad degradada en la que vivía, está proyectando hacia la España de su época, estableciendo “esa base de la degradación como base de la comunicación entre espectadores y espectáculo. Y luego superando esa degradación por medio de la decisión trágica del personaje” (Sastre en Caudet, 1999: 136). Esto es lo que le da la complejidad a su teatro.

Las principales características de este teatro son: la conciencia de la degradación social expresada con elementos cómicos, lúdicos y satíricos, especialmente a través del héroe irrisorio en el curso de la degradación generalizada o severa de la personalidad (Paco, 1991: 43). Se da una conciencia de la disposición teatral, hay una conciencia metateatral por parte del público e incluso de los propios personajes (esto debe incluir la relación con los lectores del texto, utilizando notas extensas que unifiquen el texto y esclarezcan el desarrollo creativo del mismo); según Richard Hornby, por metateatro se entiende la acción dramática consistente en una representación dentro de la representación teatral, donde los niveles de conciencia, sobre este hecho, de los personajes y el público pueden variar.

Encontramos una liberación de la estructura y el lenguaje dramáticos; estructuras fragmentadas. La liberación del lenguaje se materializa con la presencia de diversos registros, para que así los personajes hablen con el lenguaje más rico posible. Sastre dice que quería emplear un lenguaje que fuera hasta divertido, pero sin caer en el esperpento (Sastre en Caudet, 1999: 132). Podemos ver un lenguaje vulgar con el que consigue con verosimilitud plasmar a los grupos marginales. Según el propio autor:

Ese lenguaje debe ser “propio” (de las personas y la situación) y nada más. Esta «propiedad» del lenguaje no hay que llevarla hasta el extremo de considerar que el lenguaje dramático debe ser una reproducción magnetofónica del lenguaje real. El dramaturgo realiza siempre una operación de estilización: se trata de conseguir una condensación muy expresiva. Un buen

lenguaje dramático es siempre la condensación en pocas y lucidas palabras de lo que normalmente en la vida se expresa confuso y dilatadamente (Sastre en Ali, 2015: 97).

La estructura se encuentra fragmentada en cuadros en los que los episodios poseen una cierta libertad, lo cual permite su modificación.

La noción de “tragedia compleja” elaborada por Sastre bebe claramente del esperpento de Valle-Inclán en la forma en que reconoce y apoya la degradación social. Se embarca en un camino de personajes cómicamente invertidos heredados de patrones y tradiciones anteriores (Torres Nebrera, 2001: 200). Por otra parte, se percibe un acercamiento de Sastre a Brecht bastante prudente, lo que le llevó a desarrollar un concepto básico para definir y materializar sus “tragedias complejas”, el llamado “efecto boomerang”:

Si consideramos, como uno lo considera, que el teatro es un testimonio del mundo en que vivimos, todo dependerá [...] de como concibamos ese “mundo” [...] y de las formas según las cuales concibamos ese “testimonio”. Se trata, en fin, para los escritores que nos consideramos realistas, del concepto que tengamos del realismo como entidad estética. Para mí, por ejemplo, es posible concebir, frente a los naturalismos que nos dan el testimonio detallado de una parcela (su fórmula dramática típica es el sainete), un realismo por el cual se nos presente un mundo que no es una descripción, pero que está cargado de significaciones reales. Así, el presente drama [...] puede significar, en este tratamiento no pegado en las rugosidades de la tierra (o, si se quiere, un poco abstracto), cualquiera de los cruentos procesos por los que percibirán, en la historia de la Humanidad, el dolor y la sangre. [...] El boomerang vuelve cargado de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora problemática, acción internacional (Manchado Lozano, 1985: 200-201).

Bajo la visión de Sastre, los primeros ejemplos de la representación del esperpento de la realidad española llegaron durante el Renacimiento a través de la literatura de Fernando de Rojas y su *Tragicomedia Calisto y Melibea* (Manchado Lozano, 1985: 202). Para Sastre, los personajes históricos elegidos como protagonistas son ejemplos del héroe humanizado (casi antihéroe). Alfonso Sastre halla en Valle-Inclán un arquetipo de lo que necesita el teatro del futuro, o el teatro en general. Lo grotesco es lo que Sastre entiende desde la realidad física del personaje, su Calisto, grotesco él mismo, herniado, cojo e impotente. Es esta deformación histórica, ligada con la literaria, la que conduce a la tragicomedia, la verdadera innovación dramática en las obras de Sastre (Manchado Lozano, 1985: 206). Ciertos críticos ven en la figura del Calisto de Rojas una figura antiheroica, paródica. Toda su puesta en escena desde el acto segundo, cuando pasa de ser ese personaje heroico que vimos en el acto primero a tratar de iguales a sus criados y



a pedirles consejo (“Hermanos míos, cient monedas di a la madre: ¿hice bien?” [Rojas, 2015: 130]) hasta su muerte, cuando cae de la escala apoyada en el muro del huerto de Melibea, podría ser incluso calificada de ridícula (Orduna, 2001: 224-225). Como decíamos antes, complejidad de las tragedias se produce al encontrarnos al héroe trágico empapado de los componentes de la degradación del contexto, superándola y disponiéndola como soporte comunicativo entre los espectadores y el espectáculo (Manchado Lozano, 1985: 201).

En suma, Sastre avala los principios estéticos del esperpento a la vez que los del teatro épico. De esta manera, logra combinar ambos enfoques estéticos, anexionándolos entre sí para que el género trágico pueda sobrevivir en el teatro occidental actual. En esta fusión se encuentra el epicentro de su “tragedia compleja”. Con su tragedia intenta lograr una armonía o tensión entre el existencialismo y lo socio histórico (Manchado Lozano, 1985: 203).

### 2.2.2 LA TRAGEDIA FANTÁSTICA DE LA GITANA CELESTINA

*La Tragedia fantástica de la gitana Celestina* fue escrita en 1978. Esta obra se escenificó en primer lugar en Italia y Alemania, mientras que su debut en España no fue hasta 1985 en Barcelona (François, 2016: 527).

Esta obra se encuentra dividida en ocho cuadros, los cuales podemos disponer en tres partes (Paco, 2020: 51-55). La primera está formada por los tres cuadros iniciales; aquí el autor fusiona esa obra con la de la de Rojas, separadas por el espacio y el tiempo. Aquí nos introduce a los personajes principales en la Salamanca del siglo XVI; nos encontramos con un Calixto convertido en fraile, que, con la ayuda de Pármemo, trata de resguardarse en el convento de Melibea (convertida en monja para dejar atrás su vida de pecado); Calisto ha tenido que huir del claustro al ser perseguido por defender las ideas del hereje Miguel Servet. Al igual que en *La Celestina* de Rojas, se da el rechazo de Melibea hacia Calixto tras su primer encuentro. Ya en el tercer cuadro, Calixto expone el apasionado amor que siente por Melibea ante Sempronio y Pármemo, matando a este último ante un ataque de ira cuando habla del pasado de lenocinio de Melibea; aquí es cuando Sempronio le plantea a Calixto la intervención de Celestina.

La segunda parte, que abarca desde el cuadro cuarto al séptimo, expone tanto los puntos centrales de la obra como al personaje principal, la Celestina. En el cuadro cuarto

se produce el primer encuentro entre Calixto y Celestina, quien le promete llevarlo hasta Melibea a través de sus poderes diabólicos. En el cuadro quinto, dividido en cinco secuencias con diferentes espacios escénicos, se configura y se muestra la personalidad de Celestina. En el cuadro VI, una Celestina disfrazada de su personaje primigenio consigue reunirse en el convento con Melibea, dando paso al encuentro de los amantes; la conversación entre estos es interrumpida por dos agentes de la Inquisición que acaban con la vida de ambos, pero no sin que Melibea pueda confesar antes su amor ante un Calixto ya fallecido.

La última parte está configurada por el último cuadro. Asistimos a las consecuencias de las decisiones tomadas a lo largo de la obra, con la muerte de todos los protagonistas. Aquí Sempronio ante la tumba de Calixto y Melibea se encuentra con una disminuida Celestina, reducida a un bulto de trapos, al ser privada de sus poderes mágicos. Celestina se intenta alimentar de él para sobrevivir, pero este se defiende propiciándole una estocada mortal en el hígado. La muerte de todos los personajes no hace que termine la obra, pues las estatuas de los amantes cobran vida finalmente para darse así un último adiós.

Como mencionamos en el punto anterior, la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* es una de esas reescrituras que ha sufrido una modificación en cuanto al número y características de los personajes que contiene, la trama y la estructura espaciotemporal. Las reescrituras buscan asumir un determinado modelo para así poder leerlo de un modo diverso. Este tipo de reescrituras pertenecen a lo que el teórico Gérard Genette delimita como “prácticas hipertextuales y transficcionales definidas” (en François, 2018). La *transtextualidad*, según Genette, sería una relación entre una obra A (designada *hipotexto*) y una obra B (calificada como *hipertexto*) en la que se da una desviación o modificación de la obra original, del *hipotexto*.

Como bien es sabido, las citas que anteceden a los textos literarios pueden tener diversas funciones. Genette engloba bajo el concepto de *peritexto* a toda esta serie de prácticas textuales, que incluyen tanto los títulos como los prefacios, epílogos, dedicatorias, notas o epígrafes. El cometido principal de este radica en realizar una función de intermediario entre el texto y sus lectores. Su objetivo primordial radica en amparar y disponer la recepción y comprensión del texto por parte del destinatario. Tanto

los títulos como las piezas preliminares y, a veces, el peritexto editorial del corpus celestinesco contemporáneo tratan de constatar, de este modo, el vínculo que asocia a cada texto con el modelo Fernando de Rojas (François, 2018).

Como cita o epígrafe funciona “cualquier frase –generalmente una sentencia o cita cuya fuente se menciona– que se pone al principio de un texto, en una página reservada para este fin” (François, 2018). Sastre selecciona como declaración inicial, para su epígrafe, una cita extraída de *La Celestina*, la declaración de Melibea en el X acto: “Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes” (Sastre, 2020: 175). En el caso concreto de la cita de Rojas, Sastre se centra en ella por la idea de la historia amorosa.

En cuanto al título, queda patente tanto la relación como la diferencia entre las obras: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Sastre mezcla el exponente cómico con el trágico, pero aun así decide designarla como “tragedia”, respondiendo a su género teatral, ya mencionado, la “tragedia compleja”. Pasamos de una tragicomedia en el hipotexto a una tragedia en el hipertexto. Aunque hay más aspectos que deben tenerse en cuenta en cuanto al título: el término “fantástico” con el que califica la tragedia pone de relieve que el componente mágico de la obra de Fernando de Rojas sigue presente y amplificado en esta. Además, aquí se determina la etnia de la Celestina al denominarla como “gitana”, cuando en su hipotexto no encontramos ninguna referencia ni a su etnia ni a su raza.

### 3. EQUIVALENCIAS ENTRE LAS OBRAS

#### 3.1 TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

Alfonso Sastre traslada los personajes de la obra original a la suya, pero modelándolos de modo diferente. Como decíamos, el modelar los personajes al trasladarlos de una obra a otra es una técnica literaria interesante que puede agregar profundidad y complejidad a una nueva narrativa. Según Joaquín Benito de Lucas, “Tomar las voces de personajes tan literariamente familiares como los de *La Celestina* no tiene otra función que la de asumir todo el valor literario que la tradición ha ido depositando sobre ellos” (en François, 2018).

El conocimiento y aceptación de la obra por parte de los lectores y la sociedad juega una función vital en el proceso de reescritura de la misma. Esto en parte se debe al respeto por la fuente original; si una obra es ampliamente conocida y amada, los adaptadores suelen sentir la presión de respetar la esencia y la integridad de la obra original. Cambiarla

demasiado puede resultar en el descontento por parte de los fanáticos o lectores leales. En una nota que publicó con el texto de la versión italiana de *La Celestina*, el propio Sastre explicó que en un principio su propósito era el de adaptar fielmente el texto original, pero rápidamente renunció esa idea porque le gustaba demasiado la obra de Rojas. Esto le impedía realizar una adaptación de *La Celestina*; no hace una versión respetuosa de la misma, la deja tranquilamente en su integridad, según él mismo: “no tocándola a no ser para *citarla* inequívocamente en algún pasaje o para usar, o mejor abusar, un poco de los nombres de sus personajes” (Sastre, 2020: 178)

Calisto es retratado como una persona apasionada que está completamente enamorada de Melibea tanto en la adaptación de Sastre como en la original de Rojas. El principal motivo argumental de ambas obras es su amor por ella. Calisto exhibe credulidad y vulnerabilidad en ambas, lo que lo deja abierto a la manipulación por parte de otros personajes como Celestina. Su obsesivo amor por Melibea hace que tienda a ser una persona impulsiva tanto en sus acciones como en sus decisiones, lo que le lleva a asesinar a Pármeno en la obra de Sastre:

PARMENO. –Así es, Calixto, y has de saber que yo en mi calidad de Rufián y funcionando de cafisio en el barrio alegre de Salamanca, recaudaba buenos dineros de mis niñas, unas de las cuales y de las más recaudadoras era precisamente Melibea. (*Mira a SEMPRONIO como preguntándose si sigue. SEMPRONIO hace un gesto de que sí, volviendo hacia abajo el pulgar de la mano derecha.*) Es mejor conocer la vida, ahora que tú, mi pobre Calixto, quieres incorporarte a ella. Y has de saber que yo, a mi modo, también camelo a Melibea, y que nunca le propiné más de dos o tres bofetadas a modo, y ello siempre por causa grave, como cuando la muy boba –ves que la califico muy afectuosamente- me transmitió una dolencia gálica. También es verdad que en el pecado llevo la penitencia, [...] dada la cruel progresión de su apetosa enfermedad, la cual a su vez... (*CALIXTO parece estar sollozando sordamente. SEMPRONIO hace un gesto con la mano para que se detenga. Miran a CALIXTO, que sigue con el rostro oculto entre las manos. En el silencio sus conversaciones parece que disminuyen. Entonces SEMPRONIO indica a PARMENO que ya puede seguir y él continúa:*) Sobre aquella cruel enfermedad, yo creo que el contagio lo tuvo Melibea con motivo de la estancia en Salamanca de unos soldados del Emperador Carlos V, y por cierto que, en mi opinión, Melibea anduvo loca por uno de aquellos flemáticos gigantes, uno que era de lo más borrachín y repulsivo en mi modesta opinión, el cual, que por cierto era pelirrojo... (*De pronto CALIXTO da un gran grito animal –quizás ha querido decir «¡calla, cállate!»- y se abalanza sobre PARMENO esgrimiendo una daga con la cual lo apuñala llorando y berreando como una fiera. SEMPRONIO no mueve ni un músculo. Asiste a la escena como si se tratara de un curioso espectáculo. El cuerpo de PARMENO deja de agitarse después de un último estertor. CALIXTO mira con horror a PARMENO y le muestra sus manos ensangrentadas.*) (Sastre, 2020: 213-214).

Como decíamos, uno de los principales cambios de la obra de Sastre respecto a la original está en cómo modela los personajes. Utiliza los mismos nombres en la obra de Rojas, pero estos se encuentran deformados, los lleva a la ridiculización, haciéndolos así más humanos y cercanos al público, los muestra con todas las debilidades propias del ser humano. Mientras que en la obra original nos muestra a Calixto como un joven noble que se aprovecha de su posición social y económica para conseguir lo que quiere, en la obra de Sastre nos encontramos a un Calisto muy distinto, fraile y definido por el mismo en estos términos:

A los cuarenta años y no sé cuántos de mi vida, feo y patizambo, con la barriga repleta de aguardiente, enclaustrado después de haber quemado mi juventud en un convento, nada hay de mí en el joven Calisto de la tragicomedia (Sastre, 2020: 194).

A esto Melibea le responde mordaz que no son más que “caricaturas de bellos personajes”, lo que define a la perfección la deformación con la que Sastre esculpe los personajes; nos encontramos con los personajes de la obra primigenia, pero aquí nos los muestra con una degradación tanto física como moral, unas figuras invertidas a la vez que degeneradas. El Calisto del hipertexto, además, cree que podría ser impotente y esto le comienza a suponer un gran temor al enamorarse de Melibea:

CELESTINA. –[...] Cuando desasosegada la punta de la barriguita, suceden esas cosas y otras muchas más que no son sino milagros del amor.

CALIXTO. –(*Intrigado.*) ¿Qué dices tú de la punta de la barriguita? No te entiendo.

CELESTINA. –(*Le pone una mano ahí.*) Hablo de esto, barriguita inquieta, eso es lo que te pasa.

CALIXTO. –(*Apurado*) Ay, estate quieta, que... (*Con vergüenza.*) También quería hablarte de esto, Celestina, tú que sabes tanto.

CELESTINA. –(*Acariciándolo con simpatía*) Cuenta, cuenta.

CALIXTO. –Que, ¡ay, madre mía!, que tengo miedo de no valer, y ahora, con lo de Melibea, esto me inquieta mucho.

CELESTINA. –El aparato, así al tacto no parece defectuoso.

CALIXTO. –Soy un poco viejo y además creo que, en los últimos tiempos, he bebido mucho aguardiente. Pero además el otro día tuve un fracaso con una monja (Sastre, 2020: 224-225).

Lo que ambos tienen en común es que los dos representan la figura del amante ridículo. Desde la primera página, Calisto es el personaje más claramente marcado con un matiz cómico.

La Melibea de Sastre se sitúa en el lado opuesto a la de la obra clásica, se encuentra invertida. Mientras que en la obra de Rojas nos encontramos con una joven de alta cuna, presentada al inicio de su obra como una joven inocente y virginal, en su reescritura hallamos una Melibea de mediana edad recluida en un convento como Abadesa del mismo tras haber ejercido la prostitución gran parte de su vida. Se subraya en la obra la belleza de la misma pese a la edad y las circunstancias a las que estuvo sujeta. En palabras de Celestina, además de ser calificada de prostituta, lo es de bruja:

¿Quieres que te hable de Melibea? Melibea era la vida cuando yo la conocí, era... la alegría del barrio... y mi mejor ayudante, todo hay que decirlo, cuando de remendar un virgo o de hacer una cocción mágica de hierbas se trataba. ¡Era... una preciosa bruja!” (Sastre, 2020: 226).

Melibea, arrepentida de esta vida que llevó, se metió en un convento como Abadesa –mostrando una religiosidad visiblemente sincera al igual que el personaje primigenio– aunque su pasado nunca ha dejado de atormentarla. Este pasado es el que la lleva a mostrar un rechazo total por los hombres y lo mundano, aunque sus esfuerzos se ven truncados por su amor y deseo carnal hacia Calisto.

Al igual que en la obra primigenia, la imposibilidad de la historia de amor entre ambos personajes se va manifestando a lo largo del texto; en ambas se debe recurrir a la alcahueta y a la magia para que el encuentro entre los amantes se produzca. En palabras del propio Sastre:

es una historia de amor que se desarrolla entre dos personas que no revisten los caracteres propios de una historia de amor. No son Romeo y Julieta ni los amantes de Teruel ni los jóvenes bellos que tienen una pasión fuerte, sino que son dos amantes irrisorios e imposibles (Sastre en Caudet, 1999: 146).

En la obra original esto se debe a convenciones literarias relacionadas con el amor cortés (François, 2020: 296), mientras que en la de Sastre se debe, como decíamos antes, a su rechazo hacia los hombres y hacia lo carnal. Lo que Calisto anhela Melibea lo dejó atrás ya hace tiempo: “¡Ay Celestina! Ya no soy la que era. Aquella fantasía de mis años mozos, cuando era entregada al vicio, me ha desaparecido con el bello hastío de la virtud” (Sastre, 2020: 248). Para ella las relaciones carnales son la causa de su angustia existencial.

En cuanto al personaje más célebre de la obra, la Celestina, en ambos libros el miedo a la muerte y la codicia son su perdición. Su miedo al futuro y su preocupación por sus

medios económicos es lo que la mueve y la lleva a ese destino trágico. Consigue manipular al resto de personajes y logra que hagan exactamente lo que desea, sabe adaptarse a las personas que la rodean y cómo tratarlas. Pese a todo esto, no mide sus fuerzas en el momento definitivo. Encontramos aplicado en su personaje la representación de una bruja estereotipada, lo que remite a una tipificación (François, 2016b: 149-ss). En la obra de Sastre la magia es un elemento vital, pasa a tener una posición central dentro de la trama: esta genera lazos entre los diferentes personajes, instaura tanto alianzas como enfrentamientos entre ellos. Aquí encontramos al personaje de la alcahueta con ese rasgo de la brujería amplificado, hechicera y vampiro de manera sincrónica. Sastre modifica los rasgos tradicionales y representativos de la Celestina, como puede ser su vejez; gracias a sus conjuros, vive ligada a la “eterna juventud”:

Aquella tierra era mi baño lustral, Sempronio mío; yo la ensuciaba, la cargaba durante el sueño diurno y me quedaba limpita, como recién salida cada noche... [...] ¡Algo se podría por mí, *en mi lugar*...! (Sastre, 2020: 265-266).

La demonización de la Celestina de Sastre se acentúa al ir casi toda puesta en escena suya y casi toda mención a su nombre acompañados de efectos sonoros como truenos y relámpagos:

CELESTINA. –*Sí... Porque tú, oh Calixto, no has nacido todavía y Melibea ha muerto. (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, entonces... (Sastre, 2020: 227).*

Además, en esta obra, al contrario que en su hipotexto, nos encontramos con el origen étnico de la Celestina al ser declarada como gitana. Esta representación no hace más que reforzar la marginalidad del personaje y su capacidad para representar a diversos sectores de la sociedad que son públicamente condenados y excluidos (François, 2018). En esta reescritura, su marginación queda ampliada, conduciéndonos a la denuncia de la discriminación social que sufrieron los gitanos en tiempos de Sastre.

Algunos personajes de *La Celestina* primigenia se han suprimido en la obra de Rojas. En este grupo nos encontramos con los padres de Melibea, Alisa y Pleberio, representados en la de Rojas –aunque con una relevancia mínima- y omitidos en la de Sastre, ya que,

como dijimos antes, este se inclina ofrecer una nueva interpretación o perspectiva de la historia, poniendo así énfasis en diferentes personajes o temas que no involucraran directamente a los padres. Al suprimir ciertos personajes se abre el espacio para nuevas interpretaciones y búsquedas creativas. En la misma línea nos encontramos con las criadas que aparecen en la obra primigenia, Areúsa y Elicia: Sastre le da un papel protagonista a la primera, mientras que a Elicia le reserva uno secundario; como veremos con más detalle más adelante, Elicia solo aparece una vez –en el cuadro II– representada como una monja ciega que intenta mantener relaciones sexuales con Calixto. En cuanto a Areúsa, al igual que en la obra primigenia, tiene un papel principal como criada de Celestina; aquí cabe mencionar la recreación que hace Sastre en el cuadro IV de su obra, cuando Celestina la convence para que se acueste con Centurio, un alguacil que vigila el convento en el que se encuentra Melibea, mientras que, en el auto séptimo de la obra de Rojas, Celestina convence a Areúsa de que se acueste con Pármeno:

CELESTINA. [...] [Y asimismo que, pues que esto por mi entercisión se haze, que él me promete de adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármeno? ¿Prométeslo así como digo?

PARMENO. Sí, prometo, sin dubda.

CELESTINA. ¡Ha, don ruyn, palabra te tengo, a buen tiempo te así!] Llégate acá, negligente, vergonçoso, que quiero ver para cuánto eres ante que me vaya. Retócala en esta cama (Rojas, 2015: 209).

CELESTINA. –Dejémoslo, dejémoslo. (*Silencio.*) ¿Sabes dónde está de vigilancia Centurio y a quién vigila? Allí lo he visto de retén siempre que paso.

AREÚSA. –¿En dónde?

CELESTINA. –En la calle del convento de Melibea. Allí lo verás a cualquier hora. Pensarán que ese pobre Calixto puede volver al Convento y lo aguardan para echarle el guante, digo yo. Servicios rutinarios, que ellos dicen. (Pausa.) ¿Entonces qué? ¿Tú lo recibirías, aunque fuera por una sola ves? ¿Por una sola? (Sastre, 2020: 233).

En ambas obras Celestina la convence para que se acueste con estos hombres por sus propios intereses, para llegar a un fin; en la de Rojas, para que así Pármeno haga tratos con Celestina a expensas de su amo, de Calixto, mientras que, como ya mencionamos, en la de Sastre es para que Celestina pueda entrar al convento para hablar con Melibea y convencerla de que vea a Calisto, y así poder colarle a él también sin ser descubierto.



Tanto en la obra original de Rojas como en la reescritura de Sastre los personajes están conectados entre sí de un mismo modo. Por lo general dichas relaciones son de interés, ya sea amoroso –ante todo carnal (acto IV y V cuando Celestina le da el hilo a Calisto y Calisto le da un mantón a Celestina)–, económico (acto I cuando Sempronio le da a Calisto la solución a su problema esperando así poder lucrarse con ello) o relaciones conflictivas apoyadas en tensiones sociales, amorosas o económicas (François, 2020: 152-ss). Absolutamente todos los personajes de la obra se mueven por interés propio; tienen en común su individualismo.

En su obra, Sastre se sirve de un recurso metaliterario, el que sus personajes, sobre todo Calixto y Melibea, conozcan a sus homónimos de *La Celestina*, que sean conscientes de ese hecho. Esto crea comicidad, además de una continua relación entre ambas obras. Esto lo encontramos nada más comenzar a leerla con el diálogo entre Calisto y Pármeno, introduciendo así al receptor en este juego teatral:

PARMENO. –Date con un canto en los dientes si la Abadesa de esta comunidad de exputas arrepentidas, mi amiga Melibea... (CALIXTO hace un gesto raro.) ¿Qué te sucede?

CALIXTO. –¿Has dicho Melibea?

PARMENO. – Efectivamente.

PARMENO. –(*Confuso reflexionando*) Que tú te llames Pármeno no me importaba nada: casualidades de la vida (Sastre, 2020: 187).

Los personajes comienzan a dudar de su personalidad y existencia, hasta tal punto que ya no saben si esta es real o literaria. Esta interferencia que sienten los personajes entre su realidad y la ficción de Rojas se hace notoria dentro de la obra, llevándolos a deliberar sobre el *theatrum mundi*, la noción de que la vida y la realidad son similares a un escenario teatral, donde los seres humanos ocupan diferentes roles y actúan en una especie de drama o representación (François, 2016b: 149-ss). Entienden su realidad como una obra de teatro en la que cada personaje en escena representa uno o más personajes de una obra ya escrita:

MELIBEA. –[...] Ahora me acuerdo, ¿sabes de qué?, 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 quede ninguna huella... sea como sea nuestra historia... parecida o no a la escrita... será aquella, la escrita la que permanezca en la memoria de las gentes. [...] (Sastre, 2020: 262-263).

Esta metáfora resalta la naturaleza efímera y frecuentemente ilusoria de la realidad y la experiencia humana.

En el transcurso de la obra de Sastre los personajes temen que inevitablemente su destino sea como el de la obra original de Rojas, siendo Calisto el que se nos muestra más consciente y conmovido:

CALIXTO. –Entonces le ha llegado su turno a Celestina. (*Pausa.*) ¿Qué querrá decir este recurso del autor?

SEMPRONIO. –(*Ríe.*) Ya sé por dónde vas. Es una tontería porque mi Celestina es una calé indioegipciaca, no te digo más. ¡Una gitana de lo más salado y desenvuelto!

CALIXTO. –¿Y yo? ¿Qué va a ser de mí? ¿He de llegar a las supuestas delicias de aquel huerto? Pero también, ¿He de morir de terrible manera? ¿Estrellado en el suelo? ¿Hay alguna torre en el convento para la muerte de mi amor? ¿Habrás, pues, una vez más suicido de Melibea? ¿Y quién será Pleberio en esta historia para llorar? ¿Qué trato es el vuestro con esa Celestina? ¿Y qué? ¿Le pediréis vuestra parte? ¿Y qué? ¿Acabareis por degollarla? (Sastre, 2020: 217).

Aquí Sempronio le niega el paralelismo entre ambas obras, puesto que la muerte de Pármene ha sucedido de modo diferente que en la original (como veremos con detalle más adelante, en la de Sastre muere a manos de Calisto, mientras que en la de Rojas lo hace siendo ajusticiado), pero el desenlace trágico de los personajes es inevitable, la intuición que tienen los personajes de continuar contra su voluntad el recorrido que marcaron los personajes originales ejerce el papel de los augurios fúnebres de la tragedia clásica (François, 2016a: 530) –donde los personajes encaran sus pasiones suelen tener un desenlace fatal–, aunque la muerte de estos difiera de la obra primigenia.

### 3.2 CAMBIOS EN EL ARGUMENTO

Sastre toma para su reescritura las partes de la trama de *La Celestina* de Rojas que considera necesarias para encauzar la obra y llevarla hasta ese final trágico. Recrea el mito literario a la vez que distorsiona la trama original. Uno de los cambios más notables dentro de trama es que, como vimos en el capítulo anterior, el desenlace trágico de los personajes, el cual sigue siendo dramático, pero con diversas modificaciones, así que mencionaremos las de mayor relevancia. Mientras que en la obra de Rojas Sempronio y Pármene mueren degollados a manos de la justicia, en esta reescritura Pármene es asesinado por Calisto, fruto de la ira desmesurada que siente al escucharle hablar ininterrumpidamente sobre el pasado prostibulario de Melibea; Sempronio es el

último de los personajes que queda con vida; ya consciente de su realidad como personaje de una obra y ante el desolador escenario en el que se encuentra, se quita la vida mientras se dirige a su creador:

SEMPRONIO. –Aquí fenece hasta el apuntador... (*se ríe de lo que acaba de decir.*) ¡Hasta el apuntador...! (*Reflexiona.*) Lo cual me hace aún más absurda, si cabe, digo yo, mi existencia. (*Mira extrañadísimo alrededor.*) ¿Qué pinto yo aquí? (*Mira al cielo. Grita:*) ¡Eh tú, Autor! ¿Qué pinto yo todavía aquí? (*Escucha el silencio.*) Nada, el tío ni contesta, como siempre... [...] (Se fija en una cuerda que ha estado colgada a un lado de escenario desde el comienzo del espectáculo.) Ah sí, estaba ahí mismo desde el principio, ahora que me acuerdo... No puede uno quejarse de su suerte. (Se sube a la banquetta. Saluda hacia la sala como hacen los toreros cuando brindan un toro al público. Gira sobre sus talones con el sombrero en la mano.) ¡Va por ustedes! (Sastre, 2020: 270).

Sastre hace referencia a esta escena del suicidio comparándola con otra semejante de otra obra suya, *Demasiado tarde para Filoctetes*, diciendo que:

El suicidio es una consecuencia lógica de una existencia humana, mientras que en aquella ocasión era un momento más en el absurdo, a manera de respuesta jocunda al hecho de haber muerto ya todos los demás personajes (Sastre 2020: 271, n. 164).

El final de los amantes también difiere del de la obra primigenia. En la obra original, Calisto muere al resbalar de un muro y romperse la tapa de los sesos –llevando así la figura del amante ridículo hasta su máxima expresión–. Melibea, al enterarse de estos hechos y no poder vivir con su amado, se suicida:

Sepa de ti largamente la triste razón porque muero. Gran placer llevo de no la ver presente. Toma, padre viejo, los dones de tu vegez, que en largos días largas se sufren tristezas. Recibe las arras de tu senectud antigua; recibe allá a tu amada hija. Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella; a Él offrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baxa (Rojas, 2015: 336).

El suicidio de Melibea es consecuencia de una pasión inquebrantable, prefiere no seguir viviendo a hacerlo sin los goces de su amorío con Calisto. El descomedido amor que sienten los protagonistas el uno por el otro era la temática central dentro de la obra de Rojas; reprueba el amor en general y al amor cortés en particular, lleva a los personajes hacia la muerte: en palabras de Celestina, el amor es “un alegre tormento, una alegre y fiera herida, una blanda muerte” (Rojas, 2015: 246).

El desenlace de los amados en la obra de Sastre sigue siendo fatal, porque como más delante veremos, estos mueren a manos de dos soldados de la Inquisición; los amantes son sorprendidos y acribillados mientras se besan.

En cuanto al personaje central de la obra, la Celestina, ya hemos hablado de su caracterización en el capítulo anterior, pero no sobre su final, que, como con el del resto de personajes, aunque con puntos comunes, también difiere ligeramente de la obra primigenia. En *La Celestina*, esta muere a manos de Pármemo y Sempronio debido a su avaricia, esta es la que al final la lleva a la muerte. En las últimas escenas de la *Tragedia fantástica...* nos encontramos con una Celestina envejecida y putrefacta –a la que el autor califica como “cosa” en las acotaciones– al no poder seguir utilizando las arenas egipcias en las que se bañaba para conservar su eterna juventud. Al verse en ese estado, intenta alimentarse de Sempronio, el cual le propicia una estocada mortal:

*(Hay como un bulto de trapos en el suelo. Lo mueve con el pie.)* ¿Qué es esta basura? (De la cosa sale una vocecilla triste.)

COSA. –Soy yo, Sempronio, hijo.

SEMPRONIO. –¿Pero qué te ha pasado, Madre? ¿Qué ha sido de ti? (*se tapa la nariz.*) [...]

CELESTINA. –Estoy mala, Sempronio. ¡Espajú, espajú! Es un problema de la tierra, de la chiquén: ay, de la tierra egipciaca de mis antepasados, en la cual yo sepultaba [...] (*Avanza medio arrastrándose, hacía él. SEMPRONIO trata de retroceder pero no puede, Está como hipnotizado. Tiembla.*)

[...]

CELESTINA. –Gracias, gracias por haber venido. (*Salta sobre él, que cae en el suelo, y se agarra al cuerpo de SEMPRONIO como una ventosa. Él chillá.*) [...] (*Sus manos son ahora unas terribles garras de ave carnicera, de arpía. Se las clava en el pecho, y entonces le muerde en el cuello para succionarle glotonamente la vena yugular. Pero SEMPRONIO consigue sacar su cuchillo y se lo clava en el hígado [...] de modo que CELESTINA gime y acaba abandonando su presa. SEMPRONIO se levanta ensangrentado y mira con horror el cuerpo de CELESTINA, que aún se remueve y todavía grita. agonizante, en un terrible estertor* (Sastre, 2020: 267-268).

Aquí vemos evidenciada la naturaleza de Celestina: metamorfoseándose mediante sus poderes de bruja, convirtiendo así sus manos en garras de ave, e intentando succionarle la sangre a Sempronio gracias a su carácter vampírico.

En la obra de Rojas, cuando Celestina se niega a repartir las ganancias con Calisto y Pármemo tal y como habían acordado, estos se meten en una disputa que acaba con la muerte de Celestina a manos de una puñalada de Sempronio.

SEMPRONIO. O vieja arapienta, [garganta] muerta de sed por dinero, ¿no serás contenta con la tercera parte de lo ganado?

CELESTINA. ¿Qué terea parte? Vete con Dios de mi casa tú, y essotro no dé bozes; no allegue la vecindad. No me hagáis salir de seso; no queráis que salgan a plaça las cosas de Calisto y vuestras.

SEMPRONIO. Da voces, o gritos, que tú complirás lo que prometiste o *complirás* hoy tus días.

ELICIA. Mete, por Dios, la spada. Tenle, Pármeno, tenle; no le mate esse desvariado.

[...]

CELESTINA. ¡Ay, que me ha muerto, ay, ay, confessión con fessión!

PÁRMENO. Dale, dale, acábala, pues començaste; que nos sentirán; muera, muera, de los enemigos los menos (Rojas, 2015: 276-277).

Observamos como en ambas obras el final trágico de Celestina está en relación con su avaricia, es esta la que la destruye.

También difieren las muertes de Pármeno y Sempronio. En la obra de Rojas. mueren ajusticiados al acabar con la vida de Celestina:

TRISTÁN. ¿Qué dizes, Sempronio y Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas.

SOSIA. Nuestros compañeros, nuestros hermanos.

TRISTÁN. O tú estás borracho o as perdido el seso, o traes alguna mala nueva. ¿No me dizes des[t]os moços?

SOSIA. Que quedan degollados en la placa.

TRISTÁN. O mala fortuna nuestra si es verdad. ¿Vístelos cierto o hablaronte?

SOSIA. Ya sin sentido yvan, pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le mirava, hincó los ojos en mí, alçando las manos al cielo, quasi dando gracias a Dios, y como preguntando se me sentía de su morir; y en señal de triste despedida abaxó su cabeça con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me avía de ver más hasta el día del gran juicio (Rojas, 2015: 280).

En cambio, en la pieza de Sastre, como bien vimos, Sempronio es el último con vida y debido a ello se acaba suicidando y Pármeno muere a manos de Calisto debido a un ataque de ira.

### 3.4 LA DIMENSIÓN METATEATRAL

Alfonso Sastre se sirve del uso de citas explícitas y menciones a episodios de *La Celestina* para guiar así su juego teatral, donde nos transporta hasta la obra primigenia a través del absurdo y la ironía. Expondremos alguna de estas para mostrar así el paralelismo, este teatro dentro del teatro.

Durante el primer encuentro de Calisto con Melibea, estos reproducen con ciertas modificaciones el dialogo original:

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a la natura que dan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, innérito, tanta merced que verte alcançansse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. [...]

MELIBEA. ¿Por gran galardón tienes este, Calisto?

CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA. Pues ¡aún más y igual galardón te daré yo, si perseveras!

CALISTO. ¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente gran palabra avéys oýdo!

MELIBEA. Más desventuradas de que acabes de oýr, porque la paga será tan fiera qual [la] mercede tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seydo *como* de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de aý torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en coraçon humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte (Rojas, 2015: 88-89).

CALIXTO. – «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!»

MELIBEA. --(*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 Melibea 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.» (*Un silencio. MELIBEA sonríe ahora ante la turbación de CALIXTO*) (Sastre, 2020: 191-192).

Aquí se ve un juego teatral fingido por parte de Melibea; en parte, podemos pensar que lo hace para regodearse de Calixto, mientras que con él vemos lo contrario; como dijimos anteriormente, este es el personaje que más en serio se toma ese papel, la conexión que tienen con la obra de Rojas. En este diálogo él verdaderamente cree en las palabras que dice porque ha caído rendido por Melibea y está intentando conquistarla (François, 2016a: 531-532). En la Melibea original de Rojas vemos el uso sarcástico de la palabra “galardón”, el cual sería uno de los elementos fundamentales del amor cortés.

Sastre adecua también el modo de hablar de su Celestina con el de la original. Podemos ver esto con el uso de diminutivos, de uso característico de la de Rojas: “¡No me seas un payo malo, tontico, bobito, perlica, tranquilízate, putico, [...]” (Sastre, 2020:223) “¡Neciuelo, loquito, angélico, perlica, simplezico!” (Rojas, 2015: 119)

En el cuadro IV Alfonso Sastre toma y rehace las palabras de *La Celestina* original: “mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga” (Rojas, 2015: 119) se convierte en “Cuando anda desasosegada la punta de la barriguita, suceden esas cosas” (Sastre, 2020: 224), con la diferencia de que en la primigenia van dirigidas a Pármeneo (el cual responde siguiéndole el juego: “¡Como la cola del alacrán!”) y en la de Sastre a Calixto, quien no entiende a lo que hace referencia la alcahueta.

En el cuadro V de la *Tragedia fantástica...*, las palabras de Celestina nos evocan al séptimo auto de Rojas cuando esta elogia el cuerpo de Areúsa:

Que ni tu propia madre, en los mejores años de su esplendor, tenía unas tetitas así como las tuyas; por hablar de algo; que si te recorro con la vista y con el tacto (*La toca*), encuentro elementos bastante prodigiosos y capaces de despertar los más dormidos entusiasmos (Sastre, 2020: 230).

¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel Ángel, y qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Pero ahora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo en quanto yo conozco... (Rojas, 2015: 204).

En ambas escenas Celestina enaltece a Areúsa y sus atributos justo antes de intentar convencerla de que se acueste con, en *La Celestina* de Rojas, Pármeneo, y en la de Sastre, Centurio. Celestina lo hace con el propósito de embaucarla para así alcanzar sus propios intereses.

Haciendo uso de ese metateatro, cuando la Celestina de Sastre va a visitar a Melibea al convento, se disfraza de su personaje primigenio:

(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) (Sastre, 2020: 241)

Una vez está dentro del convento ante Melibea, le dice: “como sé lo difícil que es entrar en este edificio tan sagrado, se me ocurrió ese poco de teatrillo” (Sastre, 2020, pág. 244).

Este teatro dentro del teatro llega a su máximo esplendor a partir del cuadro séptimo, cuando los personajes ya no solo aluden a los diálogos del hipotexto, sino que el autor rompe con la ilusión teatral (François, 2016a: 533). En este punto es cuando decíamos anteriormente que empiezan a divagar sobre el *theatrum mundi*, llegándose a preguntar si su existencia es real o se trata tan solo de otra obra:

CALIXTO. --(Como para sí.) Ésta tendría que ser la escena.

MELIBEA. --¿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.)

MELIBEA. -- (Ríe broncamente.) ¡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 Melibea estuviera a punto de dejarle, 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.) (Sastre, 2020: 259).

Aquí Sastre rompe ya de forma explícita con la ilusión teatral al hacer uso del telón.

### 3.4 TIEMPO Y ESPACIO

En cuanto al tiempo y el espacio de las obras, la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, al igual que *La Celestina* de Fernando de Rojas, está ambientada en Salamanca, aunque aquí trasladada al siglo al XVI y, con ese juego teatral de Alfonso Sastre, también hasta nuestros días. Mantiene el espacio pero la traslada en el tiempo; vemos como ambos autores crean en sus obras un espacio mágico que se aúna a la perfección con la ciudad de Salamanca, la cual, en época de Rojas, era famosa por sus estudios sobre magia, creándose así leyendas a su alrededor.



Sastre utiliza escenarios góticos y sobrios que rememoran la obra de Rojas. Comienza su *Tragedia fantástica...* indicando en la acotación que “la casa tiene aspecto de un sombrío castillo propio de un relato de los llamados góticos” (Sastre, 2020: 185). También nos muestra la casa de Celestina como una cripta gótica. En la obra de Rojas, la descripción exacta de la casa de Celestina no se especifica en el texto. Pero se mencionan algunos elementos a través de diálogos de los personajes. La casa de Celestina se presenta como un espacio oscuro. Se trata de lugar donde se llevan a cabo reuniones secretas y transacciones ilegales. Puede describirse como un lugar lleno de objetos relacionados con la brujería y la magia, incluidas hierbas, pociones y otros recipientes con utensilios misteriosos. Como vemos, los escenarios que marca Sastre nos trasladan a la obra y época de Rojas.

Sastre añade una escena final con los amantes. Cuando todo apunta a que la obra ha llegado a su fin, las estatuas que se encuentran junto a las tumbas de Calisto y Melibea cobran vida para darse un último adiós y profesarse su amor. Cuando estos desaparecen convertidos otra vez en estatua aparece un grupo de turistas de nuestros tiempos, los cuales parecen totalmente ajenos a la historia de estos, de la Celestina, del resto de personajes y de las vidas y sufrimientos pasados. Solo una pareja queda observando la estatua, lo cual, según Mariano de Paco, podría simbolizar “la permanencia del amor a través del tiempo a pesar de las posibles dificultades” (Paco en Sastre, 2020: 275, n. 173). También esa escena final con las estatuas y el lugar en el que se encuentran nos remiten al *Don Juan Tenorio*, cuando don Juan llega al Sepulcro donde están enterradas todas las personas que murieron bajo sus manos, encontrando ahí también la tumba de Inés, que murió de pena al comprender que jamás podrían estar juntos, sin importar el amor que profieren el uno por el otro. Los espectros de estos se le aparecen más adelante para condenarle, siendo el de Inés el que le salva. Sastre indica que

hay como un juego final, melancólico, un pensamiento sobre lo que hubiera podido ser y no fue. Tal vez haya una meditación sobre la imposibilidad de la comunicación humana (en Caudet, 1999: 147).

El que esas estatuas aludan al *Tenorio* y el lugar en el que se encuentran, una capilla dentro de un panteón, nos llevan de nuevo a lo gótico y lo romántico.

### 3.5 CRÍTICA SOCIAL

La crítica social teatral es una potente herramienta para abordar problemas que tienen un impacto en la sociedad en su conjunto, ya que el teatro puede ser un medio útil para amplificar voces y perspectivas que no se suelen escuchar en otros entornos. Los dramaturgos comprometidos tienen la capacidad de reflexionar profunda y provocativamente sobre cuestiones sociales a través del arte dramático. Aquí vemos como el teatro acostumbra a reflejar la sociedad de la época, como el autor puede ser una persona comprometida con su presencia. La historia que escribe suele ir más allá, si no solo sería una obra documental, y tiende a profundizar el valor de sus personajes. Es compatible la profundización de hechos del presente con la comprensión de la obra por otra cultura u otra época. Vemos como Sastre utiliza el teatro como un soporte para estimular así la conciencia social de los espectadores y fomentar la crítica al sistema social. Desde esta perspectiva, el teatro es visto como un arte social involucrado.

*La Celestina* fue concebida en el período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, por lo que la obra evidencia la tensión socio-religiosa de aquella época. Aunque debemos matizar que, según ciertos críticos, como por ejemplo Russell, y el propio autor, la obra de Rojas no es una crítica social como tal, sino que, en palabras del mismo Rojas, se trata de un didactismo implícito en la obra. Este, en la carta de “El autor a un su amigo”, muestra la necesidad y la voluntad de educar a los jóvenes para que se protejan de los peligros del amor apasionado, lo que considera que es una obligación moral para con la patria:

me venía a la memoria no solo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me presenta aver visto, y del cruelmente lastimada, a causa de faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidasen estos papeles: no fabricadas en las grandes herrerías de Milán más en los claros ingenios doctos varones castellanos formadas (Rojas, 2015: 69).

Aquí Rojas expresa que se trata de una obra con un propósito ejemplar, una obra creada con la intención de influir en la audiencia e inspirar a la reflexión y al cambio expresando de forma clara y persuasiva un conjunto específico de valores, principios o ideas, entre los que podemos destacar la castidad, la mesura, la honestidad y la discreción. En definitiva, enseña a cómo defenderse del amor pasional.

Un estudio publicado en 1902 por Serrano y Sanz habla sobre la procedencia judía del autor y sobre el proceso inquisitorial por el que tuvo que pasar su suegro (François, 2020: 288). Aquí es donde entra en juego la tesis judaizante. A partir de esta publicación, *La Celestina* comenzó a ser percibida como una protesta indirecta contra la opresión que sufrían los conversos en ese momento. Aunque esto en el texto de Rojas podemos observar que tiene poco peso, ya que en ningún momento menciona dicha opresión hacia los conversos ni hacia la problemática que esto suponía. Solo hace alusión al proceso inquisitorial en un punto de la obra:

PARMENO. –Dime, señora, cuando la justicia te mandó prender estando yo en tu casa, ¿teníades mucho conoscimiento?

CELESTINA. –¿Si teniémos, me dizes? ¡Como por burla! Juntas lo hecimos, juntas nos sintieron, juntas nos prendieron y acusaron; juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera. Pero muy pequeño eras tú; yo me spanto cómo te acuerdas, que la cosa más que olvidada está en la cibdad. Cosas son que pasan por el mundo; cada día verás quien peque y pague si sales a ese mercado.

PARMENO. –Verdad es, pero del pecado lo peor es la perseverancia, que assi como el primer movimiento no es en mano del hombre, así el primero yerro, do[nde] dizen que quien yerra y se enmienda, etc.

[...]

CELESTINA. –Hijo, digo que sin aquélla prendieron quatro veces a tu madre, que Dios haya sola. Y aun la una le levantaron que era bruxa, porque la hallaron de noche con unas candelillas cojendo tierra de una encrucijada, y la tovieron medio día en una escalera en la placa puesta, uno como rocadero pintado en la cabeza. Pero [cosas son que passan]; *no fue nada*; algo han de sufrir los hombres en este triste mundo para sustentar sus vidas y *honrras* (Rojas 2015: 199-200).

Aquí se habla del personaje de Claudina, la madre de Pármeno, que fue condenada por la Inquisición, pero no por judaísmo, sino por brujería, motivo por el que la encorozaron en la plaza pública. Cabe destacar que aquí a Claudina sí se la denomina con el apelativo “bruja”, mientras que nunca lo encontramos para hacer referencia a Celestina, a ella la encontramos denominada como “hechicera” o “encantadora”. La crítica encuentra aquí una problemática a la hora de definir el propósito de *La Celestina*, mientras que en la de Sastre nos encontramos con una actitud de crítica social totalmente franca. Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, la “tragedia compleja” de Sastre radica en esa “agitación social”.

Una crítica a la superstición y la falta de educación en la sociedad se puede ver en la inclusión en la trama de elementos mágicos y sobrenaturales. La dependencia de los personajes de la magia y los hechizos es un reflejo de la candidez de quienes recurren a la magia en lugar de al razonamiento para resolver sus problemas.

En la obra de Rojas, el personaje de Celestina se muestra como poderoso y astuto, características que se mantienen en la *Tragedia fantástica* de Sastre, siendo Celestina en ambas obras un personaje fuerte y con influencia que cuestiona la autoridad patriarcal y las normas de género. Vemos personajes femeninos liberados de la directriz de los hombres. Según Calvo Peña, la caracterización de Celestina como “puta vieja” la hace el sujeto libre por excelencia (en François, 2020: 225). Esto podría leerse como una crítica al trato y al abuso dado a las mujeres en la sociedad medieval, ya que tanto ellas como los sectores marginales de la sociedad siguen a la espera de una reforma radical.

Podría avistarse también una crítica hacia la Iglesia como una institución pervertida y degradada. Podemos apreciar esto en el Cuadro II cuando una joven monja, que ha sido obligada por sus padres a entrar en el convento por su condición de ninfomanía, se mete en la cama con Calixto para intentar mantener relaciones sexuales con él, desvinculándose tanto de las leyes eclesiásticas como de las establecidas por la sociedad:

(SOR ELICIA ha acabado de desnudarse.) ¡Eh, oiga! Pero, ¿qué hace? (Y se mete en la cama con él, no sin antes apagar la luz del velón que ilumina la celda. Ajetreo en la oscuridad. La voz de CALIXTO:) Pero, oiga, pero oiga usted... ¡Ay! Pero, mujer, pero, hermanita, pero oiga... ¡Oh! ¡Oh! Tenga usted en cuenta que es la primera vez que yo... que usted... [...] ¡Que yo soy casto, que yo soy virgen, que yo viejo, que yo he sido fraile, que yo...! (Silencio prolongado)

ELICIA. –(Su voz suena muy decepcionada) ¿Pero qué te pasa maricón? (Sastre, 2020: 198).

También puede apreciarse esta visión crítica de la Iglesia al final de la obra, cuando dos agentes de la Inquisición acaban cruelmente con la vida de Calixto y Melibea:

CERDO. –¡Pero qué burro eres! ¿No has visto que era una monjita?

BURRO. –¡Y yo qué sabía! Yo he visto una escena inmoral y me ha parecido conveniente la intervención.

CERDO. –A ver cómo se lo contamos al señor Obispo.

BURRO. –Podemos decirle que era una guarra y que trataba de ventilarse a un cadáver (Sastre, 2020: 265).

Se puede leer esto como una desmitificación de la institución, mostrándola como corrompida e hipócrita, o como un modo de degradar a los personajes, remitiendo a lo grotesco de los mismos, consolidando así la percepción de una sociedad degradada.

Como señalamos anteriormente, el tema de la Inquisición pasa casi desapercibido en la obra de Rojas, son sus rescrituras las que se han apropiado de esto como tema principal dentro de las mismas. En la *Tragedia fantástica* Calisto es perseguido por la Inquisición por herejía, ya que defendía las reflexiones heterodoxas de Miguel Servet. Sastre está proyectando en todo momento hacia la España de su tiempo.

VISITADOR. –(*Un poco ofendido, se lleva la mano al corazón*) *Touché*. Me refería a la presencia en esta ciudad de ciertos agentes diabólicos, los cuales...

MELIBEA. –Salamanca es una ciudad del diablo desde hace mucho tiempo señor visitador. ¿Hay alguna novedad a ese respecto?

VISITADOR. –Anda por Salamanca un propagandista atroz de las doctrinas *infames* del *pestilente hereje* Miguel Servet, no ha mucho incendiado en Ginebra por el también *canallesco* Calvino, al cual eso único hemos de agradecer. Es un exfraile nacido en Valladolid y de nombre Calixto Contreras, el cual trata de encender la chispa de la herejía en Salamanca (Sastre, 2020: 199-200).

Dentro de la obra de Sastre cabe destacar otro punto relevante en lo que se refiere al reflejo crítico que se ofrece de la Inquisición; se trata de la escena en la que detienen a Celestina para que les confiese dónde se encuentra Calisto. Aquí, además, el autor vuelve a hacer uso de la ironía para instaurar un punto cómico:

VISITADOR. –Hagamos una prueba y comprenderás sin más explicaciones el intríngulis de tu actual situación. ¿De acuerdo? (CELESTINA, *muy pálida, se encoge de hombros. El VISITADOR se dirige a un AGENTE con la cabeza de burro.*) Calzad con unos bellos borceguíes aquí a la señora Celestina. (*Entre ese AGENTE y otro con la cabeza de cerdo calzan a CELESTINA con unas botas de tortura.*) ¿Qué tal te sientan?

CELESTINA. –(*Tiembla.*) Muy mal, Monseñor.

VISITADOR. –¿Te hacen daño?

CELESTINA. –No mucho, Monseñor.

VISITADOR. –Ya te harán, ya te harán. Verás de qué manera funciona este curioso aparatito. (*Hace un gesto. Los AGENTES aprietan y CELESTINA se pone a gritar enseguida como una condenada. A los AGENTES les extraña tanto griterío porque apenas han empezado*) (Sastre, 2020: 237).

Aquí el autor consigue esa comicidad a través de la disonancia entre la crueldad empleada durante la tortura y el tono apacible del Visitador. Además, a través de las

máscaras de animales que utilizan ambos Agentes intenta deshumanizarlos y hacer hincapié en su crueldad al mismo tiempo (Sastre, 2020: 237). Los envuelve en el anonimato. Esa animalización la volvemos a ver más adelante en la obra, en el cuadro VII, cuando se presenta la entrada en escena de los inquisidores que asesinan a Calisto y Melibea, estos lo hacen con “voces terribles y gruñidos animales” (Sastre, 2020: 264), además de que estos son nombrados como Burro y Cerdo. Con el asesinato de los amantes a manos de estos agentes del Santo Oficio, la Inquisición es la que triunfa dentro de la obra.

Como decíamos anteriormente, en la obra de Sastre no se hace alusión a los judíos, sino que aquí es otro grupo social y racial el que toma el papel de despreciado y castigado por la sociedad: el de los gitanos. Se reitera a lo largo de toda la obra el origen étnico de la Celestina. Cuando en el cuadro IV Calisto se lamenta sobre sus males alegando que son lo peor que puede acontecer una persona en su vida, Celestina le responde de este modo:

¡No me seas un payo malo, tontico, bobito, perlica, tranquilízate, putico, y habla a la madre Celestina, reina de los gitanos de todas las Españas! ¿Tú enamorado, tú perseguido? ¿Qué sabes tú de dolencias? ¿Qué podrán decir mis gitanitos? ¿Los ves por esos pueblos? Sus ojillos son tristes porque nadie les ama y tienen hambre, y los ves cantar y bailar con qué alegría. ¿Qué dices de sufrir? ¿Pertenecees tú a una raza maldita como la nuestra para saber el verdadero sufrimiento? ¿Estás comido de piojos? ¿Te duermes bajo un puente? ¿Te atan a los árboles en los caminos? ¿Te cortan las orejas? ¿Te atraviesa el corazón la Santa Hermandad sólo porque existes? ¿Escupen a tu paso? ¿Se tapan las narices, se agarran los bolsillos? ¿Hacen gestos de asco al verte, señorito? Vamos a ver, hombre, vamos a ver (Sastre, 2020: 223-224).

En esta crítica social resalta las dificultades e injusticias que afrontan debido a su origen étnico, reflejando así la realidad social que viven muchas comunidades gitanas alrededor del mundo. Reflexiona sobre cuestiones de identidad y sobre cómo los miembros de esta comunidad son vistos y tratados por la sociedad. En *Lumpen, marginación y jerigonça*, en el capítulo XXXVIII, Sastre comenta este fragmento:

De esta manera trataba de expresar mi personaje cómo es una tragedia cotidiana en la vida de un gitano –una tragedia jocunda, por otra parte- que es posible confrontar con las más ilustres desdichas de la literatura, y que aún las supera en su sórdida y desconocida grandeza: es ni más ni menos que la tragedia de la marginación en una forma, sin duda muy particular (Sastre, 2020: 224, n. 90).

#### 4. CONCLUSIONES

En conclusión, en este estudio se ha explorado la estimable pervivencia de *La Celestina* en la aguda interpretación de Alfonso Sastre. En este análisis hemos sondeado cómo esta obra maestra es una fuente inagotable de inspiración para la obra teatral de Sastre, la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, y cómo la riqueza de la historia y los personajes de *La Celestina* siguen siendo trascendentes hasta la actualidad a través de la misma.

Alfonso Sastre poseía una gran vocación renovadora, la cual se hace evidente en sus llamadas “tragedias complejas”. Como señalamos en el capítulo correspondiente, el dramaturgo utiliza su “tragedia compleja” para así reflejar la sociedad degradada de la época, empleando la comicidad como vía de unión con lo irrisorio del ser humano, para que así se pueda entender mejor lo trágico. Este usa *La Celestina* como estímulo para reflejar ese carácter grotesco de la existencia, que se proyecta en una historia de amor entre dos amantes imposibles. Como el propio autor indica, hay un diverso número de elementos que impiden esa historia amorosa, como pueden ser la estructura social, política y económica del momento (Sastre en Caudet, 1999: 147).

En estas obras, sobre todo en la de Sastre, la tragedia y las nociones de lo trágico no radican en la muerte o en la desesperación, sino en colectivos sociales. La obra de Sastre se asocia al concepto de tragedia abriendo en ella una visión de futuro prometedora. La tragedia aparece como forma de intentar escapar de la opresión.

A través de este estudio se puede extraer como conclusión que *La Celestina* era la obra idónea para que Sastre reflejara su “tragedia compleja”. Los ingredientes que toma Sastre para romper con lo clásico y lo tradicional derivan en la formación de una nueva estructura dramática, en donde predomina la presencia de un personaje que ocupa el papel del héroe trágico-complejo. Este tipo de héroe, a pesar de su debilidad, persevera hasta el final y jamás se rinde. En ambas obras, sus personajes pueden llegar a verse como antihéroos: personajes que se enfrentan a las normas establecidas y fracasan en su intento. *La Celestina* muestra caracteres complejos y moralmente dudosos. Su naturaleza y su ambigüedad permiten a Sastre explorar temas sobre moralidad y ética; la dualidad de *La Celestina* puede reflejar los conflictos internos y los dilemas morales a los que se

enfrentan sus personajes. Enfatiza la importancia de la literatura como herramienta para explorar la condición humana a lo largo del tiempo y cómo las obras maestras literarias son atemporales y resuenan en la conciencia colectiva durante siglos. La adaptación de Sastre no solo preserva la esencia de *La Celestina*, sino que la reaviva y la proyecta hacia nuevos horizontes literarios y conceptuales.

Esta reescritura de *La Celestina* de Sastre refleja mejor (de modo más característico) la época en la que este la creó de lo que lo hubiera hecho una adaptación fidedigna de la tragicomedia medieval. El dramaturgo nos muestra su posicionamiento frente a su propio mundo. El concepto del mundo social que subyace al texto tiene sus raíces en el ámbito español contemporáneo, con muchas referencias y anacronismos que indican una contextualización dramática del texto.



## BIBLIOGRAFÍA

ALI, Muaed Ahmed (2015). “La tragedia compleja de Alfonso Sastre: propósito, creación y recepción” [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/40309/24846491.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CAUDET, Francisco (1999). “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética”, en *Once ensayos en busca de un autor. Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, pp. 127-155.

FRANÇOIS, Jérôme (2016a). “*La Celestina* interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre”, *Revista de Literatura*, LXXVIII, 156, pp. 525-541. Disponible en: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/400>

FRANÇOIS, Jérôme (2016b). «La constitution d’un mythe littéraire: *La Célestine* à l’époque contemporaine», *Littératures*, 74, pp. 149-158. Disponible en: <https://journals.openedition.org/litteratures/550>

FRANÇOIS, Jérôme (2018). “Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales”, *Bibliographica*, vol. 1, núm. 2, pp. 169-220. Disponible en: <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/17/211>

FRANÇOIS, Jérôme (2020). *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

MANCHADO LOZANO, Josefina (1978). “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia compleja”, en *Caligrama. Revista Insular de Filología*, vol. 2, tom. 1, pp. 195-210. Disponible en: [https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/caligram/index/assoc/Caligram/a\\_1985v2/\\_1p195.dir/Caligrama\\_1985v2\\_1p195.pdf](https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/caligram/index/assoc/Caligram/a_1985v2/_1p195.dir/Caligrama_1985v2_1p195.pdf)

TORRES NEBRERA, Gregorio, (2001). “La reescritura y la reinención del mito”, en *Celestina. Recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 142-207.

- ORDUNA, Germán (2001). “El didactismo implícito y explícito en *La Celestina*”, en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 217-227.
- PACO, Mariano de (1991). “El último teatro de Alfonso Sastre”, *Anthropos* 126, pp. 43-46.
- PACO, Mariano de (2020). “Introducción”, en Alfonso Sastre, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, pp. 9-77.
- ROJAS, Fernando de (2015). *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- SASTRE, Alfonso (1974). *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 2.<sup>a</sup> ed.
- SASTRE, Alfonso (2020). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, 10.<sup>a</sup> ed.
- SEVERIN, Dorothy S. (2015). “Introducción”, en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, pp. 11-45.
- SNOW, Joseph T. (1997). “Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 199-208. Disponible en: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/CincoSiglosCelestina/11Snow.pdf>
- SNOW, Joseph T. (2001). “Los estudios celestinescos 1999-2009”, en *La Celestina. V centenario (1499-1999)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.