

LA CELESTINA, TRAGICOMEDIA LÍRICA
DE CALISTO Y MELIBEA (1902)¹

Per FELIP PEDRELL

|| Text extret d'Orientaciones (1892-1902).
París: Paul Ollendorft, 1991. P. 231-244

Mi tío Jaime era aficionadísimo á la lectura. Poseía unas hileradas de libros guardados en armariejo, ante el cual se extasiaban mis ojos de muchacho curioso con miradas codiciosas. Notándolo él en una ocasión, y sabiendo que había agotado los pocos libros que había en mi casa, ofreciéndome los suyos invitándome á que tomase los que más me agradasen: —"desde luego" —añadió,— "toma estos volúmenes". ¿Qué eran los tales volúmenes? *La historia del consulado y del imperio*. No me gustaron y se los devolví pronto. Me complacían más que la historia napoleónica, los temores evocados por las leyendas del *Año Virgineo*, las narraciones del *Flos Sanctorum* ó los milagros del taumaturgo *San Felipe Neri*, que eran los tres únicos libros máspreciados que había en casa.

Le devolví los tomos de la historia, y libre de elegir los que me diese la gana, fueron pasando por mis ojos todos los libros que guardaba en su armariejo mi buen tío. Fueron saliendo las cosas más anacrónicas entre sí que puedan imaginarse, el *Teatro Social del siglo XIX*, de Fray Gerundio, y el *Quijote*, de Cervantes: las *Novelas ejemplares* del mismo y la *Historia de España*, del P. Mariana; unos tomos de comedias de Lope de Vega y Calderón, y unos estudios sobre el teatro griego cuyo título no recuerdo, de Donoso Cortés. Enardecido por lo que decía Donoso Cortés sobre la tragedia griega, y que me reveló terrores de índole distinta á los del *Año Virgineo*, me di á buscar tragedias entre los libros de mi deudo. Salieron dos, que mejor que leídos fueron devorados. Tragedias eran ó me lo parecieron, cuando menos uno de los libros; del otro no estaba seguro por lo que rezaba el título.

Uno de los tales libros era el *Hamlet*, de Shakespeare, y el otro *La Celestina*, tragi-comedia de Calisto y Melíbea. Aquél traducido y anotado por Moratín, éste, según se leía en la portada de la tragicomedia, escrito "por Juan de Mena y por Rodrigo Cota, y concluída por Fernando de Rojas", edición "adornada con cuatro láminas finas" (Barcelona, librería de don Manuel Sauri, 1842). Apunto todos estos detalles porque andando el tiempo adquirí esta edición, que conservo, y estimo en mucho, porque se dice, que la especie de prólogo que precede á la edición, fué escrito, al parecer, por mi paisano el poeta Jaime Tió; las revelaciones que hace en el tal escrito mi paisano ó quien fuese, son notables para el año en que se escribieron, hablándose de Rojas como único autor, si bien en la portada se da por autores á Mena y Cota, y sólo la conclusión á Rojas.

El efecto producido por la obra de Shakespeare fué de aquellos que se conservan toda la vida. Ni los años, ni la distancia de tiempos han podido enti-

biarlo. Así recuerdo la colosal emoción producida como los detalles todos de la lectura; la vela que me alumbraba (de día guardada en lugar seguro para burlar la vigilancia y cuidados de mi santa madre, que ante la obsesionante lectura de todo el día, por la noche se llevaba el candilejo después de dejarme acostado); la hora (las cuatro de la madrugada, después de mi primer sueño intranquilo), los terrores de la hora, que aumentaban los de la tragedia, la vela vacante sacada del escondrijo... Recuerdo todo esto como si lo viviese ahora. Recuerdo, también, que sentí vivísimos deseos de arañar al buen Moratín, sí, deseos vehementes de arañarle, pues el arañazo es el arma infantil por excelencia. No podía perdonarle el decidido y cruel empeño de destruir mi emotividad con aquellas malhadadas anotaciones de la traducción, que por entonces no sabía á donde apuntaban. El efecto causado por la *Celestina*, si bien profundo, no fué tan pavoroso como el que me produjo el *Hamlet*. Del comentario moral ¿qué podía saber yo?, ¿qué fuerza de abstracción podía poseer para llegar hasta el fondo de las conciencias de los personajes de la tragicomedia, ni cómo analizar sus almas? La perversa tercera que se presenta á Melibea; los arrebatos de Calisto; la codicia y los egoísmos de Sempronio y Parmeno; la figura noble del desventurado Pleberio, la tragedia y la humana comedia, las discordias entre extremos, todo el fondo de la obra sin par de Rojas, habían de causarme el efecto profundo que es de considerar, recordando que la leía á los trece ó catorce años, entre la edad infantil y la primerísima adolescencia.

Y ¿á qué viene, ahora, esa divagación?, podrá preguntar el lector. Á consignar, sencillamente, este dato autocrítico, contestaré. Que desde aquella remotísima edad llevo impresa en el alma la tragi-comedia, y que el libro sin par de Rojas es, entre otros muy contados, uno de los que he puesto, siempre, sobre mi cabeza y en lugar preferente de *libros únicos*.

Y vamos ahora á consignar, también, el dato autocrítico de cómo brotó, al parecer de repente, la partitura que había de representar en mi trilogía ideal *Amor*, puesto que *Patria* estaba ya representada por *Los Pirineos*, y *Fidés* quedaría representada un día, si llegaba la hora, por Ramón Lull.

Corría el mes de junio de aquel año cuando al hojear rápidamente una mañana algunos diarios, leí en *La correspondencia de España* esta noticia: "El maestro V. entre otros proyectos que acaricia tienen el de escribir una ópera sobre la *Celestina*, de Fernando de Rojas". Al cabo de unos días, precisamente el día 29, estuvo en casa el aludido maestro. Hablamos de una porción de cosas absolutamente indiferentes. Recordé de repente la noticia leída, y hube de preguntarle: "Es cierto, amigo V., que tiene usted la idea de poner música á la *Celestina*? —"; "¡Quíá!" — me respondió, — "eso queda para usted, no para mí. No me explico de dónde han sacado esa noticia."



Felip Pedrell. (Fotografia cedida per la Biblioteca de Catalunya).

Y así quedó la conversación. En la tarde de aquel día formaba yo tribunal de no sé qué exámenes en el Conservatorio, y como se puede tener un oído ejercitado para escuchar las ñoñadas de un examen mientras el otro dialoga con voces que se hablen por dentro, recordé la conversación entablada pocas horas antes con el maestro V., acerca de si sería yo ó no el que escribiese una partitura de la *Celestina*, y recordé también, poco más o menos, todos los antecedentes que aquí he referido. —"¡Quiá!",— me decía yo también. —"Yo no he de escribir esta ni otra ópera, por ahora por lo menos, mientras las cosas no se pongan... en sazón. ¿Á qué insistir? ¡Volver á las andadas! 'Quiá! Queden en paz la *Celestina* y Fernando de Rojas, el drama lírico nacional, mis entusiasmos, y queden ahogados hasta cuando las obras nacen porque sí, por impulso interior, y no como quiera uno."

Variando y glosando de distintas maneras el tema de este monólogo, me pregunté á lo mejor de él: —"Bueno, y en el caso de componer la música de la obra ¿qué procedimiento debería seguir?" Y aquí entré en un orden de consideraciones, á guisa de soliloquio mudo, sobre las condiciones representables, positivas ó negativas, que ofrecía la obra aunque no escrita para el teatro, á pesar de los autos ó jornadas de división con que le plugo á Rojas calificar y separar uno de otros los capítulos, que diríamos, de su relato. Había estudiado mucho las condiciones representables de la obra, en forma poemática musical, se entiende, que según presumía había de ser muy favorable. Tanto es así, que en una ocasión le comuniqué á una altísima autoridad literaria española lo que yo creía sobre esto, afirmándole que el día menos pensado iba á probar de resolver la cuestión por medio de la teoría del drama lírico moderno. Noté que estas últimas palabras mías le llamaron poderosamente la atención: desapareció de su ceño el rasgo de incredulidad con que fué acogido desde el principio mi intento de probarlo, y terminó la conversación pronunciando él, mi preopinante, un "¡Quizás!" dubitativo, que no me disuadió de mi empeño. Esta parte de soliloquio íntimo terminaba á punto de regresar, concluido el examen, á mi casa, repitiendo para mis adentros; "Bueno, bueno: para averiguar y resolver el caso, dado que yo llegase á escribir la música de la obra, lo primero que había que hacer, sería buscar el libro de Fernando de Rojas".

Tenía entre mis libros dos ediciones del de Rojas: una de bolsillo y la que acababa de imprimir Eugenio Krapf: fuí á buscarlas y no las encontré. Pasé el resto de la tarde y las primeras horas de la noche sin acordarme más de la *Celestina*, ni de Rojas, ni de los soliloquios de la tarde; tanto es así que no me robaron un instante del sueño.

Al día siguiente, en uno de los repartos del correo recibo un paquete certificado procedente de París: abro el paquete; era un libro, y júzguese de mi sorpresa al leer el título: *Comedia de Calisto y Melibea* (único texto de la *Celestina*) reimpresión publicada (en 1900) por R. Foulché-Delbosch de la tercera (Sevilla, 1501)", teniendo á la vista el ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de París. ¿Quién me remitía el libro? No lo sé, ni lo he sabido jamás, á pesar de haberlo preguntado á muchos amigos. ¿Quién se inmiscuía así, por modo tan misterioso y tentador, en mis soliloquios íntimos recientes? No lo sé ni he pre-

tendido tampoco averiguar ese caso de telepatía tan singular. Empecé á cortar distraídamente las páginas de la reimpresión de Faulche-Delbosch, y como al llegar á la escena en que Melibea espera la llegada de Calisto á la huerta no aparecen los cantares que entonan Lucrecia, y después Melibea, "mientras viene aquel señor", fuí á buscar de nuevo una de las ediciones que tenía entre mis libros y que no supe ver, aunque los tenía á la vista, la tarde anterior. Era la edición Krapf la que yo deseaba, la edición de la *Celestina* reproduciendo la de Sevilla (1514), que contiene la conocida y magistral introducción de Menéndez y Pelayo. En esta escena de la huerta —iba diciéndome,— empezará el tercer acto ó el cuarto del drama lírico, si no hay medio de reducir las escenas anteriores de la acción. Y diciendo y haciendo, cogí una hoja de papel pautado, y empecé á poner música á los dos cantares de Lucrecia, en seguida al que canta ésta ayudada de Melibea y, después, al que ésta canta sola.

La chispa había prendido en el rescoldo, y estalló de repente lo que dormía, contenido y como ahogado en el pecho. Comprendí que en la obra no había sistema, ni filosofía, ni más *leit-motiv* que éste: el placer trocado en dolor, y el amor en muerte; y que allí, en el deliquio de aquella noche estaba el punto central de la concepción; ó todo se prestaba á tocarse en tragedia de dolor y de muerte, ó el deliquio mismo quedaba reducido á un vulgar dúo de ópera. Todo, pues, debía confluir y tender hacia aquel punto central: allí estaban las ideas madres de la obra, y en los incidentes que conducirían á aquel trágico evento, los misteriosos hilos que las preparasen. Comprendí todo esto, y comprendí, asimismo, que el deliquio de aquella noche, como abrasadora llama de almas meridionales, no tenía necesidad de filtros para consumirse en su propia llama amorosa. Bastábales á los sublimes enamorados verse para amarse, "ganarse su querer y ordenar como el deseo recíproco hubiese efecto... Como de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado... cortaron las hadas sus hilos: cortáronle sin confesión su vida: cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía". Y después, ("porque los tales este don (de la muerte) recibiesen por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores"): "Toma, padre viejo, los dones de tu vejez... recibe las arras de tu senectud; recibe allá tu amada hija... Pon en cobro este cuerpo que allá baja."

Sucedía esto el día 30 de junio.

Traslado lo que á raíz del hecho consigné en la parte de mi catálogo referente á esta obra: "El día 30 de junio empecé á seleccionar el libro de Fernando de Rojas escribiendo, á la par, la música y comenzando la composición por el acto 4º de *La Celestina*, *tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*; escritos los actos restantes, después del 4º el 3º, y luego el 2º, terminé el 1º el día 6 de agosto", salvo los días 24 á 28 de julio que pasé en Valencia para presidir

el certamen de bandas que se celebró durante las ferias de aquel año. Recuerdo este detalle porque en el tren venía Chapí, que iba á Valencia á lo mismo que yo, á formar parte del tribunal del certamen, y porque hablando, hablando, le comuniqué que había emprendido la composición de la *Celestina* y que la tenía á punto de terminar, lo que haría á mi regreso á Madrid. Díjome él que la *Celestina*, había sido uno de sus asuntos de ópera favoritos.

La anomalía de empezar un trabajo de composición por el fin, no es de esperar que le haya extrañado al lector, si se ha fijado en lo que llevo dicho. No podía ser de otro modo. Por esto he dicho que al empezar el acto 4º no podía resolver si sería 4º ó 3º, tercero, desde luego, si podía condensar los episodios de la acción anteriores que preparaban el desenlace final. Al llegar al acto 3º, vi enseguida que éste no podía ser 2º, porque me convenía presentar separados á los dos amantes, y hacer resaltar cómo y con qué arrebatos y prostraciones súbitos amaba Calisto, cómo y con qué violencia sin perder la fiereza, no la dignidad de carácter, amaba Melibea. Además, que reduciendo y condensando extremadamente la acción preparatoria, empequeñecía las líneas del personaje principal, Celestina, que necesariamente había de representar el *fatum* de la obra. En suma, no podía ni debía reducirse la acción, y menos suprimirse la escena en que aparecen los cinco rufianescos personajes, en la cual la codicia, despertando poco á poco, acaba por el rematado extremo de asesinar á la vieja y astuta alcahueta. Á más de esto no podía privarme de presentar la escena de ajusticiamiento, como consecuencia del crimen de los criados, escena tan trágica y musicalmente bella por el contraste que presenta entre lo que antecede y el principio del cuarto acto, cuyos primeros motivos dramáticos están puestos allí con el designio de acercarlos á los de mayor expansión lírica en la escena entre los amantes, y á los de transformación súbita cuando llega también súbita la tragedia.

No hubiera tenido reparo en comenzar la acción como la comienza Rojas en su libro, pero me pareció que podía resultar un cuadro de época la escena de caza y el halcón perdido, sólo descritos de paso por Rojas, si la hacía visible haciendo intervenir á los cazadores, monteros, etc., al comienzo de la obra, al mediar y finalizar el acto.

Tuve intentos de exponer en libro *ad hoc* estos y otros extremos y, sobre todo, el programa musical, orígenes, desarrollos y transformaciones de temas, etc., como lo había hecho anteriormente, en relación con *Los Pirineos*, en mi opúsculo *Por nuestra música*. No realicé el intento, porque en nuestro país estas cosas sólo interesan á media docena de personas, y éstas, sabiendo leer entre las líneas, quedarían satisfechas de lo que me propuse decir y dije, desde luego, al publicar en opúsculo aparte el poema de la tragicomedia lírica.

Aquí lo reproduzco porque me interesa que el lector lo tenga presente:

"La obra maestra de nuestra literatura del siglo xv, del famoso Fernando de Rojas, acomodada á los cánones del drama lírico moderno,

forma el asunto de *La Celestina*, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea. Dentro del plan general de la trilogía dramático-lírica ideal, que me propuse escribir años ha sobre cada uno de los emblemas *Patria, Amor, Fides*, mi drama lírico *Los Pirineos*² representa *Patria*, y *La Celestina*³, *Amor*.

"Las condiciones irrepresentables, al parecer y en cierto sentido, de la obra original de Fernando de Rojas, se han amoldado, perfecta y armónicamente, á las condiciones y exigencias del drama lírico, reduciendo el inmenso plan á formas accesibles, coservando incólumes todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y cataclismo, y respetando aquella parte escultural del lenguaje de la composición primitiva, que por modo tan extraordinario se prestaba á ser magnificada por la exaltación de la palabra cantada, de por sí ya tan subida en la palabra hablada.

"En *La Celestina*, el asunto, lo mismo que la música, son meridionales y latinos, españoles, si cabe decirlo sin rebozo; los personajes no necesitan filtros para amar: son humanos, y por humanos, no representan símbolos ni más filosofía que la antigua, siempre nueva; la pasión ardiente y avasalladora, que por conflictos humanos, trueca prontamente el placer en dolor y el amor en muerte.

"Esto es todo.

"Dos palabras acerca de la adaptación ó acomodamiento de la obra original á las teorías y exigencias *de forma*, literarias, del drama lírico.

"Todo me lo daba hecho Fernando de Rojas, ya lo manifesté, excepto el acomodamiento á dichas formas.

"Por esto, cuando me vi en el caso de condensar así las palabras como la acción, utilicé fragmentos de un antiguo romance, que viene á ser un compendio en verso de *La Celestina*, romance no tradicional ni popular, peor sí muy viejo y de gran curiosidad literaria; y para producir efectos deseados, como la escena de exposición ó de parte de caza, ó como los cuadros terceros de los actos segundo y tercero, indicados de pasada, solamente, en la obra de Fernando de Rojas, y que por muy dramáticos entraban de lleno en mi plan, acudí á nuestro romancero general ó á la misma obra de Rojas, utilizando los paralelismos de la narración ó las reflexiones morales que de ella se desprendían, y que para el desarrollo lógico de la acción se me ofrecían á manos llenas con la riqueza de detalles que es de admirar en un prosista tan poeta, y en un prosista y un poeta tan músico por lenguaje y por conceptos, como Fernando de Rojas.

"Á él las adivinaciones; á mí los desaciertos.

EL AUTOR".

Bastaba esto como satisfacción á mis intentos, sin necesidad de presentar de nuevo, como en el opúsculo *Por nuestra música*, lo que á muchos les

parecerá una especie de formulario de farmacopea para confeccionar óperas á gusto del consumidor. Es obvio preguntar cómo se hacen estas cosas. Creyendo y queriendo, según frase de un mi amigo; creyendo y queriendo de veras y por, con, de, en, sin y sobre todas las amarguras, contrariedades y vacilaciones.

Ya está terminada la composición, pude exclamar á primeros de agosto. Reíame yo mismo al pensar que, como procedimiento, había seguido exactamente el que —según se dice— empleaba Rossini. Notando éste que cuando empezaba á escribir por el principio sus óperas, dejábase sentir la fatiga natural del trabajo en los últimos actos; y como esto dañase al efecto general de la obra, determinó empezarlas por el último acto, y por medio de este procedimiento á la inversa, conseguía lo que deseaba, esto es, que el interés fuese creciendo de pieza en pieza, y de acto en acto, á fin de que la obra llegase á su máxima potencia expresiva. Así se cuenta y *si non è vero e ben trovato*. Sea como quiera, pudo él proceder así por pereza habitual, y picardía ó trastienda, y yo, también, pero por distintos motivos de índole muy diversa.

Terminado el trabajo púseme en seguida á orquestarlo, terminando á fines de septiembre la orquestación de los actos IV y III, por este orden. Al mismo tiempo iba reduciendo la partitura para canto y piano, con objeto de que fuesen adaptando á la parte de canto sus respectivas traducciones, Angelo Bignotti la italiana, y Henri de Curzón, la francesa, bien entendida y muy espontánea ésta.

Á primeros de diciembre emprendí lentamente, distraído por otros trabajos, la orquestación del acto primero, mientras adelantaba la transcripción para canto y piano, é iba revisando los textos que me consultaban Bignotti y de Curzón.

Esta es la sencillísima historia del proceso de orientación hacia la *Celestina*. Quien desee más intimidades sobre este proceso, búsquelas en los Apéndices finales de estas Orientaciones.

NOTAS

1. Del corrector. Este texto conserva la ortografía original, de finales del siglo XIX.
2. En tres actos y un prólogo, poema extractado del de igual título de don Víctor Balaguer, partitura para piano y canto con texto catalán, traducciones italiana de don José M.^º de Arteaga y Pereira y francesa de M. Jules Ruelle.
3. La reducción completa para piano y canto de esta partitura contiene texto castellano y traducciones francesa de M. Henri de Curzón, é italiana del señor Angelo Bignotti.