

TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



CELESTINA

de Fernando
de Rojas



Sala Gran
20/10/16 — 30/10/16
#celestina

Informació pràctica

Sala Gran
20/10/16 — 30/10/16
#celestina

Horaris:

Dimecres: a les 17 h
De dijous a dissabte: a les 20 h
Diumenge: a les 18 h

Espectacle en castellà

Durada: 2 h 35 min

Preu:

- Preu general: 28 €.
- Preu 50%: 14 €. Dimecres, dijous, dissabte tarda i diumenge: joves de fins a 35 anys i aturats. Tots els dies: Carnet Jove. Cal presentar l'acreditació corresponent.
- Preu especial: 24 €. Compra abans de l'estrena, dia de l'espectador (dimecres), abonats TNC (entrades fora d'abonament), grups (+10 persones), +65 anys, discapacitats i famílies nombroses i monoparentals. Divendres i dissabte nit: joves de fins a 35 anys i aturats. Cal presentar l'acreditació corresponent.
- Servei educatiu: 12 €. Centres educatius i escoles d'adults en funcions escolars i de públic en general. Cal presentar l'acreditació corresponent.

Fotografies de l'espectacle

© Sergio Parra



Activitats i publicacions entorn de l'espectacle

El Teatre Nacional de Catalunya no vol ser només un espai d'exhibició d'espectacles, sinó sobretot un espai de reflexió i articulació de les arts escèniques catalanes.

Per això, dediquem un gran esforç al llarg de la temporada a totes les activitats «complementàries», entre les quals hi ha projectes de llarg recorregut amb algunes de les principals institucions culturals públiques catalanes.

Col·loqui amb Raffaele Pinto

TNC, Sala Gran

21/10/16, després de la funció

Activitat gratuïta

Cinema

Cicle Per amor a les arts

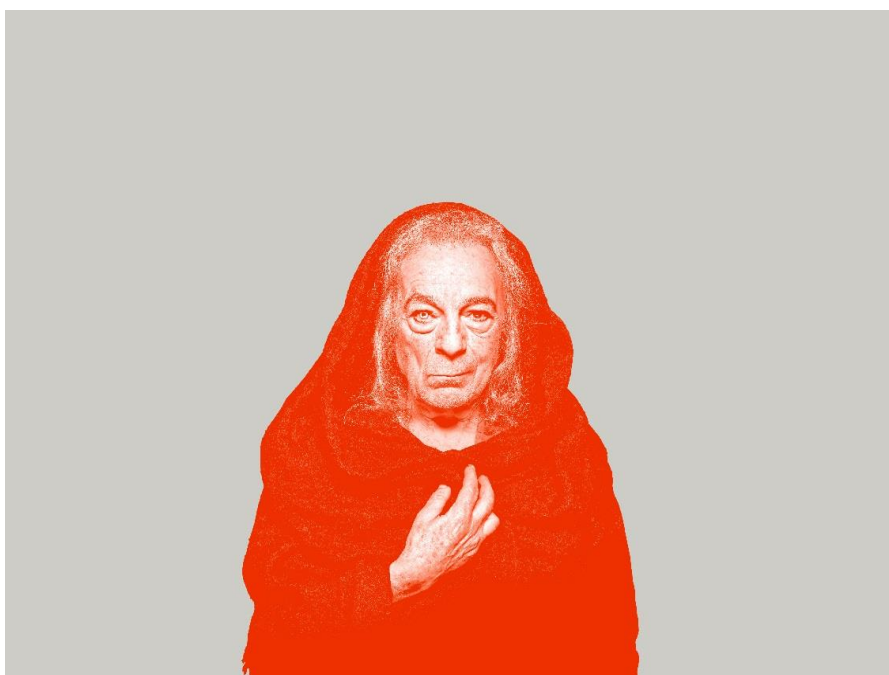
La Celestina, dir. Gerardo Vera (1996)

Filmoteca de Catalunya (Sala Chomón)

25/10/16, 17 h

Entrada individual: 4 €

Més informació a <https://www.tnc.cat/ca/cicle-de-cinema-per-amor-a-les-arts-filmoteca-catalunya>



Una versió actualitzada del clàssic de la literatura espanyola

José Luis Gómez es posa a la pell de l'alcajota més coneguda de la literatura universal, per dirigir i fins i tot per protagonitzar aquest clàssic sobre el funcionament del món segons les lleis mercantils del desig i del profit immediat, on la profunditat dels personatges no queda subjugada a la seva condició social.

Si *La Celestina* és, en paraules de Juan Goytisolo, el primer text del seu temps que s'escriu sense la volta protectora de la divinitat, el muntatge de Gómez explora aquest teixit de tensions i d'interessos entre l'espai públic i el privat que justifiquen la vigència d'aquesta obra fundacional del teatre hispànic modern.

Celestina de Fernando de Rojas

Direcció

José Luis Gómez

Adequació per a l'escena

José Luis Gómez i Brenda Escobedo

Ajudants de direcció

Carlota Ferrer, Andrea Delicado i Lino Ferreira

Espai escènic

Alejandro Andújar i José Luis Gómez

Ajudanta d'escenografia

Silvia de Marta

Vestuari

Alejandro Andújar i Carmen Mancebo

Caracterització

Lupe Montero i Sara Álvarez

Il·luminació

Juan Gómez-Cornejo

Música

Eudardo Aguirre de Cárcer

Espai sonor

Javier Almela i Eduardo Aguirre de Cárcer

Fons de so

Sobre treball de camp de José María Sicilia

Fotografia

Sergio Parra

Realitzacions

Escenografia

Grupo MAQ, HOAC, Pascualin i equip de La Abadía

Vestuari

María Calderón, Ángel Domingo i equip de La Abadía

Celestina



Attrezzo

Siete Burbujas, Ricardo Vergne i equip de La Abadía

Postissos

Lupe Montero

Agraïments

Juan Goytisolo, José María Sicilia, Honorio Velasco, Vicente Fuentes, Sol Garre, Raúl Iza, Rosario Ruiz Rodgers i Michael Stubblefield

Repartiment

Pleberio

Chete Lera

Alisa

Palmira Ferrer

Calisto

Raúl Prieto

Melibea

Marta Belmonte

Sempronio

José Luis Torrijo

Celestina

José Luis Gómez

Elicia

Inma Nieto

Pármeno

Miguel Cubero

Lucrecia

Diana Bernedo

Areúsa

Nerea Moreno

Producció

Teatro de La Abadía i Compañía Nacional de Teatro Clásico

Celestina es una sacerdotisa pagana en medio del absolutismo confesional de la España de Fernando de Rojas.

Esta vieja barbuda conjura una figura poética y mítica que trasciende la identidad de género.

La pasión entre Melibea y Calisto evoluciona debido al poder de la hechicería, práctica y creencia indubitable en la sociedad de Celestina.

El mercadeo entre el impetuoso amor y el deseo sexual hacen palpitar con vigor corrosivo esta obra maestra.

Sencilla estructura argumental con una enorme y popular belleza lingüística.

Tenebroso trasfondo de violencia contra judíos, moros y espíritus libres que proyecta una larga sombra en la historia de nuestro país.

Insospechada lucha de egoísmos que culmina en el más sublime planto de la literatura española.

Nadie ha retratado al vulgo con tanta profundidad psicológica como Fernando de Rojas.

Alcahueta de tradición morisca que envuelve el ambiente con acento del sur.

José Luis Gómez y Brenda Escobedo

José Luis Gómez, director del muntatge

Juan Goytisolo sostiene que *La Celestina* es el primer texto de su tiempo que se escribe sin la bóveda protectora de la divinidad. Las únicas leyes que rigen este universo son el poder del dinero y la soberanía del goce sexual. Sujetos a un egoísmo sin trabas, donde los valores consagrados devienen en asuntos mercantiles, los personajes de *Celestina* solo buscan la inmediatez del provecho. Bajo este escenario entendemos que la tragicomedia de Fernando de Rojas tiene una terrible vigencia.

La Celestina hilvana una trama donde las costumbres, relaciones y sentimientos tienen igual importancia para todos –amos y criados, prostitutas y damas, alcahuetas y señores, hombres y mujeres– sin someter la profundidad humana a la condición social. Es una urdimbre urbana donde tensiones e intereses enredan el espacio público y el privado. *La Celestina* encarna un mundo donde la moneda tiene dos caras: Pleberio y Celestina. Pleberio cree en el hombre de virtud, ley y razón. Celestina apuesta por el instinto y el egoísmo humano.

La modernidad escénica estriba en hacer visible este doble gesto. *Celestina* es una obra que acontece en movimiento: callejeando, susurrando, dudando, haciendo. Para mostrar su dimensión basta que el director de escena sepa tejer voluntades con un hilado hechizado; basta que ese director se haga Celestina.

Juan Goytisolo, *Disidencias*, 1977

Desde la publicación por Serrano y Sanz en 1902 de las actas del proceso del suegro de Fernando de Rojas, delatado al Santo Oficio por haber dicho, refiriéndose a la vida eterna, que «acá tovierá yo bien, que allá no sé si ay nada», conocíamos que Rojas formaba parte de esa vasta comunidad de cristianos nuevos cuya situación conflictiva vemos reflejada en gran número de obras de la literatura de este período.

El clamor angustioso que se eleva a nuestros oídos desde el fondo de los archivos inquisitoriales proviene no sólo, como ha visto muy bien Gilman en *La España de Fernando de Rojas*, de un vivo sentimiento de diferencia, sino también de la insostenible atmósfera de suspicacia que envolvía la vida de los descendientes de casta judía: «Recelosos unos de otros, sospechosos a todos los demás, los conversos vivían en un mundo en el que no podían confiar en ninguna relación humana, en la que una simple frase impremeditada podía acarrear indecible humillación e insostenible tortura.

Era un mundo en el cual uno debía observarse a sí mismo desde un punto de vista ajeno, el de los observadores de fuera. Un mundo de disimulo y disfraz interrumpidos por estallidos de irreprimible autenticidad, de reiteración de lugares comunes rota por súbita «originalidad», de máscaras neutrales que, al caer, descubrían rostros convulsos y ásperas voces de desacuerdo.

Un simple *lapsus linguae* de Álvaro de Montalbán en el ocio jovial de una merienda campestre había bastado para hundirle durante largo tiempo en las mazmorras del Santo Oficio. Años más tarde, otro pariente de Fernando de Rojas —Isabel López, prima hermana de su mujer— se había autodenunciado a los inquisidores por haberse expresado a solas en términos parecidos: por lo visto, temía que algún vecino pudiera haberla escuchado y, aterrorizada por la presencia ubicua de los malsines, había preferido adelantarse a una eventual delación para dar pruebas de su buena fe.

Rojas había vivido desde la infancia inmerso en este medio hostil y, a fin de explicar el contexto en que se produjo su asombrosa creación literaria, Gilman reproduce una lista de los autos de fe de la Inquisición toledana del año en que el jovencísimo bachiller completaba su redacción definitiva de *La Celestina*: docenas y docenas de personas relajadas al brazo secular, entre las que forzosamente debían figurar amigos o vecinos de su familia. Con todo, su dolorosa experiencia no se limitaba ya por esas fechas al conocimiento de los atropellos sufridos por su comunidad.

En 1484, un año después del establecimiento de la Inquisición en Toledo, varios miembros de su familia habían tenido que someterse a una humillante ceremonia de penitencia pública, objeto del desprecio y escarnio de la regocijada multitud de sus paisanos. El estigma social que acarreaba tal condena se prolongaba más allá de la muerte de los interesados o sus deudos: cuando en 1606 —medio siglo después de su fallecimiento— un primo lejano de su familia tuvo la desdichada idea de solicitar una ejecutoria de limpieza de sangre, el fiscal sacó a relucir inmediatamente su parentesco con los Rojas de la Puebla de Montalbán, tildados aún por la opinión pública de gente «no limpia».

Cuando Rojas tenía unos doce años, su padre fue detenido, encarcelado, juzgado, declarado culpable y, con toda probabilidad (en aquel período inicial de rigor inquisitorial), quemado en un auto de fe. El horror del hecho en sí no necesita decoración alguna. Los «elementos medievales y renacentistas» que, según los historicistas más extremos, crearon *La Celestina* no tienen un padre cuya vulnerabilidad carnal sea la condición previa de la de uno mismo.

El «cuento de horror» que le ha referido la sociedad se convertirá en esta admirable «historia de horror» que es, a fin de cuentas, *La Celestina*. Excéntrico, periférico —en el sentido que da Deleuze a este término—, Rojas escapa con fuerza centrífuga única al despotismo de una máquina administrativa centrípeta. Imposible llevar más lejos su burla de la opinión común, su parodia de los valores consagrados.

En su doble acepción de conformidad a las leyes del género y a la ideología de la época, *La Celestina* es obra totalmente inverosímil por excelencia, la obra que se sitúa en los antípodas de la «estética de identidad»: mientras el teatro de Lope de Vega, por ejemplo, encarna un sistema artístico fundado no en la transgresión sino en la observación de unas reglas muy precisas —o, si se quiere, en la completa identificación de los hechos y valores representados en escena con los que el auditorio conoce y admite de antemano—, *La Celestina* nos ofrece una situación cuyas reglas son desconocidas por el lector o espectador al comienzo de la representación o lectura. Las acciones de los personajes de la tragicomedia son «inverosímiles» en la medida en que no responden a las máximas acatadas por el público de la época, y Rojas debe luchar a cada paso con los cánones dramáticos y prejuicios del lector o espectador para imponerle su visión cruda, negativa y angustiosa del mundo.

Los españoles de casta hebrea habían asistido impotentes, como quien sufre una pesadilla, al derrumbe de los valores que sustentaban su vida — verdaderos condenados a plazo, víctimas en potencia de un sistema

expresamente creado para su vigilancia, represión y tortura. El desliz verbal de Álvaro de Montalbán —así como docenas de otros casos revelados por los documentos de la época— nos hace presumir la existencia de numerosos conversos que, habiendo perdido la fe de sus antepasados, no habían abrazado no obstante en su fuero interno la religión nueva y acampaban, por así decirlo, en una tierra de nadie entre una y otra, en una posición de agnosticismo prudente y, a veces, abiertamente ateo.

Que Fernando de Rojas pertenecía a este grupo de marginales —auténticos emigrados del interior— es algo que ofrece pocas dudas a juzgar por lo que nos revela su obra y la documentación que sobre él poseemos. El universo, nos explica Rojas, no es sino un caos generalizado, ante el que los propósitos y voluntades humanas son irrisorios e inútiles: la rueda de la Fortuna gira de modo ciego, aplastando en su movimiento nuestros sueños, proyectos y anhelos; el mal y el bien, la prosperidad y la adversidad, la gloria y la pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio; no hay pues un Creador ni armonía ni orden; todo es tumulto, frenesí, desorden, estridencia, guerra, litigio.

Es una simple traducción ampliada del *De remediis* de Petrarca, una lectura atenta del mismo descubre que, en su utilización, Rojas va mucho más lejos que su modelo. Mientras Petrarca propone una aceptación estoica de los daños y calamidades de la Fortuna, el autor de *La Celestina* no sugiere aceptación virtuosa alguna.

Una lectura sin anteojeras de la tragicomedia nos muestra que los elementos cristianos que figuran en ella son escasos, y en la mayoría de los casos, claramente postizos. Los personajes de *La Celestina* nos dan a entender, tanto por su conducta como por sus palabras, que no creen en el más allá ni en la existencia de una Providencia oculta. «Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y beber. Cuando pudieres haberlo, no lo dejes. Piérdase lo que se perdió. No llores tú la hacienda que tu amo heredó, que esto te llevará de este mundo, pues no le tenemos más de por nuestra vida», aconseja Celestina; «hayamos mucho placer. Mientras hoy tuviéramos de comer, no pensemos en mañana... No habemos de vivir para siempre, que la vejez pocos la ven y de los que la ven ninguno murió de hambre», dice Elicia.

Dicha actitud no es privativa ni mucho menos de la alcahueta, los criados y las ramerías. El comportamiento de los dos enamorados, su egoísmo ciego, tampoco tiene en cuenta la realidad de una Creación bien ordenada o un Dios justiciero en la atribución de las recompensas y castigos. Cuando Calisto explica a Sempronio la intensidad del fuego amoroso que le consume y su

servidor le recuerda que sus palabras contradicen las enseñanzas de la religión cristiana, le responde en estos términos:

Calisto: ¿Qué a mí?

Sempronio: ¿Tú no eres cristiano?

Calisto: ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y a Melibea creo y a Melibea amo.

Cuando su «forzada y alegre partida», Melibea no manifiesta ningún remordimiento o temor ante un acto que, según el dogma católico, debe excluirla del reino futuro de los bienaventurados. Pleberio tampoco incluye entre las razones de su dolor ninguna referencia a la eterna condenación de su hija, la muerte es «la bendición a causa del loco e impotente dinamismo de estar vivo». Como señala agudamente Gilman, linaje, honor, posición social no son sino máscaras encubridoras de un inmenso vacío: «la negación del yo por autores y personajes», dice, «se acompaña de una negación de todo sentido».

La fortuna vierte sus mudables ondas, arruinando con volubilidad a quien le place. En cuanto al mundo, «yo pensaba en mi más tierna infancia», dirá, increpándole, «que era y eran tus hechos regidos por algún orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor». «¡Qué solo estoy!» El hombre nace solo, vive solo y muere solo. «Del mundo me quejo porque en sí me crió», clama en una increpación dirigida al vacío. Como observa Gilman, «la implicación de un universo natural sin Dios es aquí tan explícita como podía serlo en aquel tiempo».

Aunque Rojas (*et pour cause!*) toma numerosas precauciones y hace protestas de fidelidad a la religión católica e, incluso, profesiones de aversión al judaísmo, sus razones son bastantes transparentes para que nadie se llame a engaño. Un coetáneo suyo, y converso como él, justificaba la hipocresía diciendo: «Callé, porque la vida es un bien muy dulce». Como escribe el traductor francés al referirse al hecho a primera vista sorprendente de que éste suponía falsa la opinión de quienes afirmaban que la tierra gira, el autor no habla en tales casos con voz propia «sino como hombre que escribe en España, en un país donde existe la Inquisición».

El ateísmo de Fernando de Rojas y su falta de fe en un posible ideal social confiere a los héroes de la obra una dimensión trágica que los hermana con algunos de los personajes más representativos de la literatura de nuestro

tiempo. Pero su concepción racionalista del mundo —en el sentido que dio a este término el Siglo de las Luces— se compensa con una rebeldía del signo «cuerpo», afirmación soberana del egoísmo que no tiene en cuenta los impulsos debilitantes de la piedad, gratitud o afecto ni se sacrifica a lo que Sade denomina «simulacros»: Dios, ideal, el prójimo. La «gloria» de los amantes no acepta ningún obstáculo que contraríe o amengüe su fiebre.

**Joseph T. Snow (professor emèrit de la Michigan State University),
«La gran Celestina, ahora en versión de José Luis Gómez»**

Celestina es una obra acuñada en plena época de los Reyes Católicos, obra que suscitó tantas críticas como elogios en su primer siglo de vida. Nacida en las tradiciones teatrales latinas a finales del siglo xv con el título original de *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499; Toledo 1500; Sevilla, 1501) con dieciséis autos y, a partir de 1504, rebautizada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con veintiún autos. Estaba destinada a convertirse en el primer best seller de la literatura española, pasando a ser, con el tiempo, una obra eminentemente clásica, solamente aventajada por las aventuras de *Don Quijote* (1605, 1615). *Celestina* fue censurada por la Inquisición en 1640, pero antes había estado circulando en más de 90 ediciones, algunas de ellas parcialmente censuradas por las blasfemias de Calisto declarando que Melibea era su Dios: «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que aya otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (p. 95).¹

Además, las lecturas del texto original inspiraron a varios poetas, dramaturgos y prosistas a componer continuaciones (con la asesinada alcahueta rediviva,² a lo Sherlock Holmes), imitaciones, versiones en verso — un romance en 1513 y una versificación completa en 1540— y poesías paródicas, y hasta varias versiones jocosas de un «Testamento de Celestina» con codicilos burlescos. Igualmente, ejerció una gran influencia en la confección de comedias posteriores y ficciones cuasi-picarescas.³ *Celestina* se hizo políglota, siendo que antes del año 1624, cuando se tradujo al latín, ya habían hablado *Celestina*, *Calisto*, *Melibea* y los demás personajes en traducciones al italiano, francés, alemán, inglés y holandés, todas estas en el siglo xvi.

Teatralmente hablando, era imposible que una obra tan extensa y densa llegara a escenificarse sobre las tablas en una tradición teatral tan joven como la española en 1500.⁴ Aun así, y según las recomendaciones de su temprano corrector, Alonso de Proaza, en una octava al final de la edición de la *Comedia de Toledo* (1500), un actor-lector profesional podía leer la obra en voz alta. Cito: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes; / a vezes con gozo, esperança y pasión, / a vezes ayrado con gran turbación; / finge leyendo mil

¹ Las citas de la obra por páginas siguen la edición de D. S. Severin, *Letras Hispánicas* 4, Madrid, Cátedra, 1998.

² Hubo una *Segunda Celestina* (1534, de Feliciano de Silva) una *Tercera Celestina* (1539, de Gaspar Gómez de Toledo) y una *Cuarta Celestina*, titulada también *Lisandro y Roselia* (1542, de Sancho de Muñón).

³ Para dar sólo una mínima muestra de obras que delatan esta influencia, mencionaremos *La hija de Celestina* de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo (1612), y *La Dorotea* (1632), de la pluma de Lope de Vega.

⁴ Las más tempranas representaciones de obras teatrales en España se veían escenificadas en palacios, salas de casas señoriales, y sobre carros procesionales.

artes y modos; / pregunta y responde por boca de todos, / llorando o riyendo en tiempo y sazón» (p. 345).

Aunque la octava se dirige a los lectores de la obra, indica claramente que parte del público receptor en el siglo XVI era gente analfabeta que conocería la obra en tales recitales como los que describe Proaza. Y para estos oyentes el actor, leyendo la obra en voz alta, captaba su atención hablando entre dientes, adoptando distintas emociones, fingiendo actitudes apropiadas con su arte y dando caracterizaciones a todos los personajes («pregunta y responde por boca de todos»). Así refleja Proaza lo que serían unas primerísimas representaciones (¿abreviadas?) de *Celestina*, aunque no escenificadas sobre tablas con utilería y vestuario y con varios actores. No obstante, sí hubo un actor actuando y sí hubo un público escuchando, la verdadera esencia de lo que es teatro. Se podría imaginar estas lecturas llevadas a cabo al aire libre, en plazas públicas o hasta en primitivos espacios multiuso. Aún después, en época de los corrales y teatros no se representó, que se sepa, el texto de la gran *Celestina*.

Su impacto en el teatro del siglo XVI, sin embargo, fue enorme. Podemos afirmar, junto con M. A. Pérez Priego, que *Celestina* «...ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado, de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas (...) una trama perfecta y cerrada, unos personajes perfectamente contruidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario. Todo ello resultaba del mayor atractivo para los dramaturgos del siglo XVI, faltos (...) de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales, y deslumbrados por la inmensa popularidad de la *Tragicomedia*. A ella acudirían reiteradamente en busca de inspiración a la hora de montar sus espectáculos representables».⁵

Y no sólo en el siglo XVI, sino que también en el siglo XVII *Celestina* fue modelo para Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, y para Calderón de la Barca en su comedia perdida *La Celestina*. También en el siglo XVII se estrenó la comedia *Segunda Celestina*, iniciada por Agustín de Salazar y Torres (1676) pero que, al morir, quedó inconclusa. Se escribieron dos versiones de su último auto, una de la pluma del editor, Juan de Vera Tassis, y la otra de Sor Juana Inés de la Cruz.⁶ En el siglo XIX, Juan Eugenio Hartzenbush, escenificó *Los polvos de la madre Celestina* (1840) con mucho éxito. Para estas obras

⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», EPOS 7 (1991), p. 292. Ver del mismo autor, «Cuatro comedias celestinescas», en *Textos teatrales hispánicos del siglo XVI*, Valencia, Universidad, 1993.

⁶ Cuando Vera Tassis publicó la obra, cambió el título a *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*. Ha sido propuesta Sor Juana como autora de la segunda versión del último auto, pero sigue siendo una atribución defendida por unos y no por otros. En todo caso, hubo una reposición de esta comedia, una obra de magia que se puede calificar como anti-Celestina por su carácter paródico, en Madrid en 1839.

teatrales, evidentemente, *Celestina* seguía sirviendo como modelo para nuevas situaciones dramáticas y personajes familiares, aun cuando el idioma que se oía distaba mucho del idioma oído en el siglo XVI.

Entonces es lícito preguntarnos: ¿Era *Celestina* de veras irrepresentable con sus veintiún autos? ¿Estaba condenada a ser siempre y sencillamente un «modelo» para nuevas obras dramáticas? La respuesta a la primera pregunta es que «sí»,⁷ y la respuesta a la segunda, felizmente, es una rotunda negativa. Por fin, cuatro siglos después, en la primera década del siglo XX, el texto de la *Celestina* original fue adaptado para las tablas y llegó a representarse por primera vez. En el mes de octubre de 1909 y en el Teatro Español de Madrid, en una adaptación de Zeda (seudónimo de Francisco Fernández Villegas).⁸ Sólo hizo unas pocas representaciones, pero era un buen comienzo, porque el texto adaptado de *Celestina* para el teatro, nacido en el siglo XX, luego tendría muchas adaptaciones que verían muchos miles de personas en esta nueva fase escénica. Y hasta el día de hoy.⁹

⁷ En la década de los 80, tanto Manuel Criado de Val en Madrid, como Emilio de Miguel en Salamanca, pensaban en las posibilidades de poder montar la obra completa. Habría durado casi nueve horas y tendría que verse en varias sesiones o en días consecutivos. Ambos proyectos quedaron sin los necesarios apoyos.

⁸ En esta primera adaptación, le tocó a Carmen Cobeña el papel de Celestina. En Melibea estaba la hija del director, Amparo Villegas, que 45 años más tarde, en México, sería una memorable Celestina.

⁹ Hasta hace muy poco, no ha habido nada como una historia de las escenificaciones de las adaptaciones de *Celestina*. Ahora esa ausencia se ha subsanado en una tesis doctoral defendida en la Univ. Complutense en enero de 2016. La autora, María Bastianes, tituló su obra así: *La Celestina en escena (1909-2012)*. Pronto puede haber un público más enterado de la historia teatral de *Celestina* cuando aparezca en forma de libro.

Consolación Baranda, *La Celestina y el mundo como conflicto*, 2004

Parece ocioso a estas alturas mencionar el comentado «realismo» de *La Celestina*, que ha dado pie a importantes estudios de orientación sociológica; para unos la obra es reflejo de la crisis de valores debida a la irrupción de la incipiente burguesía del capitalismo comercial; para otros prevalece la importancia de la crítica a las pautas idealistas de las corrientes literarias más difundidas en la época; otros ven en ella la crítica a toda una jerarquía de valores desde la perspectiva irónica, marginal, de un converso.

Sin lugar a dudas *La Celestina* es la obra más realista de su época, remite a los lectores a un tiempo y un espacio (la ciudad contemporánea) que inmediatamente reconocerían como compartidos. Sin embargo, también les deja muy claro que lo que tenían entre manos es una obra de ficción. Sólo unos ejemplos: la forma de tratamiento de los personajes, el tuteo, es puramente libresco; los nombres propios tienen el mismo origen; la erudición y la cultura filosófica de los criados y alcahueta, así como su forma de hablar, son un atentado flagrante contra el «realismo», etc. El entramado verbal del texto es puramente literario; el deliberado alejamiento de la realidad que ello provoca era, sin duda, para los lectores coetáneos mucho más evidente que para la mayoría de los lectores actuales.

Estas técnicas de ficcionalización van acompañadas, sin embargo, de información que no deja lugar a dudas acerca de la proximidad histórica de personajes y hechos: descripción del linaje de los protagonistas, vida y objetos domésticos, alusiones a hechos históricos cercanos, dichos, refranes, etc. pertenecen al ámbito cotidiano de una ciudad castellana en ese momento histórico. [...]

Lo cierto es que, como sucede con cualquier texto calificado de realista, el autor ha acotado previamente una parcela de la realidad, en esa medida la ha manipulado a su conveniencia, lo cual proporciona pistas de importancia acerca de sus intenciones. En este caso, la selección es bastante peculiar, pues se limita a relacionar en el mismo texto los estamentos más altos del colectivo urbano (la aristocracia y, claro está, a otro nivel sus criados) con los colectivos marginales: prostitutas, alcahuetas y rufianes. No cabe duda de que unir en la ficción estos dos polos del espectro social con verosimilitud es uno de los logros artísticos del texto, pero esta habilidad no debe enmascarar el hecho de que Rojas olvida —y de qué forma— al grueso de los grupos ciudadanos, a quienes formaban el entramado urbano y le daban sentido de tal. Este colectivo existe sólo por referencias, a modo de telón de fondo que crea la ilusión de esa ciudad castellana innominada. [...]

El desorden social presentado por *La Celestina* afecta exclusivamente a dos estamentos, no al común de los ciudadanos, a los mediocres; así visto, el texto es una defensa *a contrario* de los «medianos», grupo al que pertenecía el propio Rojas. Desde luego la perspectiva antinobiliaria de la obra es más que evidente; la caracterización de Calisto no deja lugar a dudas, pero no salen mejor parados Melibea —por más simpatías que despierte en el lector moderno— ni sus padres. El ataque al amor cortés es inseparable de quienes por su situación social lo «practicaban» en la literatura del momento: los nobles. [...]

En la *Tragicomedia*, la convivencia artística de estos dos estamentos sociales, maltratados con idéntica dureza, está relacionada con el hecho de que por sus circunstancias son quienes tienen más propensión a saltarse las reglas de la convivencia ciudadana. Unos, los nobles, por su soberbia y orgullo se creen fuera del alcance de las leyes —como le sucede a Calisto—; otros, a causa de la indignidad provocada por «la pobreza y el hambre», se ven impelidos a vivir fuera de ellas. [...]

La época de redacción de *La Tragicomedia* coincide con profundos cambios institucionales y políticos en la sociedad española; a diferencia de otros momentos de grandes transformaciones históricas, llama la atención de este período la conciencia contemporánea de estar viviendo acontecimientos únicos, el comienzo de una nueva etapa.

El texto de Rojas evidencia también esta aguda conciencia de cambio, muestra cómo en la vida urbana se empiezan a observar los efectos de las modificaciones legales que pretendían evitar los desórdenes y enfrentamientos habituales durante las décadas anteriores.

José Antonio Maravall, *El mundo social de «La Celestina», 1964*

Partiendo de la situación de una sociedad, configurada por obra de una nueva clase ociosa, tratamos de sacar el hilo del sentido histórico de *La Celestina*. Nos encontramos en ella con la imagen de una clase cuyo dominio se basa en la riqueza, se despliega en ostentación, transforma el sistema de valoraciones vigentes en esa misma sociedad, hace entrar en crisis la moral de los grupos que la integran, suscita la protesta contra el «status» de cada uno de esos grupos, hace despertar nuevas apetencias que se apoyan, como veremos finalmente, en una concepción autónoma, secularizada, del orden de la naturaleza, lo que trae consigo el desarrollo de modos de comportamiento calculado y tecnificado ante las fuerzas naturales. Partiendo, pues, de un primer condicionamiento social intentamos explicar la compleja gama de aspectos que *La Celestina*, con excepcional riqueza, no expone —y que nos expone a través de la representación de un drama humano—, arte en el que la maestría de Rojas será pocas veces igualada. Su significación va ligada, en último término, a toda una concepción del mundo y de la sociedad dentro de la cual cobra sentido lo que los personajes hacen y lo que les acontece —esto último, en virtud de un mecánico juego de causas segundas que ellos, con sus particulares acciones, desatan. Ello nos remite, otra vez, al primer fundamento socio-histórico del drama. ¿Cómo actúan los personajes, cómo se mueven para desatar la acción de esas causas naturales que les ha de llevar a la catástrofe? Hemos de contestarnos a esta pregunta antes de tratar de hallar cuál es el sentido último de que esa catástrofe, efectivamente, caiga sobre ellos. Una última raíz tiene el modo de comportarse los personajes que pululan en el mundo social reflejado por Rojas: individualismo. Es un nombre que coincide en general con el que los historiadores han dado a la crisis de la modernidad, cuya primera fase se localiza en el siglo xv, aunque desde algún tiempo antes haya empezado a fermentar. Y las negras tintas con que Rojas pinta el cuadro de esa sociedad se corresponden con los aspectos turbios que la conciencia moral tradicional advirtió en el nuevo cariz que la vida de aquellas generaciones tomaba. Tal raíz habría de desarrollarse en la época del Renacimiento, bajo la forma de lo que Burckhardt llamaría el descubrimiento del individuo. En esa especie de aventura espiritual, una más entre tantas otras, que el hombre moderno y muy caracterizadamente el español de la época emprende, hay que estimar *La Celestina* como uno de sus más logrados episodios.

MOLTES GRÀCIES!

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors



Benefactors



Col·laboradors

