

INTRODUCCIÓN Y CRITERIOS DE EDICIÓN

Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea

Ejemplar utilizado el *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, impreso en Logroño por Arnau Guillén de Brocar, fols. xliii vº a xlix rº. Ejemplar de la British Library, Signatura G.11358.

Se ha tenido presente la excelente edición de Robert L. Hathaway, “La Égloga de Calisto y Melibea de Ximénez de Urrea” en *N.R.F.H.*, XXVII, pp. 314-330.

Para más datos, se puede consultar mi edición *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.

Los criterios gráficos y ortográficos son

a) Modernización de la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas según el uso actual.

b) Desarrollo de las abreviaturas.

c) Introducción de aquellas partículas omitidas en el texto, como *a*, *de*, *que*, etc., para una mejor comprensión del texto, colocándolas entre corchetes.

d) Se separan las palabras aglutinadas mediante el apóstrofe: *quel* por *qu'él*, *qu'es*, etc. (se mantienen las contracciones propias del siglo XVI: *della*, *desto*, *daquello*, etc.), y se agrupan aquellas que hoy en día constan de un solo grafema: *tan bien* por *tanbién*, *aun que* por *aunque*, etc.

e) Simplificación de consonantes dobladas sin ningún valor fonológico, como la *rr* doble o la *ll* (*honrra* por *honra*; *sallir* por *salir*), y se mantienen siempre y cuando tenga un valor fonológico palatal (*salle* al rimar con *calle*, por ejemplo)

f) Mantenimiento de la *h* como en el texto. En el caso de la interjecciones se regulariza con la forma actual (*¡Ah*, *Oh*), y lo mismo con el adverbio *ay*= *ahí*.

g) Modernización de las grafías según el siguiente criterio:

- 1.- La *u* y *v* se transcriben según su valor: vocálico en *u*, consonántico en *v*
- 2.- La *i* y *j* se transcriben según su valor: vocálico en *i*, consonántico en *j*.

Para una mayor comprensión de su estructura teatral, anoto los apartes y separo con un espacio mayor en blanco los cambios de escenario o de lugar. Por otra parte, entrecomillo los refranes, sentencias, etc.

INTRODUCCIÓN

Juan Manuel Ximénez de Urrea

Juan Manuel Ximénez de Urrea, procede de una de las grandes familias nobiliarias zaragozanas. Su padre Lope Ximénez sirvió en las guerras de Cataluña contra Juan II. Fernando el Católico le nombró Conde de Aranda. Poco tiempo después moría dejando tres hijos. Juan Manuel, el segundón de la familia, nació en 1486. Sabemos que casó con doña María de Sessé, hija de D. Manuel, camarero mayor del rey Católico, y de doña Blanca de Agramonte, camarera de la reina Isabel. La fecha de su muerte no se sabe con certeza, encuadrándose entre 1529 y 1536. De su vida, pocos datos más conocemos, a no ser lo que nos cuenta en sus poemas. Muy pronto empezó su afición a la literatura, como se puede ver en su *Cancionero*. Nada sabemos de su educación, pero por sus afanes literarios, posiblemente tuvo algún preceptor humanista, o se educase junto con otros nobles aragoneses al amparo del círculo de Alfonso de Aragón.¹

La primera imitación celestinesca: La Egloga de Calisto y Melibea, un primer ensayo representable en forma de égloga.

La *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta por Pedro Manuel Ximénez de Urrea, y publicada en su *Cancionero* (Logroño, Arnau de Brocar, 1513), versifica un tercio del 1º Acto de *La Celestina*, mediante 89 coplas mixtas de nueve versos (rima abba:ccdc), más dos redondillas, una quintilla y una cuarteta, aparte del villancico final.²

Este texto es la primera imitación de *La Celestina* en lengua castellana. Pero más que imitación pienso que se trata del primer traslado de un fragmento de la comedia humanística al teatro representable. Como apuntó M. Menéndez y Pelayo: “Es muy probable que este fragmento se representase en alguna fiesta de familia; a lo menos el

¹ Para su vida, vid. Martín Villa, (ed.) del *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, Zaragoza, Diputación, 1878, pp. iii-xxxii; Eugenio Asensio (ed.) *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, V, MCML, pp. xi-xxiv y Roger Boase, “Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530): A Bibliographical Inquiry”, *Iberoromania*, nº 6, 1977, pp. 35-46.

² Vid. Robert L. Hathaway, “La égloga de Calisto y Melibea de Ximénez de Urrea”, en *NRFH*, XXVII, pp. 314-350, con su edición.

autor le tenía por representable, según las prevenciones que hace en el *Argumento...*”³ Para ello, Pedro Manuel Ximénez de Urrea versifica parte del 1º Acto, distribuyendo la acción en dos partes, como indica en la acotación inicial: “Esta égloga ha de ser hecho en dos veces: primeramente entra Melibea, y luego después Calisto, (...) y sálese él primero y después luego se va Melibea; y torna presto Calisto muy desesperado a buscar a Sempronio, su criado, y los dos quedan hablando hasta que Sempronio va a buscar a Celestina...”

Para la mayoría de los críticos de principios de siglo, esta obra estaba inacabada; el propio M. Menéndez y Pelayo escribió: “Si levantó Urrea la mano del trabajo, bien excusado, de versificarla, sería por cansancio o por haber encontrado más dificultades que al principio, o sencillamente porque creyó que bastaba con aquella pequeñísima parte para construir una sencilla fábula o más bien un diálogo semidramático, sin acción, nudo ni desenlace, como los que entonces se estilaban”. Para otros, Urrea sólo quiso rendir homenaje a Rojas y su *Celestina*.⁴

Cabría pensar el por qué Urrea adaptó parte de una comedia humanística al teatro representable y en forma de égloga. Sabemos que en su *Cancionero* de 1516 publicó 5 églogas a imitación de Juan del Encina. Por tanto, como ha demostrado Eugenio Asensio: “El teatro de Urrea es una prueba más de la honda impresión que produjo la obra de Juan del Encina”⁵. El joven Pedro Manuel es un admirador de las dos corrientes del estilo dramático más implantadas en España: la humanística y la virgiliana, representadas ambas en las figuras de Juan del Encina y de Rojas. *La Celestina* sirvió también de modelo a su siguiente texto dramático: la *Penitencia de amor*.

La égloga, de larga tradición nobiliaria, era la fórmula preferida para la representación teatral en las cortes y palacios de la nobleza. Quizá una de las pocas formas dialogadas que tenía claros modelos en las representaciones palaciegas (Juan del Encina, Lucas Fernández, etc.). Pero lo que no queda claro es el título que le otorga, puesto que dentro de la tradición de las églogas, provenientes del mundo italiano o virgiliano, una de las características de este género es la inclusión de pastores; personaje ausente de la *Égloga de la tragicomedia*. Sin embargo, podemos entender el título desde la etimología de la palabra, puesto que lo pastoril procede de los *Idilios* de Teócrito de Siracusa, a quien imita Virgilio en su *Bucólicas*, también llamadas églogas, cuyo

³ *Orígenes de la novela*, III, *NBAE*, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910, p. clxi.

⁴ Vid. Martín Villar en la introducción a *Cancionero de D. Pedro Manuel Jiménez de Urrea*, Zaragoza, 1878, pp. xxix-xxx; Routh House Webber en “Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*”, en “*La Celestina*” y su contorno social, p. 362, escribe: “En suma, Urrea logró poner en verso la prosa de Rojas con una facilidad y espontaneidad que asombra. El hecho de que quisiera hacerlo es otra prueba de la enorme popularidad de la obra original...”

⁵ *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas* de Pedro Manuel de Urrea, *Colección joyas bibliográficas*, V, Madrid, MCML, p. xli.

significado era el de “selecciones”, “extractos”. Bajo este aspecto, Urrea realiza un extracto de la obra de Rojas, centrándose en la temática del planteamiento amoroso, como correspondía a la tradición pastoril, definida como el juego combinatorio de la pasión amorosa y de la naturaleza sublimada (lugar idílico). Una pasión amorosa recreada en un demorado análisis a través de las penas que produce en el amante, de la fuerza irresistible del amor, de la locura que produce. Urrea, bajo este aspecto, continuaba la renovación del mundo de la égloga iniciada por Encina con su *Plácida y Victoriano* al incorporar parte del mundo celestinesco al universo bucólico de la égloga renacentista,⁶ renovación literaria que ampliará a otros géneros en la *Penitencia de amor*.

Urrea también podía tener conocimiento de diversas églogas italianas, como las que había realizado el Protonotario Apostólico, Antonio Giraldini, quien en 1484 redactó en Zaragoza sus églogas clásico-cristianas con propósito docente, enlazando así con el mundo humanístico.⁷ Además, si consideramos este texto como una obra de apredizaje, e incluso de entretenimiento palaciego, pudo pensar que la fórmula ideal para mantener únicamente dos personajes que dialogan en escena era la égloga, como así ocurre en la mayoría de los textos primitivos de Encina y de Virgilio. Por otra parte, el trozo versificado por Urrea corresponde a la recuesta de amores y al posterior debate en torno a las mujeres entre Calisto y Sempronio, elementos centrales de las églogas profanas españolas. De ahí que no pueda introducir nada más que los dos diálogos perfectamente marcados entre los dos personajes, evitando así la inclusión de otras figuras (que en las églogas tradicionales significaba la culminación de la obra con juegos de sociedad, cantos o pullas). Estamos en el inicio del teatro representado, y esta adaptación de *La Celestina* servirá a Pedro Manuel de Urrea de ejercicio para dominar la escena, con entradas y salidas de personajes, con la utilización de dos espacios diferenciados, mediante el juego de soliloquios de Sempronio (en los que reflexiona sobre la enfermedad de su amo) o del galán (con sus quejas, mientras el criado escucha), así como con el juego escénico de los apartes.

He intentado en la edición de esta *Égloga*, introducir todos estos aspectos, realizando separaciones para mostrar el cambio de lugar, así como para indicar la distancia física entre los dos personajes. Quizá sea ésta la dificultad mayor para poner en escena la obra de Rojas, y el mismo inconveniente debió encontrarse Urrea para

⁶ Del mismo parecer es Miguel Ángel Pérez Priego, “*La Celestina* y el teatro del siglo XVI”, *Epos*, VII, 1991, pp. 291-311.

⁷ Hay una edición de las églogas cristianas de estilo ovidiano y virgiliano de Giraldini por W. P. Mustard, *The Eclogues of Antonio Giraldini*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1924. Vid. también D. W., McPheeters, “Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en *La Celestina*”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, pp. 251-262.

solucionar los cambios rápidos de lugar entre las diversas estancias de la casa, sobre todo en el diálogo entre Calisto y Sempronio. Por tanto, la obra está completa, según los planteamientos que el autor quería darle: obra breve o “extracto” representable, dialógica entre dos personajes como máximo en escena, y evitación de tipos de baja estofa o prostibularios. Si hubiera continuado la obra de Rojas, inmediatamente tendría que escenificar el mundo marginal con Celestina, Elicia, Crito y Sempronio, personajes excluidos de la tradición pastoril. Pero además, la entrada de más personajes en escena obligaba a más actores, y posiblemente para una simple representación entre familiares fuera excesivo, si como es factible, era él y algún amigo quienes la representaron.

Para nosotros, esta simple obra, trabajo escolar que anticipará el gusto de Urrea por las representaciones dramáticas (unos años después publicará las verdaderas églogas), es un claro indicio de la influencia de la comedia humanística dentro del ambiente estudiantil español, que generará ambientes, personajes y modelos para las nuevas propuestas teatrales que empiezan a nacer por estos mismos tiempos. La mejor utilización de la temática celestinesca en la comedia la hará unos años más tarde Torres Naharro con la *Hymenea*, al incorporar el mundo conflictivo de *La Celestina* a la comedia urbana, de tradición horaciana e italiana.⁸

⁸ Vid. José Luis Canet, “La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559”, *Criticón* 51, 1991, pp. 21-42.