

LA BELLEZA ACTUAL DE CELESTINA: LA ADAPTACION TEATRAL DE LUIS GARCIA MONTERO

ANDREW S. WALSH
Universidad de Granada

El reto inicial.

Con motivo de la conmemoración de los quinientos años de la primera edición de *Celestina*, el poeta y profesor Luis García Montero escribió una nueva adaptación teatral¹ que fue estrenada el 8 de mayo de 1999 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares con la dirección y la escenografía a cargo de Joaquín Vida y con el papel de Celestina interpretado por Nati Mistral. La misma voluntad de emprender una adaptación teatral de *Celestina* supone ya toda una declaración de principios frente a la historia crítica del texto, ya que el nuevo autor se decanta claramente por la condición dramática de la obra (aunque en ningún caso la señala como condición única y excluyente) frente a la espinosa cuestión de su género literario y los abundantes juicios críticos que señalan la escasa teatralidad y la casi imposible escenificación del texto íntegro. Hoy por hoy, la necesidad de adaptación del texto para abordar una representación moderna de *Celestina* parece incontestable y su puesta en escena ha tenido que postergarse hasta bien entrado este siglo.

Los autores de adaptaciones contemporáneas como Alejandro Casona y Jesús Fernández Santos² se han caracterizado especialmente por su afán de eliminar lo superfluo, reducir la extensión temporal de algunos elementos dramáticos y procurar una actualización medida y respetuosa del lenguaje, guiados por la necesidad de verter la obra a un castellano comprensible para el espectador moderno sin perder la belleza y la especificidad histórica de las palabras de su autor o autores. En definitiva, el objetivo no es otro que ofrecer la esencia de la obra al espectador contemporáneo.

Como señala el autor de esta nueva adaptación, entre los objetivos expresos de ésta se encuentran la búsqueda de una modernización “*respetuosa con el libro clásico*” y el intento de facilitar al lector “el viaje al pasado manteniendo la fuerza de su

densidad expresiva y su espesura ideológica “ (). El mismo Luis García Montero explica en el prólogo de la nueva edición los retos textuales y escénicos que se le planteaban al asumir este encargo tan especial: “¿Cómo convertir *La Celestina* en una representación teatral, respetando la letra y el espíritu, las intenciones y sorpresas de su autor o sus autores? ¿Cómo llevar al espectador contemporáneo, que tiene sus convenciones y su almacén de miradas estéticas, hasta una tragedia amorosa que no conoció el desarreglo sentimental del romanticismo, hasta una composición de declarada voluntad realista, que, sin embargo, no participa en absoluto del naturalismo decimonónico?” (13). Al reescribir *Celestina*, el nuevo autor reivindica nada menos que lo que Lida de Malkiel denominó “la belleza actual” de la obra, una tarea que reside en una delicada y creativa toma de decisiones acerca de qué se debe mantener y a qué se debe renunciar.

Los antecedentes y puntos de referencia.

En cuanto a las manifestaciones más obvias de la actualidad de la obra, el autor no ha querido recurrir a la estrategia de una transposición cultural de la obra y así incurrir en una “recreación coyuntural típica” que nos depara “un Shakespeare rockero.” La decisión estética que supone la situación cultural de la representación no tiene por qué oscilar entre la fidelidad visual a la época de la obra original o los desmanes que puede suponer ese “Shakespeare rockero.” La historia de las adaptaciones teatrales y cinematográficas de Shakespeare está repleta de versiones actualizadas que han resultado de una calidad artística excepcional a la vez que han gozado de una notable aceptación por parte del público y la crítica: desde un espectáculo de Broadway como «*West Side Story*» hasta las adaptaciones de Shakespeare llevadas al cine por Kenneth Branagh o Kurosawa. Dentro del teatro shakespeariano, por ejemplo, existe una verdadera tradición de adaptaciones, transposiciones culturales y genéricas y puestas en escenas radicalmente alejadas de los parámetros de la obra original.

Los textos canónicos del Siglo de Oro, por su parte, han recibido un trato algo más reverencial y tradicional en lo que concierne a su puesta en escena y su adaptación moderna, que, con pocas excepciones comerciales (el musical basado en *El Quijote*, por ejemplo, que ha gozado de una enorme popularidad en Madrid y Barcelona durante los últimos años), suele devenir en una estética de un clasicismo formal con algunos guiños a la modernidad incorporados: la versión cinematográfica de «*El Perro del Hortelano*» de Pilar Miró nos proporciona una brillante exposición de este enfoque. En sus aspectos formales, esta adaptación de *Celestina* sigue la estela de respeto a las características culturales de la obra original matizado por la presencia de una ironía esencialmente moderna. Lo notable es que esta ironía no ha de injertarse a la nueva versión, sino que está latente en la obra original y que constituye uno de los grandes argumentos a favor de la “belleza actual” que defiende Lida de Malkiel.³

El problema de la recepción contemporánea.

Evidentemente la sensibilidad del lector de principios del siglo XVI y la del espectador de finales del siglo XX no pueden ser idénticas y, puesto que el nuevo autor no se ha propuesto realizar una versión de naturaleza filológica para estudiosos celestinescos sino para “un público de cultura media, incluso alta,” la nueva versión teatral pretende evitar a toda costa el peligro de reproducir una pieza de arqueología literaria. Entre los elementos fundamentales del texto original que García Montero se ha visto obligado a recortar o incluso suprimir se encuentra el empleo constante de una retórica sofisticada que, aunque perfectamente apropiada para la formación cultural de los lectores originales de la obra, resultaría incomprensible y hasta tediosa para un público moderno y, por consiguiente, acabaría por restarle fluidez y dramatismo a la representación teatral. Quizás el ejemplo más notable de la difícil adecuación de la retórica de la obra original se encuentre en el último soliloquio de Pleberio tras la muerte de Melibea. Este lamento, que ha sido ampliamente estudiado y sometido a numerosas exégesis filosóficas, ha sido considerado como una notable exposición del estoicismo petrarquista por algunos (Gilman⁴) o como un rechazo de los preceptos neoestoicos por otros (Bataillon⁵). Ahora bien, esta densidad retórica que presenta *Celestina*, muy indicada para los lectores cultos de la época y el análisis textual por parte de la crítica filológica posterior, ha de ser modificada en una moderna adaptación teatral. El fino discurso retórico de Pleberio en el texto original, repleto de alusiones clásicas e intrincados juegos verbales, se ha visto sustituido en la adaptación por una exposición mucho más directa e intensa de la desolación de Pleberio.

Si *Celestina* es un fiel reflejo del código cultural de su época, la obra medieval por excelencia con la que se inicia la modernidad literaria en España, evidentemente sería absurdo dirigir la adaptación a ese público de los albores del renacimiento que ya no existe. Nuestra sensibilidad está tan radicalmente alejada del mundo de Calisto y Melibea que un intento de trasvase íntegro de los valores y la estética de esa época nos depararía un ejercicio de arqueología contra el cual García Montero ya nos ha prevenido en su introducción. Nuestra perspectiva racional y analítica no concibe la *imposibilidad* del amor de Calisto y Melibea, una imposibilidad absolutamente genérica y sujeta a las convenciones culturales del amor cortés. Tampoco puede el espectador moderno asimilar adecuadamente las alusiones textuales al mundo de los conversos y el todopoderoso acecho de la Inquisición. Asimismo, la importancia discursiva de la blasfemia en el texto nos ha de pasar algo desapercibida debido a nuestro distanciamiento cultural y el nuevo modo de recepción que aportamos al texto, espectadores modernos de un espectáculo teatral y no miembros de un reducido núcleo de lectores atentos y absolutamente partícipes del código cultural de la época.

Un elemento de la obra original que a la fuerza está reñido con nuestra cosmovisión y culto al raciocinio es la brujería de la que hace alarde Celestina y a la

que dedica varios parlamentos extensos, notablemente en el caso de los conjuros del Tercer Auto en presencia de Sempronio y Elicia, y mediante las reminiscencias de Pármeneo en el Primer Auto con motivo del primer encuentro entre Calisto y Celestina (en una escena que supone una espera larguísima en la puerta por parte de Celestina y Sempronio y que en esta adaptación se ha abreviado de forma notable): así el extenso y continuo discurso de Pármeneo se ve puntuado y aligerado por las intervenciones de Calisto, remarcando lo más significativo de la historia y guiando al espectador entre la maraña esotérica que representa la brujería de Celestina y que se expone detalladamente al explicarnos la naturaleza de su relación con Pármeneo. Se han eliminado los detalles más arcanos que componían los materiales y las herramientas de trabajo de Celestina (“estoraques ... menjúy ... ánimes ... algalia ... solimán ... lanillas ... unturillas ... lucentores”) y el autor de la nueva versión se ha limitado a reseñar lo imprescindible y a mantener la anécdota esencial: “para eso tenía agujas delgadas, hilos de seda, parches de vejiga y mucha habilidad para coser maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés vendió tres veces por virgen a la misma criada” (91).

Otro posible problema general que se deriva del desfase entre el lector original y el espectador moderno, marcado por un distanciamiento irónico y una tendencia a la lectura postmoderna, es el de la reacción inadecuada ante episodios fundamentales de la obra, o una más que probable recepción sofisticada que está reñida con el espíritu de la obra original, tragicomedia al fin y al cabo. Es más que probable que la muerte tan absurda de Calisto provoque cierta risa entre el espectador moderno⁶ y el reiterado empleo de la falacia patética por parte de los dos amantes llega a extremos algo cargantes y rayanos en el ridículo. Afortunadamente, en la misma obra original está la solución y los apartes de los personajes más humildes consiguen introducir la dosis necesaria de ironía y *bathos*. Precisamente aquí radica uno de los grandes aciertos de la nueva versión al potenciar la función irónica de los personajes y aprovechar la modernidad de sus discursos cáusticos frente a los desmanes románticos de Calisto y Melibea, al igual que sus amoríos nos presentan un reflejo paródico de la relación principal. En cuanto a la muerte de Calisto, la incongruencia de las palabras de Sosia ante esta ‘tragedia’ (“Señor, señor, a essotra puerta! Tan muerto es como mi abuelo. ¡O gran desventura!”) ha sido sustituida por una reacción más tersa y escueta: “¡Señor, señor! ¡Qué desgracia! Ha muerto.” Quizá el caso más clamoroso de comicidad no intencionada se podría producir en el caso de la reacción de Pleberio ante la muerte de su hija. Ante la perspectiva de un poco aconsejable respeto absoluto al texto original: “nuestro gozo en el pozo,” García Montero ha optado por no incitar a la hilaridad entre un público moderno y ha escrito: “Perdidos estamos nosotros y nuestra felicidad” (203).

El código cultural de Celestina y el público moderno.

Asimismo, otro elemento textual de la obra original, las múltiples referencias clásicas y alusiones específicas, representa un importante desafío a la hora de abordar

la adaptación teatral de la obra. Hay una cantidad ingente de referencias clásicas que pueblan los discursos de los personajes de elevada condición social y que resulta a todas luces inapropiadas para un público moderno. Margaret A. Parker señala este recurso sistemático al clasicismo como un ejemplo de “la invocación de las clases altas a la mitología en momentos de crisis” (citado en Severin, ed. *La Celestina* [Madrid: Cátedra, 1998], 331) y el autor de esta adaptación se ha decantado por depurar al texto de estos elementos arcaicos que tenderían a sembrar cierta confusión en el espectador contemporáneo y restarle cohesión al desarrollo dramático de la obra. Así en el soliloquio de despedida de Melibea ante su padre, las abundantes referencias a figuras mitológicas y bíblicas se suprimen y se ofrece una explicación escueta: “Que nadie estorbe mi partida, que nadie obstaculice el camino por el que cruzaré las fronteras de la muerte, para visitar en este día al que me visitó la noche pasada. Ya no está en mi mano otro final” (201).

El lamento de Pleberio que cierra la acción dramática presupone una cultura religiosa que no se puede dar por sentada hoy en día, y así la referencia a “*hac lacrimarum valle*” se convierte en una frase mucho más resonante para el espectador moderno: “este valle de lágrimas.” Otro elemento que se ha tenido que suprimir de la adaptación moderna es la corriente de alusiones jurídicas que Fernando de Rojas, presumiblemente, insertó en el texto original y que forman parte del arsenal de argumentos que reivindican su autoría de la obra. Así, por ejemplo, en el quatorzeno auto de *Celestina*, hay un extenso discurso de Calisto en presencia de Tristán y Sosia que está construido en torno a un amplio repertorio de referencias jurídicas y que incluso presenta un juicio imaginario. En la nueva adaptación, esta parodia legal se ha suprimido en beneficio de agilizar la acción dramática, una decisión que el autor ha tomado en numerosas otras ocasiones a lo largo de su adaptación. La utilización profusa de refranes se ha debido reducir de forma notable, aunque se han mantenido a conciencia muchos de los que nos son familiares y que transmiten la sabiduría popular latente en la obra. Las abundantes circunlocuciones que caracterizan a los personajes de elevada condición social se han abreviado, siguiendo el dictado de Sempronio quien, ante la absurda verbosidad de su señor, le exhorta a expresarse de forma más clara: “Dexa, señor, esos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden.” Una admonición sencilla y sentida que se reproduce en la adaptación con una fidelidad casi total.

La condición teatral de la obra.

Al enfrentarse a una adaptación teatral moderna de *Celestina*, Luis García Montero se ha pronunciado claramente respecto a la tan espinosa cuestión de la condición genérica de la obra. En su prodigioso estudio de *Celestina*, Lida de Malkiel reivindica su fuerte inspiración teatral y la sitúa dentro de una corriente identificable que pasa por la comedia romana y luego la humanística. Asimismo, nos ofrece un resumen de la desigual fortuna que ha corrido la obra por parte de la preceptiva

tradicional y las divergencias de criterio acerca de su teatralidad, un proceso que llegó a su eclosión en nuestro siglo que ha visto un enorme y creciente interés por la obra, a la que se ha dedicado una cantidad ingente de estudios, y en el cual se ha procedido por primera vez a su representación en los escenarios nacionales e internacionales. Según Lida de Malkiel, “La *Celestina* descarta muchos resortes técnicos característicos de la comedia romana (formas artificiosas de diálogo [...] monólogos y diálogos largamente comentados en apartes, repetición jocosa de frases, ruptura de la ilusión escénica, unidad de espacio y tiempo, empleo sistemático del azar feliz) y relatora con gran independencia y visible intención artística aun los resortes que adopta” (*La originalidad*, 42). En el caso del empleo de las “formas artificiosas de diálogo,” *Celestina* las subvierte y las utiliza con una finalidad plenamente irónica, un recurso que se conserva y se actualiza en la presente adaptación.

En cuanto a su condición de comedia humanística, una de sus principales novedades formales fue la distribución de la acción en un gran número de escenarios y con una gran movilidad, factor que incidía profundamente en las acusaciones de ‘irrepresentabilidad’ que se han vertido sobre *Celestina* a lo largo de los últimos siglos. Respecto a la filiación genérica de la obra, es de destacar que el mismo término ‘tragicomedia,’ según Lida de Malkiel, “no pertenecía a la nomenclatura poética corriente en la Edad Media en conexión con poemas narrativos, antes bien parece haberse discutido entre los cultivadores del drama humanístico” (Lida, 51). La adaptación ha procurado realizar una reducción y concentración de los espacios dramáticos, dentro de las limitaciones impuestas por la trama argumental. Así, por ejemplo, se ha producido una reestructuración de los encuentros entre Elicia, Areúsa y Centurio con relación a las reuniones de Calisto y Melibea, un cambio que le imprime mayor fluidez dramática al espectáculo. La necesidad de abreviar la obra original que “dilata por veintiún actos su sencillísima acción” (Lida, 49), necesariamente conlleva el dilema acerca de los elementos imprescindibles y los que estaban susceptibles de revisión o eliminación, y aventurarse con la revisión y transformación de lo que García Montero denomina “los hermosos y alargadísimos parlamentos” y “los hallazgos intocables” del texto original.

El dilema de la actualización textual y escénica.

Respecto al problema de actualizar, el autor se plantea en qué consiste dicha tarea: “¿Se trata de conducir el texto antiguo al mundo presente, en sus debates, preocupaciones y preguntas? ¿O se trata de pulir lo necesario, lo mínimo, para facilitar que el público viaje al pasado, comprendiendo la significación de la obra?” (15). Es esta segunda opción por la que se ha decantado el autor de esta versión moderna. La labor de facilitar el viaje al pasado y no emprender una transposición cultural de la obra se ve reforzada por la visión de Joaquín Vida, responsable de la dirección y la escenografía de la nueva versión teatral quien afirma en el programa oficial del espectáculo: “Nosotros – la compañía, García Montero y yo mismo – nos hemos propuesto despojar a *La Celestina* de las adherencias que los sucesivos

movimientos culturales y estilísticos han ido depositando entre ella y nuestros ojos, con el fin de hacer llegar hasta Uds., espectadores del siglo XX, una *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* acorde con la que contemplaron los del siglo XV.” Respecto a la concepción estética e ideológica inherente a esta producción, señala Vida: “hemos intentado liberar a la obra de Rojas de cuantas interferencias culturales, sentimentales y moralistas pudieran dificultar que llegue hasta Uds. con la nitidez precisa.”

La extensión y la estructura de la adaptación teatral.

Una de las razones por la que la preceptiva tradicional se ha mostrado reacia a considerar *Celestina* una obra de teatro, ha sido su longitud excesiva, un criterio clasificatorio basado meramente en la extensión de una obra y que hoy se nos asemeja arbitrario y absurdo. La propia Lida de Malkiel se encarga de demostrar lo falaz de ese argumento con referencia a los misterios franceses del siglo XV que llegaban a los 62.000 versos y tardaban de cuatro a ocho días en representarse. Sin embargo, a efectos del espectáculo, es evidente que la longitud de la obra constituye un problema a la hora de abordar su adaptación para la escena moderna. En consecuencia, Luis García Montero ha realizado un proceso de depuración, condensación y, en último término, eliminación de los elementos del texto que no resisten su transposición a la escena de nuestros días.

El primer criterio ha sido una reestructuración del texto dramático: los veintiún actos han sido adaptados y reordenados en una nueva obra que consta de veinticinco ‘cuadros’ (un término mucho más acorde con el teatro moderno, muy del gusto de Federico García Lorca, por ejemplo) divididos a su vez en dos partes, la primera compuesta por quince cuadros y la segunda por diez cuadros. Una de las grandes novedades formales que presenta la adaptación es la introducción del personaje dramático de Fernando de Rojas como prologuista con una voz narrativa que resume la información biográfica y textual que en la obra original aparece en el prólogo y en el apartado titulado “El autor a un su amigo.” Se trata de un recurso teatral que, por un lado, desprende clasicismo en cuanto a su recurso a la figura del narrador omnisciente (una técnica que abunda en las tragedias griegas y en las tragicomedias de Shakespeare como es el caso de *Romeo y Julieta*, por citar una obra especialmente indicada para un estudio comparativo con *Celestina*) y, por otro lado, cierto toque de vanguardia escénica al introducir al autor de la obra dentro de la representación de la misma.

Las declaraciones introductorias de Fernando de Rojas constituyen todo un guiño al espectador culto, conocedor de la suerte posterior de la labor del autor de la obra: “Tal vez haya buscado honor en esta empresa y sólo encuentre reproches, malas lenguas y tachas” (76). El prólogo que nos ofrece el autor concluye con otro guiño intertextual al espectador de la nueva obra y al lector de la original: “Veamos a Calisto entrar en el huerto de Melíbea [...] y acabar enfermo de melancolía en una cárcel de amor” (76). La figura de Fernando de Rojas es quien nos guía por la acción

dramática, realizando apariciones puntuales para explicar y resumir lo acontecido y así aparece entre la primera y la segunda parte para citarnos para después del descanso con la siguiente advertencia: “No se escandalice nadie por ver la vida como es, que yo solamente excuso retóricas, evito el velo de las buenas palabras en las historias de amor y cambio alegorías por realidades, metáforas por negocios, paisajes idílicos por la guerra perpetua por la supervivencia.” Estas declaraciones de ‘Rojas’ aparecen al final de la primera parte donde se realiza una separación de la acción escénica en el momento en que Celestina consigue llevar a Pármeno hasta la cama de Arcúsa y así se empieza a estrechar el cerco en torno a Calisto y Melibea.

En esta primera parte se ha procurado aligerar el texto original, sobre todo respecto a los tres primeros actos de la obra en los cuales se produce una concentración excesiva de sucesos en una división textual muy reducida y también adolece de una lentitud y una sobrecarga retórica poco aconsejables en una adaptación teatral. Así, la larga (y profundamente irreal) espera que se produce desde la llegada de Celestina a la casa de Calisto hasta su entrada en la misma se ha acortado notablemente y, en general, se le ha imprimido un mayor ritmo dramático al proceso de cruce entre los personajes fundamentales que allanan el camino para el encuentro entre Calisto y Melibea, y se sientan las bases del desenlace final.

Algunos cambios formales y forzosos.

Al tratarse de una adaptación teatral dirigida a un público moderno pero no especialista, Luis García Montero ha optado por llevar a cabo un proceso riguroso de actualización léxica, ortográfica e incluso sintáctica con el fin de facilitar la transmisión de los valores esenciales de la obra a ese público. Se han eliminado arcaísmos como el uso de la *f* en vez de la *b* (hermosura/fermosura) y se han suprimido las consonantes agrupadas no utilizadas en el castellano actual (nació/nasció, duda/dubda, mil/mill). Respecto al léxico empleado en la adaptación, se ha realizado una tarea de revisión minuciosa y delicada con el objetivo de lograr un equilibrio entre la voluntad de mantener el espíritu de la obra mediante un lenguaje comprensible y hasta familiar para el espectador moderno, y la necesidad de evitar tanto un exceso de formas y referencias arcaicas como una excesiva modernización que depararía una sensación de incongruencia frente a una comedia que es, al fin y al cabo, una de las obras señeras del renacimiento español. Así, por ejemplo, el uso del imperativo “Cata, señora” se ha sustituido por “Dime, por Dios, señora,” y, en el primer acto de la obra original leemos el siguiente consejo de Sempronio a Calisto: “Antes fácil. Que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo.” En la nueva adaptación, encontramos la siguiente formulación que opta por un castellano más llano y elimina la sintaxis poco natural para nuestros oídos: “La salud es posible cuando se descubre la dolencia del enfermo” (80). Otro aspecto léxico que se ha cuidado con esmero ha sido el registro, ya que hay en *Celestina* una fusión constante entre lo erudito y lo vulgar, entre lo retórico y el lenguaje llano.

La ironía y el carácter coloquial del habla de los personajes plebeyos se conservan y se vierten a un castellano más actual que acentúa los aspectos cómicos de la obra. Así, cuando Calisto les pide a sus criados que acompañen a Celestina a su casa, lo hace de una forma absurda y pretenciosa: “Madre, volverás a casa acompañada de pajes y de antorchas.” La respuesta de Pármeno en un aparte a Sempronio es demoledora: “¡Sí, sí! Acompáñala tú, Sempronio, no vaya a ser que alguien viole a la niña” (127). Se conserva el tono paródico de los discursos de Calisto y Melibea, vertidos a un castellano más actual pero con la misma dosis de burla ante su retórica desmedida, ingenua y profundamente egoísta. Así clama Melibea contra lo que no deja de ser su propia indecisión: “Y a ti Dios soberano del cielo y de la tierra, al que piden remedio todos los apasionados y salvación los enfermos, humildemente te suplico que des a mi herido corazón la fuerza necesaria para disimular mi tormento. ¡Oh, condición femenina, encogida y frágil” (160). Por último, se ha mantenido la comicidad innata de algunos personajes, notablemente en el caso de Centurio, figura estereotípica y burlesca por excelencia.

En su introducción a esta nueva versión, Montero señala que “según estudió Marcel Bataillon, (la obra) utiliza el tuteo latino entre señores y criados como mecanismo de estilización literaria. El diálogo es la estructura lógica de la nueva realidad individual, una comunicación viva, un intercambio de mercancías, palabras, verdades y mentiras, que supera los antiguos parlamentos convencionales en los que apenas llega a producirse la verdadera definición subjetiva” (60). Es de destacar, por otra parte que se ha conseguido mantener algunos motivos recurrentes en la imaginería de la obra original, como son los casos de la escatología, la enfermedad y las alusiones a la naturaleza animal de los seres humanos. Lógicamente, al tratarse de una versión ideada para nuestra época laica y libre de los conceptos moralizantes que gobernaban otras épocas no tan lejanas, se ha podido acentuar la presencia de insinuaciones sexuales y abordar el tema del amor físico de un modo muy distendido. El propósito de este espectáculo, según se desprende de la última intervención de Fernando de Rojas es contar la historia con franqueza: “Que nadie dude en contar lo lascivo de esta historia, que nadie se avergüence de los cuerpos y de las pasiones desatadas, porque al mostrar la danza del amor he pretendido una lección honesta” (206).

Algunas reflexiones finales.

En conclusión, Luis García Montero se ha guiado por su criterio fundamental de “pulir lo necesario, lo mínimo, para facilitar que el público viaje al pasado, comprendiendo la significación de la obra.” Ni ha pretendido realizar un ejercicio de arqueología textual ni ensayar una suerte de transposición cultural, sino transmitir lo esencial y ser respetuoso con el espíritu de la obra original. Como él mismo ha reconocido, supone un enorme reto enfrentarse a una adaptación de un texto “sagrado” que le resulta tan enormemente sugerente y enriquecedor como lector. Los cambios que se han realizado han venido motivados por motivos temporales, escénicos o léxicos y, en último término, por un impulso que pone en boca de

Fernando de Rojas, a quien le corresponde bajar el telón con las siguientes palabras que recuerdan extrañamente a *El Público* de Lorca:

He querido contar un mundo nuevo que habla entre dientes, para que se comprenda mejor la verdad, esa verdad que se llora y se grita cuando el dolor desnuda a las palabras.” (207)

* * *

Notas

¹ L. G. Montero, *La Celestina*. Tragicomedia de Calisto y Melibea (versión teatral). Barcelona: Tusquets, 1999. Las citas aparecerán por páginas a lo largo del estudio.

² Alejandro Casona, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969), II: 1188-1262; Jesús Fernández Santos realizó y dirigió una conocida adaptación de *Celestina* para Televisión Española en 1978.

³ M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de ‘La Celestina’* (Buenos Aires: Eudeba, 1970²), PÁG. 13.

⁴ Stephen Gilman, *‘La Celestina’: arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1978.

⁵ Marcel Bataillon, *‘La Celestina’ selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.

⁶ La opinión de Oscar Wilde sobre *The Old Curiosity Shop* de Dickens resulta muy sugerente respecto a este peligro: “One would have to have a heart of stone not to laugh out loud at the death of Little Nell” (Habría que tener un corazón de piedra para no reírse con la muerte de Little Nell).



Celestina. Ilustración de Bartolomé Liarte (1988).