

UNA ADAPTACIÓN DE LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*,  
LLAMADA *CELESTINA*

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

*Universidad de Ottawa*

Mientras que la gran mayoría de las obras de nuestro teatro clásico podrían ser hoy representadas tal y como fueron concebidas para la escena –y esto mucho mejor que las de Shakespeare (aunque se les respete menos)–, todo montaje de *Celestina*, tanto por la extensión de la tragicomedia como por su modo de expresión, ha de estar necesariamente basado en una adaptación. El problema que se plantea el adaptador es múltiple, e incluye, entre otros, el número de personajes, las diversas líneas argumentales, y el lenguaje.

Los directores de Zampanó, José Maya y Amaya Curieses, no me dejaron lugar a dudas sobre el número de personajes que querían para esta versión: cuantos menos, mejor. Me planteé primero la posibilidad de un único personaje, Celestina, que como el Lazarillo de Tormes que Fernando Fernán Gómez creó para Rafael Álvarez, *El Brujo*, narrara toda la historia. Pero pronto deseché la idea y no sólo porque tal adaptación me pareció que podría resultar confusa, sino porque me di cuenta de que el *Lazarillo*, al estar contada originalmente en primera persona y ser reflejo de la consciencia de un único personaje, se prestaba al monólogo, mientras que la *Celestina*, obra dialogada, que refleja la interacción de varios personajes, se empobrecería al ser reducida a uno solo. *Lazarillo* establece una relación compleja entre el narrador, Lázaro, el personaje de Lazarillo; Vuesa Merced, que es la persona a quien dirige su narración; y el mundo que describe; pero todo ello tiene un único centro, que es la mente del Lázaro narrador, es decir, el conocimiento que Lázaro tiene de sí mismo cuando era niño, del mundo que lo rodeaba y de los otros personajes que encontró en sus andaduras por la España renacentista. La *Celestina*, por el contrario, multiplica esa complejidad en cada uno de sus personajes. Imposible sería encerrar todo ello en la mente de un único narrador. Y no sólo imposible sino absurdo, ya que para poder comunicar, por ejemplo, la duplicidad de Sempronio, la fingida candidez de Melibea o la lujuria bordada de conceptos poéticos de Calisto se necesitaría una Celestina que fuese narradora omnisciente, lo cual eliminaría la posibilidad del error en sus cálculos, error que en lo que respecta a Sempronio le costará la vida. También tendría que desaparecer un rasgo importante de su

carácter, rasgo definidor en mi opinión del genial personaje de Rojas: la conciencia de su propia vulnerabilidad, que se manifiesta en las dudas que expresa cuando va de camino a la casa de Melibea o cuando ella se le desmaya en los brazos. Esta inseguridad, producto del proceso de la lucha por la supervivencia en una sociedad injusta, especialmente para mujeres como ella, convive con su listeza en una mente retorcida por la malicia, la duplicidad y la astucia; explica en parte su oscurantismo y superstición; el miedo que muestra a las posibles consecuencias de sus acciones; y se convierte en esencial para humanizarla y evitar presentarla como el estereotipo cristiano de la vieja alcahueta.

Habiendo, pues, abandonado la idea de una versión monologada, la siguiente decisión consistió en determinar el número mínimo de personajes que permitiría contar la historia de Calisto y Melibea, o al menos, parte de esa historia. Recordé entonces la adaptación cinematográfica quizás más lograda de la inadaptable novela de Marcel Proust: *El tiempo recobrado*, de Raúl Ruiz.<sup>1</sup> En palabras de un crítico, «el film no se plantea como una adaptación fiel del libro sino como una propuesta de lectura que sirve para acercarse nuevamente a una obra que admite siempre una nueva lectura»<sup>2</sup>. He aquí, me dije, un modelo a seguir. Mi objetivo no sería adaptar fielmente el texto de Rojas, sino dramatizar una *Celestina* de entre las muchas que potencialmente contiene este texto. En 1989, por ejemplo, durante el Festival de Teatro Español del Siglo de Oro de El Chamizal, Tejas, tuve ocasión de ver otra de esas *Celestinas*: una adaptación hecha por la gran directora boliviana Maritza Wilde, con el título de *De brujas y alcoveteiras*, cuya novedad principal consistía en reducir la acción al ámbito de los personajes de la clase baja, es decir, de Celestina, Sempronio, Pármemo, Elicia, Areusa, etc. Calisto, Melibea, Pleberio y Alisa nunca aparecían en escena, permaneciendo siempre un poco más allá de la frontera iluminada del escenario. Era una opción interesantísima que me permitió comprender que el texto de Rojas encierra no una sola *Celestina*, sino muchas. La de Maritza Wilde era la *Celestina* de los marginados, la mía sería la *Celestina* de Melibea, que es muy diferente de lo que hubiese sido la *Celestina* de Calisto.

---

<sup>1</sup> *El tiempo recobrado (Le Temps Retrouvee)*. Francia-Italia-Portugal, 1999. Dirigida por Raúl Ruiz, con Catherine Deneuve, Emmanuelle Beart, Marcello Mazzarella, Vincent Perez, John Malkovich, Pascal Gregory.

<sup>2</sup> Paula Félix-Didier ©Film on Line 2000;  
<http://www.filmonline.com.ar/Malon/estrenos/eltiemporecobrado.htm>.

¿En qué sentido es esta versión la *Celestina* de Melibea? El texto comienza y termina con ella y, aun en las escenas en que no está presente, los otros personajes o están hablando de ella directamente o la tienen en mente. Ese es uno de los motivos por los que decidí comenzar con lo que Bergamín llamaría un prólogo epilógico: el planto de Pleberio, que como saben aparece en la obra de Rojas al final. En esta versión, el planto abre y cierra la representación, enmarcándola y fijándola como una tragedia del hado, del *fatum*, una de cuyas principales acepciones en latín es «predicción», es decir, lo que precede a la dicción o al texto. El planto de Pleberio aparece al principio para predecir lo que sucederá al final. En esto se diferencia esta *Celestina* de la tragedia cristiana del destino. El hado predice lo que va a suceder, pero no indica la meta, el destino que lleva a la felicidad, a la gloria eterna. La tragedia cristiana da sentido a la acción dramática; la tragedia del hado, esta *Celestina*, se limita a mostrar esta acción. De ahí que me haya gustado tanto la idea de Zampanó de representar algunas escenas con música de fondo religiosa. Esta música marcará el contraste entre hado y destino, que es el contraste que existía entre la religiosidad oficial de la época y el mundo pagano en que se mueven los personajes de *Celestina*. En esta tragedia del hado, Pleberio cumple la función del coro del teatro griego, además de ser el narrador implícito de la historia. Lo que vamos a ver será la crónica de la muerte de su amada hija, Melibea. La representación concluirá con esa muerte anunciada y con una repetición de su planto, el cual nos retornará a la predicción, remachando el tono trágico de la obra y convirtiendo su acción en circular, símbolo no sólo de la eternidad sino del paso del tiempo, recuerdo de la futilidad de la existencia humana, pues el final es sólo y de nuevo el principio. Inmediatamente después del primer planto de Pleberio e inmediatamente antes de su repetición al final hay sendas escenas en las que figura Melibea. En la primera, la joven rechaza los avances de Calisto, que dice morir de amor por ella; en la última se declara esclava de Calisto, que acaba literalmente muriendo a causa de su amor, o quizás de su lujuria, por ella.

Melibea, pues, es el centro de esta *Celestina*, lo cual no significa que los otros personajes carezcan de importancia. La poderosa personalidad de Celestina se adueña de esta versión, lo mismo que se adueñó de la obra de Rojas, que empezó llamándose *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y acabó siendo universalmente conocida como la *Celestina*. En realidad, la versión que he preparado es un ensamblaje de cuatro actores, una *Celestina* «de cámara», un cuarteto, una composición para cuatro voces, para cuatro personajes que relacionándose entre sí deben configurarse ante nosotros como auténticos seres humanos.

Los cuatro personajes que acabé eligiendo para ejecutar este concierto de cámara son Calisto, Melibea, Sempronio y Celestina. Hay otros personajes que se encuentran en la periferia de la escena. Oímos las voces de algunos de ellos: Pleberio, Alisa, Sosia. Otros están a punto de entrar en el tablado cuando se hace el oscuro: Pármeneo, Lucrecia, Alisa. De otros sólo se oye el ruido que hacen fuera de escena. Los cuatro personajes principales no existen, pues, en aislamiento. Hay un mundo exterior, que los observa e influye en sus acciones, pero que siempre permanece en los alrededores de la representación. Sosia es, un caso especial. En esta versión desempeña un papel parecido al del mensajero de la tragedia clásica. Su escena tiene casi la misma estructura de la escena del Mensajero corintio en *Edipo rey*. Primero se crea el suspense, ¿quién es el mensajero?, ¿por qué llora?, ¿qué noticias trae? Y después vienen las revelaciones, una tras otra, y cada una con un impacto cada vez mayor en Calisto: Sempronio ha sido degollado; ha cometido un asesinato; Celestina es la víctima; Elicia está declarando públicamente que la causa de la muerte es la cadena de oro que Calisto dio a Celestina. El mensajero representa, tanto en la tragedia griega como en *Celestina*, la intrusión del mundo exterior en el mundo cerrado de los personajes. Es un recuerdo de que los personajes no viven aislados, de que el mundo no les perdonará sus acciones.

Los cuatro personajes de esta versión no fueron mi primera opción. Nunca tuve ninguna duda de que entre los cuatro habían de figurar Celestina, Calisto y Melibea. La elección del cuarto fue la más problemática. Me pareció al principio que sería más equilibrado que los cuatro se dividieran en dos bandos: Calisto y Celestina, por un lado, y Melibea y su criada Lucrecia, por otro. Es verdad que Lucrecia no es un personaje tan desarrollado en la tragicomedia de Rojas como los son los criados de Calisto, pero Rojas ha dejado suficiente material para permitirnos construir un verdadero personaje teatral. La utilización de Lucrecia siempre me pareció y me sigue pareciendo una opción muy interesante. ¿Cómo hubiese resultado una *Celestina* en la que Melibea hubiese tenido la oportunidad de declarar sus pensamientos y de ser aconsejada por su criada? El resultante equilibrio entre el cuarteto de personajes: Calisto y Celestina contra Melibea y Lucrecia hubiese creado una dinámica muy diferente de la que posee la presente adaptación. En el presente esquema, Melibea es supuestamente la víctima solitaria. Acabé adoptándolo precisamente porque me intrigó la idea del desequilibrio resultante, de que el cazador fuese a cazar con dos poderosos ayudantes y de que la presa quedase desamparada. Es un ingrediente del melodrama. Y si la adaptación no resulta, como espero, melodramática es porque Melibea dista mucho de ser una cervatilla asustadiza y tímida. Y esto se consigue precisamente utilizando ese desequilibrio para

sugerir que si Calisto necesita ayuda es porque él es el débil, y que si Melibea no la tiene es porque ella no la requiere, pues resulta que, lejos de ser la presa, es ella la que en cierto sentido al final caza al cazador.

La opción de Sempronio me atrajo por otras razones. Sempronio cumple una función que Lucrecia, al menos tal como aparece en el texto de Rojas, no podía desempeñar: ser primero el compinche y luego el enemigo de Celestina. Pero, ¿por qué Sempronio y no Pármeno? Porque Pármeno, a causa de su compleja relación con Celestina, hubiese complicado innecesariamente esta versión. La relación de Sempronio con Celestina es fácil de entender. Basta con la corta escena en la casa de la alcahueta. Sempronio es simplemente un cliente de Celestina, que se convierte en su socio cuando surge la oportunidad de desplumar a Calisto. No ha conocido a Celestina durante mucho tiempo: «Días ha que conozco en esta vecindad a una vieja barbuda», le dice a Calisto. Por tanto, Sempronio no tiene al comienzo de la representación nada con ella ni contra ella. Su relación no distrae al público de la acción principal, ni obliga a dar explicaciones, ya que no existe una pre-historia entre los dos. Pármeno, por el contrario, sí tiene una pre-historia con Celestina. Y no puede entenderse su carácter y su compleja relación con la vieja sin explicarla. Es además un criado que sufre una transformación, que al principio es leal a Calisto pero que luego acaba decepcionándose a sí mismo. En resumen, es un personaje demasiado complejo que desviaría la atención del espectador de la *Celestina* de Melibea que me propuse componer. Una *Celestina* de Pármeno, sin embargo, continúa siendo una opción muy atractiva.

Aunque esta versión está dividida, según sus coordenadas temporales y espaciales, en dieciséis escenas y un prólogo, en realidad se compone de tres partes, que corresponden con las tres secuencias del drama clásico: exposición, nudo y desenlace. La exposición se hace a través de Sempronio, que es el enlace entre Calisto, que tiene el problema, y Celestina, que tiene la solución al problema. Con la presentación del problema y el hallazgo de su posible solución concluye la exposición, la cual es retrospectivamente irónica, pues el verdadero problema no es el que se expone aquí, sino el que surgirá inesperadamente en el nudo: es decir, la relación entre Celestina y Sempronio. La solución de Celestina no es, por tanto, una solución, pues no había problema que resolver: está claro que el maleficio no tiene efecto alguno sobre Melibea, sino que ella lo utiliza como excusa para derribar el muro psicológico detrás del cual ocultaba la pasión que sintió desde

el principio por Calisto. El verdadero problema es el que surge entre Celestina y Sempronio y ese no tiene solución.

El desenlace es doble y también irónico, pues no hay evidente causalidad. Las motivaciones del asesinato de Celestina y la ejecución de Sempronio están perfectamente explicadas, pero la muerte de Calisto se debe, a primera vista, a un accidente, que podía haber ocurrido antes o después de la muerte de Celestina y de la ejecución de Sempronio. A no ser, claro, que supongamos que el accidente que le quita la vida es producto del efecto psicológico que la ejecución de su criado y el resultante deshonor y humillación pública han producido en él; que es resultado, en otras palabras, de que lo hoy llamaríamos «estrés». El texto ya indica el terrible impacto que tiene la noticia de la muerte de Sempronio en Calisto. La frase en la que hay que hacer hincapié es la última de Sosia. Calisto le pregunta: «Dime, Sosia, ¿qué era la causa por la que [Sempronio] la mató [a Celestina]?», y Sosia le responde: «Señor, aquella su criada, dando voces, llorando su muerte, la publicaba a cuantos la querían oír diciendo que porque no quiso partir con él una cadena de oro que *tú* le diste». El impacto que debe tener ese «tú» en Calisto lo indico en el texto con la acotación: «*Lo mira horrorizado*».<sup>3</sup> Horrorizado porque se da cuenta de que ha perdido su honra, su reputación, su buen nombre. Las palabras de Sempronio en la escena III cobrarán ahora un significado irónico y al mismo trágico para Calisto: «¿para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los bienes mundanos?».

El cambio psicológico de Calisto se manifiesta después de esta terrible revelación en su comportamiento acelerado, impaciente, inconsiderado, imprudente. Calisto, que se había comportado con relativa pasividad, está a partir de este momento en continuo movimiento. Lo vemos trepando la tapia de Melibea solo, pese a la advertencia de Sosia: «Yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro»; baja con precipitación, como muestran las proféticas palabras de Melibea: «No saltes de tan alto, que me moriré en verlo. Baja, baja poco a poco por la escala; no vengas con tanta presura». Forcejea con Melibea, y tras breve diálogo se la lleva en brazos en lo que debe parecer casi como una violación. Las últimas palabras de Melibea son: «Cata que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragarlo». A continuación sale la desmelenada Melibea seguida de un Calisto que, después de haber satisfecho sus deseos, no se preocupa en absoluto de ella. Melibea llora su pérdida virginidad y piensa en su

---

<sup>3</sup> Puede leerse el texto de la adaptación en: «<http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/index.html>».

madre, en su padre deshonrado, en la fama de la familia. Calisto sólo presta atención a la hora: «¿Ya quiere amanecer? ¿Qué es esto? No me parece que hace una hora que estamos aquí y da el reloj las tres». Sin dirigirse a Melibea, pide a Sosia que ponga la escala y se va. La impaciencia de Calisto vuelve a manifestarse en la última escena, cuando trata de desnudar a Melibea tras intercambiar cuatro cortas frases con ella explicando que «el que quiere comer el ave primero le quita las plumas». Su accidente ocurre inmediatamente después. Es posible, pues, ver la caída de Calisto como un percance ocasionado no tanto por el azar como por el efecto que el asesinato de Celestina y la ejecución de su criado Sempronio han tenido en él. Recordemos que antes del siglo XVI, la familia incluía a los sirvientes;<sup>4</sup> de ahí la familiaridad que exhibe Sempronio en sus relaciones con Calisto. Tras recibir la noticia de la muerte de su criado, Calisto debe aparecer en un estado de constante agitación, de nerviosismo. Su deseo de poseer a Melibea ya no es sólo deseo sexual sino ansia de disfrutar de un premio que tanto le ha costado en términos de estima social. En estas últimas escenas, Calisto es víctima de una serie de impulsos emocionales contradictorios: lujuria, egoísmo, miedo, ansiedad. Estos impulsos explican el accidente y dan respuesta a la pregunta de Melibea: «¿cómo vas tan recio y con tanta prisa y desarmado a meterte entre quien no conoces?». La irreflexión de Calisto, advertida por Melibea y por Sosia, consecuencia del hecho de que su mente está distraída por esos impulsos emocionales, puede ser considerada la causa de su caída, no el azar.

---

<sup>4</sup> Henry Kamen, *European Society: 1500-1700*, London, Routledge, 1984, p. 20. Interesantísimo a este respecto es el siguiente contrato matrimonial de 1489: “In Dei nomine. Amen. Seppan quantos esta present carta veran et hoyran que estos son los tratos, convenios y composiciones fechos, concluydos e firmados entre Veltran d'Andia, vezino e morador en el lugar de Legaria, de la una part, e Johana de Andia, su hermana, vezina e moradera en la villa de la Puente de la Reyna, de la una part, e Nicolau de Segura e Martin de Berassayn, su criado vezinos e habitantes en la dicha villa de la Puente, de la otra, a causa e por razon del matrimonio, mediante Dios fecho, concluydo e firmado entre el dicho Martin de Berassayn e Johana Gonçaliz, fija legitima de Gonçalo de Cabredo, escudero qui fue, e la dicha Johana d'Andia, por tiempo su muger, los quales tractos, conuenios e composiciones son en la forma e manera que si sigue: Primeramente el dicho Veltran d'Andia e la dicha Johana, su hermana, dieron e presentaron a la dicha Johana Gonçaliz por esposa e muger del dicho Martin de Berassayn e bien assi firmo matrimonio el dicho Martin de Berassayn con la dicha Johana Gonçaliz, e por palabras de present la recibio por su esposa e muger, en presencia de mi, notario e de los testigos de iuso scripts... prometiendo cada uno dellos l'uno al otro e te conversso su buena fe, sin mal enganyo, por cada tres vezes, segunt la ley romana manda. de Contrato matrimonial [Documentos Lingüísticos Navarros] Anónimo 9 H Fernando González Ollé Diputación Floral de Navarra Pamplona 1970 1489 10 103 L.

Fue precisamente para explicar la caída de Calisto por lo que condensé el tiempo de esta versión de *Celestina*. Melibea al comienzo del auto decimosexto del texto original declara que lleva un mes enamorada de Calisto. Esta referencia desaparece de mi versión, en la cual las relaciones entre Calisto y Melibea están concentradas en apenas tres días. El primer encuentro entre Calisto y Melibea, se supone que ocurre unos días antes de que hallemos a Calisto en su cámara quejándose a Sempronio: «Ese es el que yo vi el otro día y comenzó a desvariar conmigo haciendo mucho del galán», dirá Melibea a Celestina. Las seis escenas que siguen ocurren en el transcurso de un sólo día. «Desde que dio la una te espero aquí» dice Sempronio a Celestina al comienzo de la sexta escena, lo cual indica que todo lo que ocurre antes, hasta la entrega del cordón de Melibea a Celestina, sucede en la mañana de ese mismo día. Al final de esta sexta escena, Sempronio dice a Calisto, refiriéndose a Celestina, «Señor, que yo la acompañaré hasta su casa, que hace mucho oscuro». La primera escena comienza, pues, al amanecer (Calisto está en la cama y Sempronio cuidando de los caballos) y la sexta concluye al anochecer de ese mismo día.

Hay un intervalo de varios días entre las escenas sexta y séptima: «Muchos días son pasados en que ese noble caballero me habló en amor», dice Melibea a Celestina en la séptima escena.

Desde la entrega del cordón a Celestina hasta el final transcurren tres días más: Calisto visita el huerto de Melibea a las doce de la noche del primer día; Calisto y Sempronio vuelven todavía de noche a su casa; Calisto se acuesta y Sempronio va a ver a Celestina al amanecer del segundo día: «¿Cómo vienes a tal hora, que ya amanece?», le pregunta Celestina; Sempronio la mata, salta por la ventana y es ejecutado pocas horas después; el ruido despierta a Calisto: «esta noche ha estado conmigo», dice a Sosia en referencia a Sempronio; «Pues madrugó a morir», le responde Sosia. Estamos, pues, todavía en la mañana del segundo día. Esa misma noche a las doce, Calisto vuelve al huerto de Melibea, tal como ella se lo había pedido. Calisto la posee por primera vez esa segunda noche y la abandona a las tres de la madrugada, ya en el tercer día, que está comenzando. Regresa Calisto antes de las doce de la noche de ese tercer día en la que será su tercera y última visita al huerto de Melibea y ocurre el accidente que le quita la vida. Tres días, pues, duran las relaciones de Calisto y Melibea en esta versión: tres visitas de Calisto a Melibea, en la primera de las cuales la halla encerrada en una casa que no puede penetrar; en la segunda, la posee en el huerto y en la tercera muere antes de poder gozarla por segunda vez. En esta versión, las relaciones sexuales entre Calisto y Melibea se reducen a una sola noche, lo cual convierte el

final en todavía más amargo, más trágico. La sensación de infortunio, de tiempo perdido, de la brevedad del placer, de la futilidad de una vida sujeta a los avatares del hado, que no son otra cosa que manifestaciones de los impulsos ocultos que impelen al ser humano, se intensifica enormemente: es una de las ventajas de la concentración temporal que ya encontramos en la tragedia clásica griega.

Para terminar, unas palabras sobre el texto hablado de esta versión. La palabra texto (del latín *textus*) está relacionada con la palabra textil (del latín *textilis*). En latín tanto *textus* como *textilis* se pueden traducir como *tejido*, pues eso es el texto, una urdimbre de hilos que se colocan en el telar que es el escenario de un teatro. Los hilos del lenguaje que son el texto de *Celestina* no solamente tejen una historia; también configuran en nuestra mente a los personajes, crean una atmósfera determinada, engendran un sentido y promueven ciertas emociones. Pero todo esto lo hacen, no comunicando, sino evocando, sugiriendo, plantando en el lector o espectador por medio de las palabras el mundo de las cosas, de las personas, de las ideas, de los sentimientos y de las pasiones. De ahí que el aspecto más importante de la labor de un adaptador sea la selección de las palabras de ese texto, palabras que serán luego utilizadas por los actores no sólo para comunicar sino para evocar el mundo de *Celestina*.

Mi primer objetivo al adaptar el lenguaje de la *Celestina* fue la claridad. El texto tenía que ser perfectamente entendido por un público moderno. Con ese objetivo, modernicé la sintaxis y el léxico, pero conservando su sabor arcaico. Por ejemplo, una frase como «Véote, señora, por una parte quejar el dolor, por otra, temer la melecina», la convertí en: «Veo, señora, que por una parte te quejas del dolor y por otra temes la medicina».

El segundo objetivo consistió en seleccionar entre todas las frases que decían mis cuatro personajes, las que me parecieron más adecuadas para su caracterización. La construcción del personaje es labor del actor, pero el texto ha de poseer suficiente material, es decir, palabras, para permitir una construcción adecuada. Con un personaje que hablara solamente en clichés, o que se comportara de acuerdo con un estereotipo, o que fuese totalmente plano, sin contradicciones internas y externas, sin emociones encontradas, al actor le resultaría imposible crear la ilusión de que se trataba de un ser profundo y complejo, es decir, humano.

El proceso de adaptación consistió, pues, de cuatro etapas bien definidas:

- 1) elección de los cuatro personajes principales.
- 2) selección de las escenas que permitirían contar la historia de la relación entre los cuatro personajes.
- 3) selección dentro de las escenas de las frases, palabras y expresiones que permitirían ahondar en la psicología de los cuatro personajes.
- 4) modificación de la sintaxis y parte del vocabulario del texto seleccionado para convertirlo en más teatral, más dinámico, y también para que el actor lo pudiera pronunciar y el público entender con facilidad.

El espectador ideal de esta versión libre de la *Celestina* es uno que no ha leído la obra de Rojas. Si la ha leído y la compara con esta versión, el resultado no puede ser más que la decepción. La obra de Rojas es una joya de nuestra literatura y de la literatura universal y es una joya tal y como es, sin cambiar una coma, ni modificar una sola frase. Esta versión de *Celestina* está basada libremente en la obra de Rojas, utiliza algunas de sus palabras, aunque no siempre en el mismo orden en que él las escribió, reproduce algunos de sus pensamientos, ideas, temas; pero naturalmente, no todos. Rojas no escribió su comedia para ser representada, por la sencilla razón de que no existían teatros en la época. Aunque su modelo fuesen Terencio y Plauto, que sí fueron representados en su día, la misma extensión de la tragicomedia, su mismo título, ya muestra que Rojas quería hacer algo diferente. Pero, ¿tenemos el derecho, tengo yo el derecho, de saquear su obra, de tomar de ella lo que me plazca y desechar lo que me parezca? Sí y no. No, si lo que pretendo es decirles a ustedes que lo que van a ver es la obra de Rojas; sí, si lo que les digo es que van a ver una lectura, parcial, incompleta, imperfecta, pero quizás más teatral, más asequible a un público moderno, de la obra de Rojas. Otra pregunta importante es: ¿se debe montar la obra de Rojas o parte de ella? Y la respuesta es otra vez sí y no. No, si lo que se pretende es montar toda la *Celestina*. No sé cuánto duraría una representación, pero aunque hubiera público que aguantara todo lo que tardase, no creo que haya público que soportase un diálogo que leído es maravilloso, pero que recitado resulta, en mi opinión, repetitivo, digresivo, y finalmente anti-teatral. Sí, si uno acepta la validez de adaptar obras literarias al teatro o al cine. Si se pueden adaptar *En busca del tiempo perdido*, de Proust; el *Ulises* de Joyce; el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita; el *Decamerone*, de Boccaccio; y las memorias de Casanova al cine, no veo por qué no sería aceptable adaptar la *Celestina* al teatro, como Fernando Fernán Gómez adaptó el *Lazarillo* y otros han

adaptado otras cosas. Si Charlie Kauffman pudo adaptar un libro sobre orquídeas al cine, en un film titulado precisamente *Adaptación*, yo creo que se puede adaptar la *Celestina*, que al menos está dialogada, al teatro.

Dije al comienzo de esta ponencia que la obra de Rojas contiene muchas *Celestinas*. Esta es una de ellas. Júzguenla por sus méritos y defectos, pero, por favor, no la comparen con la magistral obra de Rojas. Si alguien opina que nadie tiene el derecho de saquear, como yo he saqueado, una obra clásica, yo le aconsejaría que no se lleve un disgusto yendo al teatro a ver esta versión. Quédese, por favor, en su casa y relea la obra de Rojas, pues disfrutará mucho más. Como disfrutarán los espectadores de esta versión de *Celestina*, si, como espero, logra despertarles el interés por leer o releer la divina, como la llamó Cervantes, obra de Rojas; aunque, en contra de lo que pensaba don Miguel, yo opino que es divina precisamente porque no encubre más lo humano.