

COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO

DIRECTORA
HELENA
PIMENTA

temporada
15/16

55

Cuadernos
Pedagógicos
2016

CELESTINA

DE FERNANDO DE ROJAS

ADECUACIÓN PARA LA ESCENA
BRENDA ESCOBEDO
JOSÉ LUIS GÓMEZ

DIRECCIÓN
JOSÉ LUIS GÓMEZ

COPRODUCCIÓN
CNTC
Teatro de La Abadía



1986-2016
30 AÑOS



Teatro de
La Abadía

Centro de
creación de la
Comunidad de Madrid



CELESTINA

DE FERNANDO DE ROJAS

ADECUACIÓN PARA LA ESCENA

BRENDA ESCOBEDO / JOSÉ LUIS GÓMEZ

DIRECCIÓN

JOSÉ LUIS GÓMEZ

Edición **Mar Zubieta**
Textos **Aida Blanco Sánchez**

Abril 2016

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

CELESTINA

DE FERNANDO DE ROJAS

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 55

Primera edición abril 2016

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Macarena de Torres

Fotos

Sergio Parra

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-196-4

N.I.P.O. 035-16-054-7

Dep. Legal M-9035-2016



CELESTINA

DE FERNANDO DE ROJAS

ADECUACIÓN PARA LA ESCENA

BRENDA ESCOBEDO / JOSÉ LUIS GÓMEZ

DIRECCIÓN

JOSÉ LUIS GÓMEZ

COPRODUCCIÓN

CNTC / Teatro de La Abadía

AYUDANTES DE DIRECCIÓN

Carlota Ferrer y Andrea Delicado

ESPACIO ESCÉNICO

Alejandro Andújar y José Luis Gómez

AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

Silvia de Marta

VESTUARIO

Alejandro Andújar y Carmen Mancebo

CARACTERIZACIÓN

Lupe Montero y Sara Álvarez

ILUMINACIÓN

Juan Gómez-Cornejo

MÚSICA

Eduardo Aguirre de Cárcer

ESPACIO SONORO

Javier Almela

FONDOS DE SONIDO

sobre trabajo de campo de José María Sicilia

FOTOGRAFÍA

Sergio Parra

REPARTO

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

REALIZACIONES

ESCENOGRAFÍA

Grupo MAQ, HOAC, Pascualín y equipo de La Abadía

VESTUARIO

María Calderón, Ángel Domingo y equipo de La Abadía

UTILERÍA

Siete Burbujas, Ricardo Vergne y equipo de La Abadía

POSTICERÍA

Lupe Montero

AGRADECIMIENTOS

Juan Goytisolo, José María Sicilia, Honorio Velasco

Vicente Fuentes,
Sol Garre, Raúl Izaia, Rosario Ruiz Rodgers,
Michael Stubblefield

CELESTINA

DE FERNANDO DE ROJAS

Directora

Helena Pimenta

Directora adjunta

Chusa Martín

Gerente

Marisa Moya

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Jefe de producción

Jesús Pérez

Asesora técnica

Fernanda Andura

Jefa de prensa

M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica

José Helguera

Ricardo Virgós

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Coordinadora
de publicaciones
y actividades culturales

Maribel Ortega

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez

Víctor M. Sastre

M.ª Teresa Martín

Carlos López

Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Pablo J. Villalba

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

Francisco J. Mayorga

José M.ª García

Alberto Vicario

Juan Fco. Guerrero

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Santiago Antón

Tomás Pérez

Alfredo Bustamante

Pablo Sesmero

José M.ª Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

M.ª José Peña

M.ª Dolores Arias

Rosa M.ª Sánchez

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

Ana M.ª Hernando

Maquillaje

Carmen Martín

Noelia Cortés

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Javier Cabellos

Oficiales de sala

Rosa M.ª Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Eulen

Personal de sala

Servicios Empresariales

Asociados

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Limpieza

Ingesan

Seguridad

Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Fernando de Rojas	
• Biografía del autor	10
Joseph T. Snow (Michigan State University)	
La gran Celestina, ahora en versión de José Luis Gómez	14
Joseph T. Snow (Michigan State University)	
<i>Celestina</i>, un montaje coproducido por la CNTC y La Abadía. Año 2016	22
• Breve historia textual	24
• Síntesis argumental	26
• Los personajes	28
• Entrevista al director de escena	52
• Entrevista a la autora de la adecuación para la escena	58
• La escenografía	70
• El vestuario	76
• La música	82
• El diseño de iluminación	88
Actividades en clase	92
Bibliografía	94

CRONOLOGÍA¹

VIDA Y OBRA DE FERNANDO DE ROJAS

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1468		Los nobles castellanos imponen a Isabel como heredera de Enrique IV de Trastámara.
1469		Isabel de Castilla contrae matrimonio con Fernando de Aragón.
1473		Introducción de la imprenta en España.
1475	Fecha aproximada de su nacimiento en Puebla de Montalbán, en el seno de una familia de judíos conversos. Su padre es García González Ponce de Rojas y su madre Catalina de Rojas.	
1479		Ascende al trono Fernando el Católico.
1481		Se establece la Inquisición en España.
1485		Nace Hernán Cortés.
1486		Los Reyes Católicos completan la pacificación de sus Estados.
1488	Fernando de Rojas se traslada a Salamanca, donde estudia latín, filosofía y otras materias para poder obtener el grado de bachiller.	
1491		Sitio de Granada ordenado por los Reyes Católicos.

¹ La cronología, tanto del autor de *La Celestina* como de la escritura y sucesivas redacciones del texto en sí mismo es cuestión ampliamente debatida por los investigadores. A través de estos datos proporcionamos una aproximación al asunto, sin pretender por ello dirimir la cuestión. (Nota de la editora).

- 1492
- 1497-1500 Hay documentos que datan en estos años su obtención del grado de Bachiller en Leyes.
- 1495-1496 Fechas aproximadas de escritura de *Celestina*.
- 1499 Año probable de la aparición de la primera edición de *Celestina*. Se trataría de la edición de Burgos, titulada *Comedia de Calisto y Melibea* y publicada anónimamente por don Fadrique de Basilea. La obra tenía 16 actos. Parece que fue objeto de una serie de manipulaciones que han dejado en entredicho la fiabilidad de la edición.
- 1500 Edición de Toledo, incluyendo la *Carta del autor a un su amigo*, donde Fernando de Rojas afirma que se encontró el primer acto de la obra (los «papeles del antiguo autor»), cuya continuación es de su autoría... Partidarios de esta teoría sostienen que el origen de *La Celestina* es un autor anónimo; sin embargo, el autor reveló su nombre y lugar de nacimiento en el famoso acróstico al comienzo de la obra en esta edición.
- 1501 Tercera edición. Edición de Sevilla.
- Nebrija publica su *Gramática castellana*. Cristóbal Colón llega el 12 de octubre a una isla de las Antillas.

-
- | | | |
|------|---|--|
| 1502 | Cuarta edición. Nueva edición de Sevilla a la que se le añadieron 5 actos nuevos: <i>El tratado de Centurio</i> . Se cambió el título de <i>Comedia...</i> , por el de <i>Tragicomedia...</i> Tenía 21 actos. Fernando de Rojas regresa a su localidad natal. | |
| 1504 | Reedición de <i>Celestina</i> en Sevilla. | Muere Isabel la Católica. |
| 1506 | Primera traducción al italiano. | |
| 1507 | Tras una disputa legal con un noble de Puebla de Montalbán, se traslada a Talavera de la Reina, donde ejerce su profesión hasta el final de sus días. En este año también se casa con Leonor Álvarez, hija de Álvaro de Montalbán, un converso de La Puebla que tuvo graves problemas con la Inquisición, llegando a ser encarcelado en Toledo. Con Leonor Álvarez tuvo varios hijos, de los que Francisco de Rojas es el primogénito. A él le lega toda su biblioteca. | |
| 1508 | Se le nombra alcalde mayor de Talavera de la Reina. Allí ejerce de alcalde y de letrado en diversas ocasiones. | |
| 1514 | Edición de Valencia. La más esmerada. | |
| 1519 | | Hernán Cortés explora las costas de Yucatán. |

1521		Hernán Cortés toma Tenochtitlan.
1522		Primeras ediciones de las <i>Cartas de relación</i> de Hernán Cortés.
1525	Se le deniega la representación de su suegro en un proceso inquisitorial, debido a la propia sangre hebrea de Fernando de Rojas.	
1526	Edición de Toledo. Se añade el acto XIX, del que se sabe poco, pero que es seguro no fue escrito por Fernando de Rojas.	
1527		Muere Maquiavelo, autor de <i>El príncipe</i> .
1529		Tomás Moro es nombrado canciller de Inglaterra.
1530		Carlos V es coronado emperador.
1535		Tomás Moro muere en el cadalso.
1538	Ocupa el puesto de alcalde mayor de Talavera.	Fundación de la primera universidad de América, en Santo Domingo.
1541	Muere en Talavera, entre el 3 y el 8 de abril, sin haber hecho en vida ninguna alusión a su obra. Cuando murió existían hasta 32 ediciones de <i>Celestina</i> , pero lo cierto es que no escribió ninguna otra obra que sepamos.	

Biografía de Fernando de Rojas¹

Joseph T. Snow (Profesor emérito, Michigan State University)

Fernando de Rojas nació en 1476 (es la conjetura de Gilman) en La Puebla de Montalbán (Toledo) y murió en abril de 1541 en Talavera de la Reina (Toledo). De su adolescencia poco se sabe, pero para el año 1500 era ya Bachiller en Leyes por la Universidad de Salamanca. En 1507 se trasladó de La Puebla a Talavera donde se casó con la hija de un converso, Leonor Álvarez, hija de Álvaro de Montalbán; tuvieron cuatro hijos y dos hijas. En 1525, su suegro quería que Fernando de Rojas le representara en un proceso inquisitorial, pero su petición fue denegada por la propia sangre hebrea de Rojas. En la petición se lee que Rojas “compuso Melibea.” A veces el abogado Rojas servía de alcalde mayor en Talavera (uno de los nombramientos es de 1538). Al morir, fue enterrado en hábito franciscano en el Convento de la Madre de Dios. Entre los muchos libros que dejó, hubo una sola edición del “libro de Calisto” de las más de veinte que circulaban.

En la obra, *Comedia de Calisto y Melibea* (Toledo 1500), sin nombre de autor, aparecen al final de la obra unos versos acrósticos —compuestos por el corrector Alonso de Proaza— que rezan: “El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en La Puebla de Montalván.” Se siguieron publicando ediciones de la *Comedia* y, después, ediciones de la obra adicionada con cinco actos nuevos y titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pero sin más confirmación de la autoría de la obra que la del acróstico. Hoy en día el nombre de Fernando de Rojas sigue en la portada de casi todas las ediciones como autor de la obra, aunque los estudiosos difieren sobre qué partes atribuirle. Unos dicen que todo es de él: otros (la mayoría) creen que de su mano son los autos 2-21; otros quieren ver a Rojas como autor de los autos 12-21, y varios no le ven como autor de los cinco autos interpolados. Sea como fuere, Rojas no volvió a escribir más.

¹ El estudio más autorizado es de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978. En sus más de 550 páginas, se investiga el entorno social e intelectual que dio a luz *Celestina*. Incluye importantes documentos pertinentes para conocer a Fernando de Rojas.







La gran Celestina, ahora en versión de José Luis Gómez

Joseph T. Snow (Profesor emérito, Michigan State University)

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.

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.

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 veces con gozo, esperanza y pasión, / a veces ayrado con gran turbación; / finge leyendo mil 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.

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

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.

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 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

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.

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.

Como se sabe, *Celestina* contiene veintiún autos de puro diálogo que excede las normas receptivas del teatro del siglo veinte. Habría que pensar bien cómo acercarse al texto original para nivelarlo con las obras escritas para verse en un teatro. El hecho es que una lectura oral de *Celestina* duraría algo así como siete horas, como demostraba una grabación que prepararon para una exposición en Bellas Artes (Madrid) en 1984.¹⁰ Así que desde 1909 y aquella primera adaptación del texto original en Madrid, hasta el día de hoy, ha habido solamente adaptaciones que duraban entre noventa minutos y tres horas y pico. Cada escenificación de la obra iba a necesitar una serie de recortes, reajustes y cambios según las ideas del adaptador, del director y, en ocasiones, de los actores. Y según los gustos de la época en que se hace, claro está.

La *Comedia de Calisto y Melibea* (y después la *Tragicomedia*, hoy *Celestina*) comienza con tal vez las mejor conocidas palabras de la literatura española, pronunciadas por Calisto: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios,” compitiendo con estas otras: “En un lugar de la Mancha (...),” que son palabras de un narrador omnisciente. Estas palabras de Calisto nos ponen *in media res* de una trama dramática marcada por fuertes pasiones: amor, lujuria, cobardía, codicia, venganza y violencia. Por primera vez en una obra en lengua española, la *Celestina* original llegó a dramatizar importantes conflictos entre las distintas capas sociales, contra el panorama de los valores patriarcales tradicionales evolucionando hacia valores emergentes nuevos.¹¹ Desde 1909 estas adaptaciones teatrales irían también reflejando cambios sociales, políticos y de gustos en la recepción de sus públicos.

El personaje que realmente domina y controla la dirección de la acción es una vieja alcahueta de sesenta años. En sus mejores años, Celestina había regentado un prostíbulo de jóvenes prostitutas con que servía a los hombres de su ciudad, incluso representantes de la clerecía. Un jovencísimo Pármeno le servía en casa después de la muerte de su madre, compañera de Celestina, pero se escapó y vuelve a la ciudad nueve años después como uno de los criados del caballero Calisto. Celestina, además de alcahueta, era también remendadora de hímenes, costurera, partera (vio nacer a Calisto

¹⁰ Se trata de una exposición diseñada para acompañar en el teatro de Bellas Artes de Madrid la adaptación de Ángel Facio, en ocasión del 75º aniversario de la primera adaptación de 1909.

¹¹ La monografía de José Antonio Maravall, *El mundo social de la ‘Celestina’*, (Madrid, Gredos, 1964; 3ª ed. 1972) se dedica a este tema y a las novedades en el mundo retratado en la obra.

hace 23 años), hacía afeites y perfumes, y mantenía un laboratorio de elementos con los que preparaba brebajes en su oficio de hechicera.¹²

Los años han pasado implacables para la alcahueta, al abrir la acción de la obra, Celestina es una vieja mujer barbuda con una cicatriz en la cara, muy venida a menos, necesitada de haldas y manta sin agujeros y haciéndole falta también dinero para comprarse el vino a que se había acostumbrado antaño. Además, le queda trabajando en casa solamente una prostituta, Elicia. Pero como el destino a veces favorece felices cruces de circunstancias, Elicia tiene como novio a Sempronio, criado de Calisto. Así que, cuando Melibea, comportándose como la hija bien guardada de una buena familia de la comunidad, rechaza la mal disfrazada oferta de “amor ilícito” (sus palabras) de Calisto, y un frustrado Calisto confiesa después su deseo de poder volver a hablar con la desdeñosa Melibea a Sempronio (que conoce a Celestina por Elicia), esto abre la puerta a los servicios de alcahueta de Celestina. Ésta, creyendo que se podría cosechar mucho dinero de este galán rico, forma una confederación con Sempronio y el otro criado, Pármeno, para medrar económicamente los tres, aprovechándose del deseo lujurioso de Calisto, que daría cualquier cosa para conquistar el amor de Melibea.

Melibea es la única hija de Alisa y Pleberio, representantes de la alta clase social y guardianes de las normas del patriarcado reinante. En los veinte años que han pasado desde el nacimiento de su hija, los negocios de Pleberio han ido en alza,¹³ al mismo tiempo que los de Celestina han ido menguando. Ahora, al aceptar la embajada de Calisto, va a recibir del rico galán cien monedas de oro, una cadena de oro, y promesas de una manta. Pero es más; al quitar al rico y estimado Pleberio su única hija, la desventajada Celestina sentirá el placer de triunfar sobre él, con cuya familia ha compartido la misma vecindad hasta hace dos años. Esta nota triunfal de Celestina se oye en sus palabras a Calisto cuando le anuncia la rendición de Melibea: “Más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio” (p. 250). Siente que ella ha ganado y Pleberio ha perdido.

¹² En las adaptaciones escénicas no vemos nunca a Celestina ejerciendo todos estos oficios, mencionados por Pármeno en el auto I (p. 110), y no es un caso aislado. Lucrecia, la criada de Melibea, responde así a una pregunta de Alisa, la mujer de Pleberio: “Señora, [Celestina] perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta officios; conoce mucho en yerbas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria” (p. 152). Estos múltiples oficios de la alcahueta hacen que sea ella la mujer más conocida del pueblo.

¹³ En el planto final, mirando el cuerpo sin vida de su hija, Pleberio se pregunta: “¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?” (p. 337).

Después de su capitulación, Melibea es una mujer dividida; durante el día y para sus padres, hace el papel de la hija “bien guardada” y obediente que siempre había sido con ellos, mientras de noche estará en la huerta de su casa, haciendo el amor con Calisto, que lleva escalando el muro del jardín durante un mes. Esta segunda Melibea está enteramente entregada a seguir con su rebeldía social, porque por primera vez disfruta de lo sensual y la pasión de un “amor ilícito” (reconocido ya en la primera escena de la obra) que le consume. Exclama, aludiendo a sus queridos padres: “(...) déjenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conocerle, después que a mí me sé conocer; no quiero marido (...)” (p. 304).

Melibea hace en secreto lo que Areúsa, una ramera y nueva amiga del barbiponiente Pármeno, hace abierta y profesionalmente. Fue Areúsa, efectivamente, el anzuelo que Celestina le ofreció a Pármeno para que aceptara formar con ella y Sempronio la confederación anti-Calisto. Celestina así hace posible que estos dos criados del caballero, inicialmente tan distintos en carácter y hostiles, formen una amistad fuerte e interesada (Areúsa y su prima, Elicia, son sus amantes). Cuando estos nuevos amigos, ahora confederados entre sí, se enteran de que la alcahueta codiciosa no tiene ninguna intención de compartir las ganancias con ellos, la asesinan brutalmente con treinta estocadas de su espada. Los asesinos son rápidamente degollados en la plaza por un juez amigo del padre de Calisto. Cuando éste último recibe la noticia de las muertes, su frío desprecio sale a flote: “ellos eran sobrados, agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos (...)” (p. 281). Lo único en que puede pensar es en estar con Melibea.

Mientras Alisa y Pleberio, ignorantes de todo aquello, planean desposar a Melibea con alguien digno de ella creyendo todavía que es virgen, Areúsa y Elicia proyectan una venganza contra Calisto y Melibea con un supuesto aliado, un espadachín de nombre Centurio, ex amante de Areúsa. Los amantes siguen viéndose nocturnamente hasta que una noche, habiendo hecho tres veces el amor, escuchan ruidos en la calle. Suena a una escaramuza organizada por unos amigos del espadachín cobarde. Calisto estará exhausto, pero impulsivamente quiere ir a apoyar a sus nuevos criados y, sin volverse a armar, sufre una caída de la escala y cae a su muerte, descalabrado.¹⁴ Melibea no puede volver a vivir

¹⁴ El texto de *Celestina* está impregnado de ironías. Al enterarse de que Calisto quiere verla y el por qué, la alcahueta expresa así su alegría: “Digo que me alegro de estas noticias, como los cirujanos de los descalabrados (...)” (p. 107). Irónicamente, Calisto se muere ‘descalabrado’. Igual que una hora más tarde, Melibea.

como la inocente virgen que ha sido, y concluye: “No es tiempo de yo vivir” (p. 328) y, dándose cuenta de todo lo que ha causado, toma la decisión de suicidarse, tirándose de la azotea de la torre de su casa para imitar la caída de Calisto, en un último sacrificio amoroso.

Antes, sin embargo, hace llamar a su padre Pleberio, confesándole todo para luego dejarse caer a sus pies, descalabrada como Calisto. *Celestina* se cierra con el largo planto de Pleberio que, atónito y desconcertado por la confesión de su hija, maldice al Amor, la Fortuna y el Mundo por el desorden que han creado. El planto se cierra con una última pregunta del desolado padre a su hija muerta: “¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrimarum valle*” (p. 343). Y es que en este valle de lágrimas que es el mundo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, los cinco principales actores han sufrido violentas muertes, un desorden total reina para el icono del patriarcado, y todo se cubre con la niebla de un profundo pesimismo.

¿Y qué se puede hacer con esta trama celestinesca para adaptarla y reducirla con vistas a los escenarios de los siglos XX-XXI? Primero de todo, el texto contiene unos parlamentos muy largos que los adaptadores reducen, cuando no eliminan. Uno de Pármeno, con Celestina y Sempronio a la puerta de la casa de Calisto, que llena cuatro páginas textuales. En un escenario, esto sería poco aceptable y el público no resistiría. Otro parlamento ocurre al cierre de la obra, y es el planto de Pleberio, que ocupa siete páginas textuales: se abrevia o, en algunas adaptaciones, se elimina. A veces el adaptador cambia el orden de algunas escenas para aligerar la obra.

En algunas adaptaciones, se ha tenido a bien reducir la presencia de los cinco autos interpolados en la *Comedia*, que extienden un mes los amores de Calisto y Melibea. En estos cinco autos hablan sobre todo las prostitutas y otros miembros del hampa, planeando la venganza de las muertes de Celestina, Pármeno y Sempronio. Muchas adaptaciones, pues, prescinden de gran parte de esos autos, haciendo posible seguir la trama de la forma breve, la *Comedia*, donde los amantes mueren después de la primera noche de amor. Así, se eliminan los papeles de los criados Sosia y Tristán, y todo el espacio ocupado por el espadachín Centurio y sus colegas. Es otra manera bastante común y eficaz para abreviar el texto de la *Tragicomedia*, que varios adaptadores han empleado.

Hay también soliloquios, por ejemplo los de Celestina en el auto IV y de Calisto en el auto XIV, interesantes para indagar en la psicología del personaje pero que en el cara a cara con un público moderno, son prescindibles o se pueden reducir fácilmente para acelerar la acción y aumentar las tensiones en una trama abreviada. A veces se ha prescindido de escenas enteras, como por ejemplo las conversaciones entre Celestina y Elicia al final de los autos VII y XI. Para el adaptador moderno de la obra es esencial que en ella las acciones se sucedan con ligereza.

Lo que se ha conservado del texto en casi todas las adaptaciones, con algunas excepciones en la época de Franco, es: (1) las escenas de contenido y lenguaje erótico, ahora oídas y vistas; (2) el conjuro de Celestina a Plutón (i.e., Satanás) en que le manda entrar en un hilado que quiere usar, vendiéndolo, para ganar entrada a la casa de Pleberio y acceso a Melibea; (3) la seducción de Pármeno por Areúsa (y Celestina); (4) la connivencia de los criados infieles de Calisto con Celestina; (5) la pérdida de la virginidad de Melibea y la traición a su familia y crianza; y (6) las cinco muertes, tres del hampa (Celestina, Sempronio, Pármeno) y dos de la clase alta (Calisto, Melibea). Siempre será de gran interés observar cómo cada nuevo adaptador organiza su escenificación de *Celestina*, pensando en el público que tiene en mente cuando escribe su argumento o guion.

En estas adaptaciones modernas, y en muchos países, el papel de la alcahueta española ha llegado a ser un *tour de force* para actrices de cierta edad y experiencia. En las últimas décadas, se recuerdan, por ejemplo, las Celestinas creadas por Amparo Villegas (México, 1953), Milagros Leal (1965), Irene Gutiérrez Caba (1978), Amparo Rivelles (1988), Jeanne Moreau (Francia, 1989), Nati Mistral (1999), Nuria Espert (2004) y Gemma Cuervo (2013).¹⁵

Tampoco es la primera vez que un actor ha optado por ser Celestina.¹⁶ En la versión chilena de José Ricardo Morales, en 1977, en la Universidad de Chile-sede Antofagasta, apareció como Celestina el actor Oscar Vigoroux, en una producción dirigida por Omar Galarce. En 1987-1989 la compañía de Rajatabla hizo una gira por Norte, Centro y Sudamérica con Alexander Milic en Celestina, dirigido por Carlos Giménez. En 2008, la compañía del Teatro Clásico de Sevilla, bajo la dirección de Alfonso Zurro y con Roberto Quintana en Celestina, estrenó el 19 de noviembre su *Celestina* en el Teatro Lope de Vega. Y ahora, en abril de 2016, José Luis Gómez adapta y dirige una producción de *Celestina* en la que él mismo hará el papel de la más conocida alcahueta, que va a estrenarse en el madrileño Teatro de la Comedia.

¹⁵ De las películas que se han hecho, hay tres Celestinas destacadas: Amelia de la Torre en la película de César Ardavin (España, 1969), Ofelia Guilmain en la película de Miguel Sabido (México, 1961) y Térele Pávez en la película de Gerardo Vera (España, 1996). Ha habido óperas basadas en *Celestina* y tres merecen mencionarse: la primera era parte de una trilogía de Felipe Pedrell (Barcelona, 1903), la segunda, en francés, de Maurice Ohana (París, 1988) y la más reciente, de Joaquín Nin-Culmell (Madrid, 2008). Una versión musical, *Salsa Celestina*, se estrenó en Londres en 1993. *Celestina* ha inspirado dos poemarios: Jorge Guillén, *El huerto de Melibea* (1954) y Manuel Mantero, *Ya quiere amanecer* (1975). No hay rama de las artes en que *Celestina* no haya estado presente en sus 517 años de vida.

¹⁶ En la historia moderna del teatro ha habido tantas interpretaciones del Hamlet de Shakespeare por veteranas actrices como interpretaciones de Bernarda Alba por veteranos actores. Estos personajes presentan un reto para los que se atreven a caracterizarlos, sin distinción de edad o sexo.



***Celestina*, un montaje
coproducido por la CNTC
y La Abadía. Año 2016**



Breve historia textual



La Celestina, (o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) es uno de los textos cumbre que la literatura española ha aportado a la universal, lleno de interrogantes pero también de magníficas certezas. Como dicen muchos investigadores, seguramente sería el primero, si no existiera el *Quijote*. La historia de su génesis y transmisión es compleja, incierta como la época en que le tocó vivir a su personaje central, la alcahueta Celestina. Su riqueza se debe a muchas razones: si miramos sus orígenes y referentes literarios, con *La Celestina* podemos asomarnos tanto a la Biblia y los clásicos grecolatinos (con mención especial de Terencio), a la comedia humanística de Petrarca o las últimas creaciones contemporáneas renacentistas, como esa sorprendente *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, impresa en Sevilla en 1492, cuya heroína, Laureola, nos hace recordar en su pasión por Leriano, tan intensa y tan libre, la relación entre Melibea y Calisto. Todo ello fuera de los parámetros de la época...

Celestina posee tan alta medida de universalidad e intemporalidad que, aún hoy, nos sorprende, nos desconcierta y nos atrapa. La teatralidad de esta criatura literaria (novela dialogada, para algunos) encuentra su cauce a través de un lenguaje de enorme eficacia. Con él los personajes nos informan, interaccionan y generan conflictos, y se dibujan humanamente con una fuerza y un sentido muy profundos sin dejar de transmitir una sensación de vida cotidiana.

En la primera edición de *La Celestina*, de 1499, no hay ningún indicio de la identidad de su autor principal. En ediciones posteriores se nos apunta por medio de procedimientos textuales (usando unas octavas acrósticas), detallando que: «El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calysto y Melibea y fue nascido en La Puebla de Montalbán». Con todo, la incertidumbre y las dudas a este respecto continúan existiendo, puesto que una parte importante de la crítica ve falta de correspondencia entre la identidad del perfil histórico de Rojas y el perfil ideológico e intelectual del que hace gala el autor de *Celestina*, aunque evidentemente ese es otro de los interrogantes que nos ofrece el texto.

Celestina ha tenido, además, distintas redacciones. En las octavas acrósticas y en el texto preliminar «El autor a un su amigo» se nos dice que el escritor tuvo a su disposición un bosquejo inicial que encontró por azar (papeles del antiguo autor), y que lo incluyó sin variaciones como primer auto de la nueva obra (aunque el testimonio impreso nos indica que sí se alteraron sustancialmente estas primeras líneas...). La primera impresión de *La Celestina* se conoce como *Comedia de Calisto y Melibea*, y de ella se conservan diferentes ediciones: la fechada en 1499 en Burgos, de Fadrique de Basilea, la de 1500 en Toledo, de Pedro Hagenbach, y la de 1501 en Sevilla, de Estanislao Polono. Cuenta con 16 actos (autos) y una determinada distribución de los textos preliminares. La segunda impresión se llama ya *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y parece que la edición más antigua de la tenemos ejemplares es la de Jorge Coci, fechada en Zaragoza en 1507. Los investigadores suponen por la traducción al italiano¹ que aparece en 1506 que hubo ediciones anteriores, pero no nos han llegado, aunque desde luego fue la redacción que hizo a *Celestina* conocida en Europa. El texto consta ahora de 21 autos, y la disposición de preliminares y su redacción varía con respecto a la de la *Comedia*. La obra gozó de una gran popularidad en su época, y a lo largo del siglo XVI se imprimieron muchas ediciones, de las que conocemos más de cien. Parece que después de 1634 (Pamplona) no hubo más ediciones españolas nuevas hasta 1822, aunque antes, en 1632, *Celestina* había aparecido en el *Index* y se había sometido al texto a expurgo, censurándose algunos pasajes.

¹ *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Roma, Eucario Silber, 1506.

Síntesis argumental

El texto original ha sido adecuado para la escena por Brenda Escobedo y José Luis Gómez, y sobre él hacemos esta síntesis. La puesta en escena consta de cuatro actos.

El montaje se abre con una escena en casa de Pleberio y Alisa, padres de Melibea, en que resaltan sus virtudes y planean su futuro, el matrimonio apropiado. No obstante, y como buen padre, Pleberio quiere darle a su hija la posibilidad de que intervenga en la elección de marido, mientras que Alisa piensa que la niña, como está tan bien enseñada, simplemente obedecerá...

Calisto (joven noble) desea a Melibea y se encuentra con ella al azar en un huerto, al que entra persiguiendo su halcón. La dama rechaza al galán, que se va triste y desesperado a su casa. Al llegar a ella su criado Sempronio, viéndole así, le propone como remedio pedir ayuda a Celestina, una vieja alcahueta. Accede Calisto y Sempronio la trae, presentándosela como respetable dueña. Pármeno (otro de los criados) desconfía de ella, pero Celestina lo lleva a su terreno recordándole que su madre ejercía el mismo oficio que ella, prometiéndole los favores de Areúsa, una de sus prostitutas, y haciéndole amigo de Sempronio. A pesar de las advertencias de Pármeno, Calisto escucha a la alcahueta, entregándole oro para que busque el remedio de su mal. Celestina pasa por su casa para recoger los ungüentos y objetos que le permitirán hacer el conjuro que persuadirá a Melibea.

Ya en casa de Pleberio, es recibida por la criada Lucrecia, a la que intenta convencer de sus buenas intenciones con la excusa de vender unos hilos a Alisa. La dama escucha la conversación y, aunque Lucrecia le da las verdaderas señas de Celestina, Alisa la deja pasar y a continuación se va a visitar a su hermana, dejando a Melibea con la vieja para que le compre los hilos. Celestina le cuenta a la joven que el verdadero motivo de su visita es salvar a un enfermo: Calisto. Melibea, ofendida, la quiere echar de casa. Celestina repite entre dientes su conjuro y, astutamente, convence a la joven de que solo están hablando del mal de muelas que sufre el caballero, y de que necesita para curarlo una oración que solo ella sabe y el cordón que lleva a la cintura... La joven, aplacada, se lo da, y sobre todo da oídos a una charla sobre Calisto y sus méritos. Se disculpa por su falta de paciencia y

le pide a Celestina que vuelva mañana secretamente a recoger la oración, que ella se la escribirá. Lucrecia sabe que el fraude está hecho, pero la vieja acalla sus sospechas con regalos y se marcha. Camino a casa de Calisto se encuentra con Sempronio, que le reprocha no reparta con él mayor parte de los beneficios del engaño. Calisto, impaciente, quiere saber todos los detalles, pero ella se hace de rogar y exagera las dificultades de la empresa. Finalmente él le promete un manto y una saya, y ella le enseña el cordón y le dice que le traerá una oración mañana, marchándose a casa acompañada de Pármeno, que le recuerda su promesa de darle a Areúsa. Llegan, pues, a casa de la prostituta, y quedan juntos ella y el criado, mientras Celestina se va a la suya donde la espera Elicia.

Pármeno y Sempronio se encuentran en la calle, charlan y quedan de acuerdo en aliarse para sacar el mayor provecho de la situación. Llegan a casa de Calisto, que está desorientado y desesperado, le consuelan y roban de su despensa viandas para ir a comer con Celestina, Elicia y Areúsa. Cuando están en mitad del almuerzo aparece Lucrecia solicitando la presencia de Celestina en casa de Melibea, que «se siente muy fatigada de desmayos y de dolor del corazón». Mientras Sempronio y Pármeno se retiran a holgar con Elicia y Areúsa, Celestina y Lucrecia van a casa de Melibea, que las recibe y muestra su nerviosismo. Celestina le aclara que su mal es «amor dulce» de Calisto, y Melibea se desmaya. Al despertar, la joven reconoce, «quebrada la honestidad», que la alcahueta tiene razón, pidiéndole que Calisto venga a verla esa noche. Alisa, al encontrar a Celestina de nuevo en casa, se extraña y prohíbe a su hija que la vea, pero ya es tarde. La vieja corre a la iglesia para encontrar a Calisto y darle las buenas noticias: esa noche verá a Melibea.

A las doce Calisto, acompañado de Sempronio y Pármeno, está ante las puertas del huerto de Melibea. Crecido ante las dificultades y espoleado por el deseo, escala las tapias. Llevados de su exaltación y a pesar de las quejas de la joven, los amantes consuman su pasión y Melibea pierde su honra. Han pasado tres horas, se oyen ruidos en la calle y los criados se asustan y huyen. Calisto, alertado por Melibea y queriendo salir del huerto, cae desde la tapia y muere. Mientras, Sempronio y Pármeno se enfrentan con Celestina en su casa, pidiéndole un mejor reparto de los beneficios obtenidos de Calisto, a lo que la vieja se resiste, alegando que cada uno se ha llevado lo suyo, y que su trabajo le ha costado lo que tiene. Tras una violenta discusión, Sempronio acuchilla a Celestina y el alguacil, alertado por los gritos, viene a prender a los dos criados. Pármeno y Sempronio saltan por la ventana para escapar y mueren.

Mientras, Melibea está fuera de sí lamentando la muerte de su amado, y a pesar de las palabras de cariño de su padre, se suicida tirándose desde lo alto de su casa. Lucrecia busca a Alisa, que muere al ver a su hija hecha pedazos. Pleberio se lamenta desconsolado de la muerte de ambas, de la inutilidad de los bienes del mundo y de la soledad en la que se queda.



Los personajes





Pleberio, Chete Lera

Pleberio es el padre de Melibea, un hombre rico y orgulloso de sus logros. Idealista y generoso representa la mentalidad renacentista que se va abriendo camino, aunque aún no esté incorporada a la sociedad tensa y materialista que vemos en el montaje. Es cariñoso con su hija, que destina a un matrimonio que consolide su posición social, pero se ve defraudado en todas estas aspiraciones ante el suicidio de la joven. Pleberio cierra la obra con un conmovedor lamento, en el que llora su tragedia y la de su familia.





Alisa, Palmira Ferrer

Alisa es la madre de Melibea, a la que cree conocer muy bien. No es así, sin embargo, y la muerte de su hija la sorprende tanto que muere fulminantemente al verla destrozada. No parece una mujer sagaz, puesto que no atiende los avisos de Lucrecia.





Calisto, Raúl Prieto

Calisto es un joven de familia rica que desea violentamente a Melibea y quiere conseguirla. Para ello sus criados Sempronio y Pármeno le facilitan la ayuda de Celestina, una vieja hechicera y curandera que consigue reunirlo con la joven. El apresuramiento y las circunstancias hacen que muera accidentalmente al bajar la tapia del huerto de Melibea, una muerte de la que ella ya no se recupera.





Melibeia, Marta Belmonte

Melibeia es una niña educada en el mundo y los valores renacentistas, culta y delicada, ingenua, que aún no conoce la sexualidad. Cuando pone en práctica sus deseos (muy patentes) con Calisto, cambia su mundo y la conexión con sus padres. Queda sometida a la relación con el joven y empieza a necesitarla obsesivamente. Al morir Calisto todo se derrumba para ella, y se tira de una alta pared de su casa, muriendo.





Sempronio, José Luis Torrijo

Sempronio es amante de Elicia (una prostituta de Celestina) y criado de Calisto. Es un tipo corrompido y codicioso, buen ejemplo del ambiente en que transcurre *Celestina*. También es un superviviente de esa sociedad y quien llama a la alcahueta en busca de ayuda para su señor, para luego reclamarle una parte mayor de los beneficios obtenidos. Finalmente, y con la ayuda de Pármeno, mata a Celestina sin ningún escrúpulo, muriendo ambos criados al saltar desde una ventana escapando de la justicia.





Celestina, José Luis Gómez

Celestina es la protagonista del montaje y centro de ese mundo medieval que se resiste a morir. Alcahueta, curandera y algo hechicera, es también una superviviente de una sociedad poco generosa que le solicita sus servicios. Teje una complicada tela de araña en la que todos los personajes se enredan, colaborando cada uno con su parte y desencadenando la tragedia final.

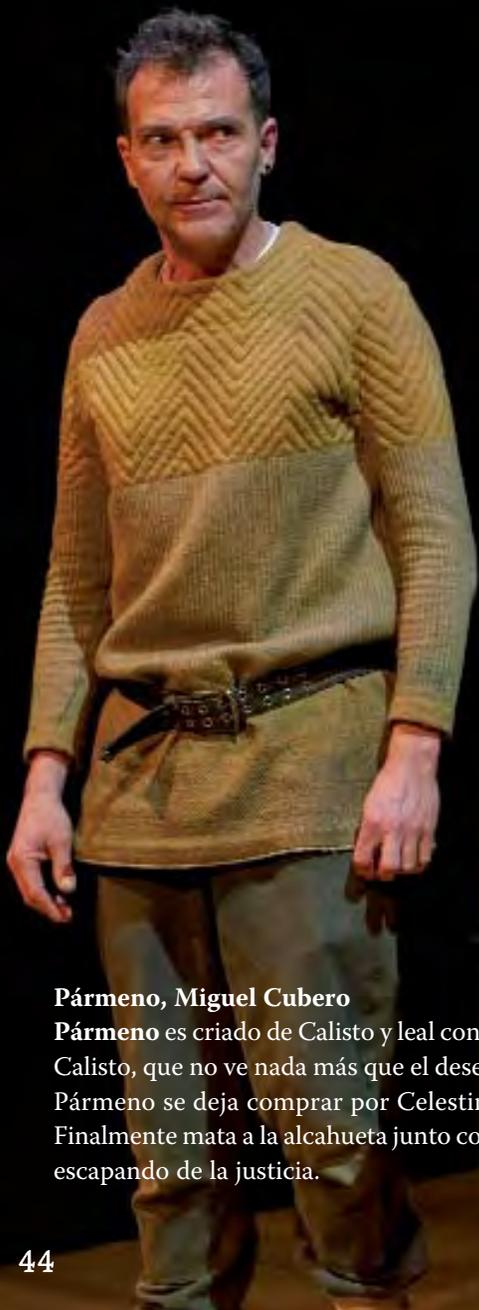




Elicia, Inma Nieto

Elicia es prostituta y vive en casa de Celestina. Es amante de Sempronio, y dispuesta a servir cualquier proyecto de la alcahueta.





Pármeno, Miguel Cubero

Pármeno es criado de Calisto y leal con su señor, le intenta avisar de los manejos de Celestina. Calisto, que no ve nada más que el deseo que tiene de Melibea, no le escucha. Decepcionado, Pármeno se deja comprar por Celestina con los favores de Areúsa, una de sus prostitutas. Finalmente mata a la alcahueta junto con Sempronio, muriendo ambos al saltar por la ventana escapando de la justicia.





Lucrecia, Diana Bernedo

Lucrecia es sirvienta en casa de Melibebe, un oficio que ha escogido prefiriéndolo al de prostituta. Conoce a Celestina y es leal con Alisa, su señora, a la que avisa de que la vieja no es de fiar.





Areúsa, Nerea Moreno

Areúsa es prostituta, pero solo acepta relaciones con los hombres que la tratan bien. Ganada por los manejos de Celestina, se presta a ser la amante de Pármeno colaborando así a tejer otro de los hilos de la telaraña de la alcahueta, que consigue con sus favores que el criado la ayude.







Entrevista a José Luis Gómez,

director de escena del montaje de *Celestina*

Mar Zubieta.- Buenos días, José Luis; y bienvenido a la colección Cuadernos Pedagógicos de la CNTC. Para mí es un honor entrevistar a un maestro del teatro. En esta ocasión, en una producción entre La Abadía y el Clásico, abordas *La Celestina*, un texto muy rico y muy complejo también, que es a la vez un hito en nuestra literatura y un paso adelante en las formas teatrales en la España de los siglos XV y XVI. Dinos, ¿qué te ha impulsado a acercarte a esta obra?

José Luis Gómez.- Hace casi tres años preparé el proyecto “Cómicos de la lengua” para la Real Academia Española. Fue un gozoso viaje, de la mano de elocuentes actores y lucidísimos estudiosos, de la transmisión viva de nuestra lengua a lo largo de los siglos. Entre los diez hitos literarios estaba, por supuesto, *La Celestina*. Aunque el texto siempre me resultó inquietante, fue al portar de vida la sintaxis trastocada de Rojas, cuando sentí la necesidad de llevar a la escena la elocución original de esta obra, y también el impulso de encarnar, yo, a esa hechicera que trasciende como figura poética.

Al desentrañar la estructura de la obra y la tensión del contexto en el que se concibió, me he dado cuenta de la asombrosa vigencia de los temas en nuestro tiempo: la búsqueda del provecho personal por una parte, pero sobre todo, el absolutismo político y religioso que

ha exterminado, asiduamente, la diversidad cultural e intelectual de nuestro país.

2.- ¿Crees que en verdad es una tragedia? ¿Alguna peculiaridad del texto que te haya llamado la atención?

En cuanto al universo teatral, encuentro en la *Celestina* la sabiduría de grandes maestros del teatro. Lo que ellos han dicho, asombrosamente, está ya ahí. Por otra parte, en cuanto al género, tragedia o comedia, o tragicomedia, creo que, por cómo habla *Celestina*, especialmente, sin duda es una obra de gran comicidad. Lo cierto es que también encontramos, en este texto, el planto más sublime de nuestra tradición dramática. Y tanto la comedia como la tragedia alcanzan por igual a todos los personajes. Ni la fortuna ni la profundidad del sentimiento humano dependen aquí de la condición social. Cabe decir que, en cualquier caso, antiguamente el vocablo “comedia” no tenía el matiz de “pieza humorística”, sino que equivalía a lo que hoy llamamos “obra de teatro”. Sin embargo, al propio Rojas le sugieren los editores cambiar el título a Tragedia, pues acaba en tristeza. Y él, para sanar las discordias, la terminó llamando Tragicomedia.

Me parece peculiar que un texto de tanta envergadura haya reducido su representación hacia un melodrama amoroso o una comedia de costumbres. La *Celestina* no se puede interpretar desde el pasado sino



desde el presente. Debe vislumbrarse, en la puesta en escena, el contexto del que emana, toda esa ojeriza antisemita, la subversión y el rencor social de las clases sirvientes, la devastadora irrupción del dinero en nuestra sociedad, todos estos temas viven hoy como entonces.

3.- ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido mostrar con este montaje? ¿Tiene relación con el presente que vivimos?

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 el universo de ruido y de furia son las de la soberanía del goce sexual y el poder del dinero. Aventuro que es ahora cuando se ha alcanzado el exceso de esa conducta individualista. Pero me interesa la *Celestina* para coger el hilado que ha marcado la evolución de nuestro país, y que representa una tensión social vigente. Los errores políticos y religiosos cometidos en la época de Rojas llegan, de forma subrepticia, hasta la actualidad. España fue víctima del absolutismo confesional que implantaron los Reyes Católicos. Después se amarró al carro de la Contrarreforma y perdió la oportunidad, en la era de la Ilustración, de afirmar a una sociedad en la tolerancia religiosa y en la libertad individual. Ya en nuestro siglo XX, el hilo del Santo Oficio nos volvió a amarrar cuarenta

años en el absolutismo político y confesional, lo que provocó nuevamente un éxodo masivo. Esta cárcel de represión sexual e intelectual que ha marcado nuestra sociedad, nuestra cultura, es el ambiente oscuro que guía mi dirección.

4.- Por lo que respecta a la adecuación del texto para la escena, has contado con la colaboración de Brenda Escobedo. ¿Cómo has enfocado esta parte de vuestro trabajo? ¿En qué época has situado la puesta en escena?

Con Brenda ya colaboré en “Cómicos de la lengua”, cuando juntos tratamos de sacar la almendra central o, al menos, los pasajes clave de textos tan vastos como la *Celestina*. Me asombró en Brenda la capacidad de asir, rápidamente, lo esencial; de reducir sin mutilar; y de entendernos cuando podemos tener diferentes puntos de vista. Ha sido una gran suerte encontrar a Brenda Escobedo.

Tras cotejar algunas versiones anteriores y actualizaciones dramáticas, consideramos que no era preciso intervenir en el lenguaje; conscientes de la dificultad que entraña para el actor, creemos que, manejado adecuadamente, es perfectamente inteligible para los oídos del público contemporáneo. Y además trae un perfume de vida pasada que enriquece al oyente, que redescubre expresiones y recursos adormilados; actualizado, ese perfume se disipa.

La adecuación estructural fue muy laboriosa: la prosa la hemos troceado para someterla a patrones rítmicos, marcados por octosílabos o endecasílabos, sin forzar la respiración propia de la oralidad. No es una versificación, sino simplemente una forma de pautar la dicción, de manera que discurra con naturalidad. Nos resulta, por esta razón, más sugerente situar la obra en su época original, basándonos, sobre todo, en el arte plástico como testimonio de la época.

En cuanto a la estructura, y para no repetir lo que seguramente Brenda ya explicó en otra parte de esta publicación, me limito a señalar que nuestra *adecuación* —que es un término que en este caso prefiero al de “versión”—, se canaliza en la gran proporción de escenas peripatéticas que construyen la acción dramática.

5.- En cuanto a la escenografía, un aspecto creativo en el que has contado con la presencia de Alejandro Andújar, ¿cuál ha sido la idea principal que has manejado con él para el diseño plástico del montaje? ¿Qué tipo de espacio has pretendido con el diseño y los materiales que has empleado? ¿Hay exteriores, interiores...? ¿Cómo colabora a ello el diseño de iluminación de Juan Gómez-Cornejo?

Como acabo de señalar, es una obra eminentemente peripatética y urbana. El espacio escénico tenía que facilitar los desplazamientos, los lugares de encuentro, las casas, la iglesia, y al mismo tiempo evocar un viejo barrio judío, o aljama, con sus calles angostas, y su configuración medieval y laberíntica.

La escenografía fue inspirada en *Le carceri d'invenzioni*, la serie de grabados en que Piranesi transformó las ruinas romanas en tenebrosos laberintos de galerías, pasadizos, escaleras. Todos estos son elementos arquitectónicos coherentes con la trama de Rojas.

La ciudad en la que transita Celestina es un espacio donde todos se mueven con miedo o hipocresía. Este es el ambiente oscuro que semeja una cárcel común y abierta para todos, bajo la constante amenaza de la delación.

El espacio diáfano de un suelo curvo posibilita distancia y perspectiva, y adquiere la especificidad de cada una de las escenas gracias a las luces y sombras diseñadas por Juan Gómez-Cornejo.

6.- El vestuario es de Alejandro Andújar y Carmen Mancebo. ¿Cuáles son sus líneas generales? ¿Es realista, atemporal, poético, histórico...? Supongo, además, que la caracterización juega un papel importante, ¿no?

Hemos buscado referencias en la pintura de la época, por ejemplo Brueghel, Cranach, y Ribera, y Velázquez y Goya, pero también el célebre e impactante cuadro de Picasso. Más allá de primeros planos de caras marcadas por la edad, nos sirvió de inspiración la obra de Gérard Rancinan, un fotógrafo cuya obra conocí en Huelva. Me llamaron la atención sus paráfrasis de cuadros clásicos como *La balsa de Medusa*. Al implosionar las grandes escenas de pinturas clásicas, las dota de una convivencia de épocas y les otorga un aire apocalíptico. A partir de esa paleta cromática clásica, pero también de sus

contrastes, con Alejandro y Carmen hemos huido de un vestuario arcaizante.

Con Lupe Montero y Sara Álvarez hemos ido en busca del aspecto físico de Celestina, su silueta, su llaga, sus barbas, su “ojo malo”, que en parte será fruto del trabajo actoral, pero complementado por una caracterización a partir de maquillaje y peluquería.

El objetivo primordial de la caracterización es que sea poética. Yo no tengo la sensación de habitar en una mujer. Celestina es un ser andrógino y, por lo tanto, mágico y mítico. No me disfrazo, no hago un calco, lo que intento es levantar una figura poética.

7.- ¿Qué nos contarías acerca del espacio sonoro y de la música?

La primera idea que surgió en los preparativos fue la de utilizar campanas, como recurso de comunicación urbana: campanas que llaman a misa, que marcan la hora, que a veces responden de una zona de la ciudad a otra, que tocan a muerto...

Sin tener todavía claro qué música podría haber, tuve acceso a un vasto acopio de grabaciones de sonido de naturaleza diversa que el artista José María Sicilia me cedió, y que me causó una enorme impresión. Enseguida intuí que a partir de este material se podría sugerir un siniestro vaivén urbano fuera del escenario, esa inquietud que percibo detrás del texto de Rojas y que me gustaría, con la debida sutileza, suscitar también en el espectador.

La tercera vertiente sonora son las canciones, compuestas por Eduardo Aguirre de Cárcer e interpretadas a capela por los actores. Más

allá de la riqueza musical que aportan al espectáculo, su inspiración expresa en antiguas melodías sefardíes, ayudará al público a ser consciente del contexto en que se inscribe la obra, de persecución, marginación y delaciones de judeoconversos.

8.- Por lo que se refiere a los actores y actrices del montaje, ¿qué les has pedido durante los ensayos?

Debemos ser conscientes, antes que nada, de que todo está contenido e implícito en el lenguaje de Fernando de Rojas, con esa multitud de paisajes personales y sociales que evoca. A los actores les he pedido, ante todo, que se hagan cargo de la caracterización implícita que Rojas, mediante el lenguaje, ha otorgado a cada uno. El lenguaje de cada personaje es fundamental... el de los criados, por ejemplo. Les he pedido que partan de ellos mismos —siempre con la imaginación puesta en sus personajes, claro está— y que se dejen sorprender por esa parte de nosotros que no solemos mostrar y que de pronto aflora. No se trata de hacer construcciones externas, sino de hallar aquello que nos moviliza, y que se irradia hacia afuera. Les invité a todos a reflexionar sobre la herida, sobre la llaga que cada uno de los personajes tenía. Tal como los ha caracterizado Rojas, los roles son únicos en la escritura de su tiempo por la penetrante presencia del pasado en sus vidas y por la profundidad psicológica de su consciente situación social. Esos elementos otorgan al actor una identidad y una autonomía sorprendentes, llena de posibilidades creativas.

9.- Finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?

En una primera lectura está, por supuesto, la historia amorosa, pero más, el impulso sexual que late con un vigor corrosivo en todo nivel de gentes. Nuestra *Celestina* no cuenta la historia de un amor que para culminarse hace uso de las clases bajas. Por el contrario, procuramos destapar, bajo el pretexto amoroso, la tensión social de la que todos participan y en la que todos trabajan para su propio fin.

Por otra parte, Celestina embauca con una gran filosofía popular, por lo que dista de ser simplemente una predicadora. Debe hacerse elocuente, porque en eso estriba la grandeza del texto, en que hay en ella una profunda sabiduría de la vida; una sabiduría subversiva que contrasta con la sabiduría intelectual y obediente de Pleberio. La ironía de Rojas solo puede hacerse manifiesta si se representa la vida humana, individual y colectivamente, en su pulsión vital y en su profundidad psicológica, en medio de un estado de crisis.

Dicho esto, espero que el espectáculo ofrezca un abanico mucho más amplio de estímulos intelectuales y placenteros —fiel al lema de La Abadía, “el placer inteligente”— y, al convertirme en hechicera, me gustaría que entre todos lográsemos embrujar al público con el bellissimo lenguaje de Fernando de Rojas.



Entrevista a Brenda Escobedo, autora junto a José Luis Gómez de la adecuación para la escena de *Celestina*

Mar Zubieta.- Buenos días, Brenda, y bienvenida. Nuestra conversación tiene como objeto tu trabajo como adaptadora para la escena, junto a José Luis Gómez, del texto de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, una producción de la CNTC y La Abadía dirigida por Gómez. Cuéntanos, por favor, ¿cómo contactó Jose Luis contigo para proponerte esta colaboración? ¿Habíais trabajado antes juntos? ¿Cómo fueron vuestras aproximaciones iniciales a un texto tan importante como poco representado?

Brenda Escobedo.- Buenos días, Mar. Encantada de estar aquí contigo. Colaboro con José Luis de manera puntual para proyectos de La Abadía, sobre todo de algún guion o alguna dramaturgia, desde el 2011. Para los 300 años de la conmemoración de la Real Academia Española él, como académico, propuso un viaje de la lengua que empezaba con *El cantar del Mío Cid* y pasaba por diez lecturas clásicas, *Clásicos de la lengua*, hasta llegar a Valle Inclán. Y me pidió la dramaturgia de esas diez lecturas, sobre textos icónicos de diferentes autores. Trabajamos muy bien juntos, y a partir de ahí nos dimos cuenta de que *La Celestina* era un texto que había que seguir trabajando. Salió de manera natural la colaboración entre los dos para *Cómicos de la lengua*, y en ese momento es cuando a él se le ocurre montar *La Celestina*.

No pudimos partir de lo que habíamos hecho para la Real Academia Española porque el objetivo era otro, pero nos sentamos a ver si a partir de las didascalias podíamos ir encontrando una comprensión del texto. Fue un trabajo de unos ocho o nueve meses, más bien de sintetizar que de crear una versión como tal para teatro. Por eso José Luis es muy cuidadoso en decir que el resultado de nuestro trabajo no es una versión, sino una adecuación para la escena.

Nuestra ambición no ha sido versificar *La Celestina*, sino más bien hacer una lectura más comprensible para los actores y, si se publica, para el lector. La prosa de Rojas es muy compleja, tiene tiradas larguísimas. Así que, como hablamos, nuestra intención fue primero hacer una comprensión donde se encontrara la almendra de la acción en cada uno de los personajes y, después, bajo la dirección de José Luis, distribuimos el texto con una cesura propia de la respiración del español. Encontramos que Rojas la captura muy bien, esa respiración del español, que habla en octosílabos todavía hasta el día de hoy, y lejos de forzar ese ritmo octosilábico, lo único que hicimos fue respetar la cesura de la respiración.

Y como José Luis es un maestro en dirigir a los actores, también fuimos bajando las oraciones por unidades de sentido, para que pudieran entenderse. De modo que, si uno lee la versión, realmente son oraciones



perfectamente completas que están divididas en el espacio de la página, pero la unidad de acción se entiende en cada una. En resumen, tratamos de no forzar el ritmo. Cada personaje también tiene su tono diferente y forman una especie de sinfonía.

2.- Brenda, ¿qué coordenadas te dio Jose Luis? ¿Manejasteis alguna o algunas ediciones críticas concretas? ¿Pensasteis en algún texto de otro dramaturgo para hacer adiciones?

La polémica de *La Celestina* es siempre si es una novela dialogada o si es una obra de teatro. Nosotros solo adecuamos el propio texto para que se pueda escenificar, en este caso reduciéndolo, aunque, obviamente, revisamos muchas versiones anteriores, especialmente la de Torrente Ballester, donde ya hay propuestas escénicas y temáticas. A partir de una reducción de texto, siempre sale algún tipo de interpretación, aunque nuestra pretensión al hacerlo era solo meterlo en un tiempo posible y dar a entender la almendra de la historia.

Para seguir la línea de acción preservada por *La Celestina* nos propusimos mantener el color de Rojas y de esa lengua, y por ello José Luis decidió no modernizar el léxico. Sí hay partes donde tenemos que hacer más elocuentes dichos que hoy por hoy no se entienden, aunque han mutado a otro tipo de dichos que tienen el mismo sentido.

Usamos también la edición de *Crítica* (bajo la dirección del académico Francisco Rico) como base, y nos ayudamos mucho de sus notas para el texto y no tanto para el contexto, porque Rico se inclina a las referencias latinas y renacentistas de Petrarca, y José Luis se inclina más a dialogar con el mundo que plantean Américo Castro o Juan Goytisolo, una España judeo-conversa, sefardí. Hemos tenido en cuenta la charla que tuvimos con Goytisolo, sus ensayos sobre *Celestina* y también la visión de Gilman de la España de Fernando de Rojas.

Hablar con Goytisolo fue muy ilustrativo de por dónde pueden ir algunas polémicas dentro del propio texto. Por ejemplo, Calisto es un personaje complicado porque no se entienden muy bien sus antecedentes: ¿por qué está tan solo?, ¿hacia dónde va?, ¿qué quiere? Es un texto muy complejo. Y en la comprensión también había que quitar antecedentes, porque no cabían y también porque podrían despistar, ya que los panoramas demasiado amplios no nos dejan fijarnos en lo que nos interesa, que es sobre todo la acción. El entendimiento entre José Luis y yo fue muy afortunado, porque él lee muy rápido hacia dónde va la acción, y yo he defendido mucho una realidad literaria del texto, y por eso se estableció un diálogo muy bonito entre los dos. En definitiva, creo que la versión, o la adecuación, es interesante y es justa en su respeto a Rojas, que es lo que queríamos.

3.- ¿Qué líneas generales dirías que tiene tu trabajo? Aproximación o separación del original, cambios, supresiones, modificación de la dramaturgia, adiciones de otros textos...

Realmente queríamos montar *La Celestina* de Fernando de Rojas, no modernizada, actualizada o diferente, sino con lo fundamental: la almendra de la historia servida con un lenguaje que preservara el color del autor y que también fuera entendido, tanto desde el léxico como desde la palabra, por el espectador de hoy. Es una obra en donde todos los personajes, sin importar su condición social, tienen profundidad humana, y así queríamos llevarlo a la escena. Generalmente se monta *La Celestina* con el pretexto de la historia de amor y los personajes de baja escala social parecen secundarios, pero nosotros queríamos mostrar que el encuentro de Calisto y Melibea era en verdad una excusa para revelar una sociedad en tensión. Los personajes no están en función de esa relación, sino casi al revés, esa relación está en función de cómo se va a destapar una sociedad que tiene muchos conflictos.

De esta forma, un aspecto en el que nos separamos del original es en que todos los personajes tienen la misma importancia en nuestro texto. Hemos llegado a esa conclusión a partir de un trabajo muy profundo. Quizás en eso se distinga esta versión de todas las *Celestinas* que se han montado y, por supuesto, se distinguirá también en la dirección de José Luis. Pero en términos de versión creíamos que sería valiosa en el sentido de dar una proporción igual a todos los

personajes, sin partir de la tradición del Siglo de Oro de que los personajes que sirven a los amos solo son cómicos. Realmente, la tragicomedia alcanza a todos los personajes de la obra, y todo el mundo tiene tensión con aquellos con los que se relaciona, no solo sucede de amos a sirvientes. Queríamos despertar esa parte oscura. A José Luis le interesa especialmente ese Renacimiento español que se basa en mucha tensión social. Y también hay mucha rencilla social, rencilla religiosa, fingimiento, y mucha vigilancia, porque están viviendo en un peligro constante. Esas son las claves fundamentales de la tensión dramática. A esto se debe haber prescindido de toda la secuencia de Centurio, puesto que suponía más personajes y un despiste sobre la acción principal. Comprimimos el final y no introdujimos esta digresión, adelantando la conclusión.

Con respecto a las adiciones, no queríamos incluir ninguna. Queríamos a Rojas tal cual es, incluso sin meter ninguna acción en los personajes que estos no fueran capaces de hacer. No hay nada añadido en el texto. Por ejemplo, en la obra de Rojas, en el primer encuentro entre Calisto y Melibea, Pármeno y Sempronio están hablando todo el tiempo de una huida porque son muy cobardes, y se les supone que lo harán al primer peligro en el momento en el que puedan dejar a su amo. No sucede en esa escena. Cuando regresan van a ver a Celestina, le piden la cadena de oro, la matan, saltan por la ventana y después son ejecutados. Nosotros nos basamos en esa acción de querer escapar y haber dejado al amo solo para comprimir y no meter al personaje de Centurio.

Nada que digan los personajes no lo han dicho; no inventamos escenas como tal, solo comprimimos la acción, y eso les da verosimilitud a los personajes.

Por otro lado, esa voluntad de acción que vemos en ellos es lo que nos daba un poco la pauta para poder comprimir y que siguiera siendo el texto de Rojas. Tener en cuenta la voluntad de los personajes más allá de lo que nosotros creemos que pudieran haber hecho (que es algo que pasa mucho en las versiones). Uno les supone, por ejemplo, por interpretaciones personales, valor o valentía, honradez o mezquindad, y tienes que añadirles palabras o cortarles texto. Esto puede ser justificable o explicable, pero no queríamos hacerlo, y afortunadamente encontramos medios para evitarlo gracias a la comprensión. Otro caso. Hay tres encuentros de Calisto con Melibea, aunque después Melibea diga que se han visto durante un mes. Cuando ella antes de morir le declara al padre lo que ha pasado, hace una elipsis temporal que no se ha visto en la acción del texto: son recursos de novela dialogada. En esas tres secuencias siempre vemos a un Calisto muy violento sexualmente con ella, y en ese mes no hay ningún cambio en sus encuentros sexuales. Esto nos apoyaba para poder sintetizar en una todas estas escenas, algo que si no hubiera sido más complejo de llevar a escena. Es decir, si él se volviera un hombre mucho más cortés, o si fuera cortés y se volviera de repente violento, hubiera sido tremendamente difícil, pero como su comportamiento es el mismo se puede condensar, hacer este tipo de adecuación. A veces hay repetición para marcar el tiempo,

pero no diversidad. Una acción es todas las acciones. En esa comprensión de acciones queríamos que el encuentro sexual fuera uno solo, que al final es el que lleva a Celestina a su muerte, a Melibea al suicidio y a Calisto a tropezarse y morir. Ese encuentro es todo el final y está justificado en las acciones de los personajes durante todo ese tiempo, aunque la narración sea más larga. Esa fue la línea de adecuación para dar fuerza a la acción y dejarla en un tiempo posible, ya que si montáramos la obra tal y como es duraría nueve horas.

Así que, dramáticamente, ese sería el objetivo. Y quien quiera la versión larga puede acudir al texto escrito.

En cuanto al plano del contenido, todavía no de la forma, el primer cambio es que la novela dialogada empieza con la escena del halcón en el huerto, que es el espacio que da lugar a que Calisto tenga ocasión para decirle a Melibea que la quiere. José Luis decidió empezar la obra con una guía para que el espectador sepa que la historia no va a ser exactamente igual a la que conocemos, así que lo hace con Pleberio y Alisa, los padres de Melibea, hablando del matrimonio de su hija. Esa escena sí está en el texto, pero se sitúa una vez que Melibea ya se ha entregado a Calisto en una secuencia que nosotros hemos cortado, de forma que la entresacamos porque nos interesaba plantear como inicio ese orden renacentista de un padre que cree que la vida puede ir siguiendo a partir de las acciones que ha ido tomando y planear a futuro. Así introducimos al padre y a la madre, que además van a cerrar la obra, y con eso creamos una especie de círculo.

A partir de ahí, ellos ya están en el interior de la casa, y en el huerto, en el jardín, pasa la acción que inicia el original. Así se polariza la acción dramática; dos personajes están planeando el futuro y la Fortuna viene y decide otra cosa, la niña cae en ese infortunio de haber escuchado a Calisto, y a partir de ahí viene todo lo demás. Calisto busca a Celestina y Celestina le hace el conjuro, para el que José Luis apuesta que tenga toda la verdad de un embrujo. Los conjuros solo tienen vigencia cuando los participantes se los creen, eso es algo totalmente medieval. Es brujería pura y la religión y la fe cristiana no lo permitirían, tendrían argumentos en contra, pero en la acción hay muchos elementos para saber que ha funcionado el embrujo, porque va pasando todo lo que Celestina anuncia....

4.- ¿Has encontrado en este texto alguna dificultad especial en torno al léxico, la sintaxis o la dramaturgia? ¿Trabajas el aparte? ¿Cómo lo has enfocado desde la versión? ¿Qué nos puedes decir de las acotaciones?

Con respecto a los cambios formales que hemos hecho, a nivel de lenguaje no modernizamos nada, si acaso quisimos mantener algún uso o alguna estructura para dar un poco de color de época, aunque, claro, la pronunciación no es igual. Quitamos muchos refranes y dicharachos, y cuando no se entendían íbamos al equivalente que la nota nos daba de lo que sería la palabra, el dicho o la estructura sintáctica equivalente hoy día. Pero fue algo que hicimos en contadas ocasiones. La diferencia es que en el texto de

Rojas hay grandes párrafos y nosotros hemos editado esas oraciones quitando mucho detalle y dejando casi solo sujeto, verbo y predicado, el núcleo donde se vea la acción.

5.- La dramaturgia sí la habéis modificado.

Sí, claro, en esa primera escena y luego en el final. Pensamos que una vez que muere Celestina, se hace muy larga la obra, porque el encuentro de Calisto y Melibea ya ha pasado, y el conflicto de ese matrimonio ya no se iba a dar. A nivel dramático eso es lo más audaz que hemos hecho, la clave. Y fue simplemente por ir cuadrando las necesidades de la propia representación. No era nuestra intención hacer una versión insólita o pequeña, sino otra cosa. Encontrar la acción dramática y llevarla a escena, nada más. Ahí sí fuimos muy cuidadosos. Nos preocupa, de todas formas, puesto que no deja de ser una adecuación y un cambio dramático sobre la obra, y para quien la conozca realmente puede perderse alguna cuestión que considere importante, como sucede igualmente en el *plantus* de Pleberio, ese larguísimo soliloquio...

6.- Pero esa condensación puede hacer ganar fuerza a la acción y vigor al espectáculo y, en definitiva, hacerlo posible.

Sí, José Luis es muy consciente de eso y tiene mucha experiencia. Cuando uno trabaja solo la palabra es la única realidad que se tiene, y no tienes la experiencia de lo que es el montaje. José Luis había mañanas que me quitaba muchísimas cosas y yo creía que quizá el texto no se iba a entender, pero él me decía: «claro que se va a entender,

porque es la acción». Él tiene también otra versión de nuestra adaptación para los ensayos y lo hace así porque sabe que por los propios ritmos de las acciones hay veces que no entra bien el texto. Sí decidimos que la versión que queríamos editar fuera lo más autónoma posible de la representación, porque si no, vendría a ser más un guion cinematográfico que otra cosa.

7.- Por deseo vuestro se ha fijado y se ha dado a la imprenta en un momento determinado, lo cual es una opción. Normalmente en la colección de Textos de Teatro Clásico me muevo más con la elección de que el texto refleje casi hasta el último cambio del último día del estreno. Y como hay tantas formas de trabajar entre el director de escena y el versionador, eso puede dar pie a muchas modificaciones. Brenda, también me gustaría saber cómo habéis trabajado el aparte y las acotaciones o didascalias.

Fueron un problema, porque el aparte aquí no es gráfico. Todos los personajes son unos hipócritas, porque te manifiestan lo que piensan y ves lo que hacen, y eso es un problema porque tienes un doble discurso todo el tiempo en las escenas. José Luis dudaba mucho cómo hacer eso elocuente sin hacerlo en aparte, ya que hoy por hoy el uso del aparte es extraño, es romper la cuarta pared y es un recurso que a él no le gusta mucho. Me parece que lo iba a solucionar en el montaje por medio de un cambio de sonido. Pensamos en cómo podría ser el texto si quitábamos todos esos apartes, pero pierde toda la comicidad

porque realmente de lo que te das cuenta con los apartes es de que todo el mundo se burla de todo el mundo y todo el mundo oye el pensamiento de todo el mundo, y eso es algo muy interesante.

Por ejemplo, Celestina está hablando en una escena con Calisto, y Pármeno y Sempronio están cuchicheando, pero después, cuando ella sale con Pármeno, le repite todo lo que él ha dicho, porque tiene las orejas dirigidas a todos lados. Eso genera escenas muy bellas y los personajes tienen una gran picardía, así que lo hemos respetado. No sé a nivel escénico cómo lo va a solucionar José Luis, yo no he estado en el proceso de ensayos, pero me parece que en la versión pusimos los apartes entre paréntesis.

Hacemos también la diferencia entre el soliloquio y el aparte, para que se vea. Y con respecto a las acotaciones de acción, tenemos muy pocas: decidimos no poner en el texto demasiadas entradas y salidas, porque depende de cómo José Luis la vaya a dirigir. Por ejemplo, la cuestión musical la llevarán los propios actores en escena, y no sabemos si van a entrar y salir...

8.- ¿Qué percepción tienes de tu trabajo? ¿Los cambios en el texto que hayas podido hacer son actualizaciones, o sientes que has llevado el significado en otra dirección? ¿Por qué?

En realidad sí queríamos mostrar prosa, porque los versos compartidos lo que dan es una idea gráfica, visual, de verso y no es eso lo que queríamos mostrar. Es que tiene un ritmo muy particular, y es un ritmo en prosa de una manera de hablar. Íbamos

cortando, e hicimos un trabajo larguísimo para ver dónde iban las cesuras a partir de la unidad de sentido. Pero el impulso, al menos bajo la dirección de José Luis, no le daba al propio actor para continuar una unidad de sentido. Es más orgánico, es otra cosa, no es tan riguroso. Y es esta prosa, exactamente. Realmente hicimos este formato sobre todo para que el actor no tuviera unos párrafos larguísimos que no supiera cómo decir. No estamos hablando en redondillas o en romances, estamos hablando en prosa, realmente en ese octosílabo que te va dando en la respiración. José Luis dirige muy bien porque él hace la cesura casi siempre en los verbos. Es un gran actor, me iba leyendo el texto en voz alta y sabíamos dónde había que cortar porque es la manera en la que él va a dirigir. Es más un ejercicio del montaje, en ese sentido, que una ambición de hacerlo versificado.

9.- ¿Nos podrías hablar de los personajes?

¿Cómo los definirías o qué características de cada uno de ellos crees que son las más importantes? ¿Cuáles son sus motivaciones?

Queríamos evidenciar cómo *La Celestina* es un texto que refleja una urdimbre social; todo lo que se teje está en la calle y en ese sentido es una obra muy peripatética. Lo que va haciendo Celestina es ir tejiendo intereses; conoce muy bien los intereses de cada quien y las ambiciones de los personajes. Y ahí está la ironía trágica: todos trabajan para su propio fin, pero de forma literal. Nadie espera que ese encuentro les lleve a la muerte, que es lo que sucede al final. Es muy trágica, porque

ese encuentro hace que todo el mundo encuentre su propio fin, su muerte.

Te voy a hablar de algunas características básicas de cada uno de los personajes y luego de aspectos que les afectan a todos. **Pleberio** es muy importante, él es el que cierra la obra con ese gran *plantus*, que es de lo más bonito y triste que se ha escrito en español. El mundo lo ha engañado. Él no entra en la telaraña que ha tejido Celestina y se da cuenta de esa tensión social, de que el mundo al que él aspira es difícil de alcanzar. Es el personaje más idealista de todos, el más generoso. Yo creo que sería el portador de los nuevos valores renacentistas, que está pendiente no solo de casar a su hija, sino de tener en cuenta su opinión, mientras que los otros todavía son medievales, de «yo y mi interés». Les interesa el valor mercantil del Renacimiento, pero no el humanista. No hay sentimientos, incluso. No hay ningún tipo de idealización, nada bonito. Eso quizás es lo más trágico de la obra, ver que un mundo como al que aspira Pleberio no se va a conseguir fácilmente en una sociedad tan tensa y tan materialista. Y en ningún momento en su planto le hace ningún reproche o le recrimina nada a su hija. Considera que el mundo es una trampa en la que caemos todos. Es muy conmovedor.

Melibea es un personaje central que presenta una evolución en el desarrollo de la obra. Ella pasa de un punto en el que no conoce la sexualidad a un punto en el que ya sí la conoce, y eso le cambia el mundo y la relación con sus padres. Tiene un giro en su madurez, y aun así no hace nada, no le dice a Calisto: «Vamos a casarnos» o «no quiero verte más».

Tampoco ella accede a ese mundo renacentista en el que ha estado educada, es algo curioso. Su deseo es muy patente. Es un personaje muy complejo de entender, porque sí me cuestiono, por ejemplo, no en la versión pero sí en la obra de Rojas, ¿por qué Melibea amó a Calisto? ¿Por qué este la trata tan mal?, o ¿qué tipo de sexualidad le gusta a un tipo de mujer o a cada tipo de mujer? Cuando ella oye que la quieren casar, tiene un soliloquio de una gran modernidad sobre el matrimonio y sobre la libertad de una mujer para poder decidir. Y, sin embargo, no tiene esa libertad ante el macho. Queda completamente sometida, cumpliendo exactamente los designios de Celestina: eso tan oído de que en el momento en que una mujer hace el amor por primera vez con un hombre es como de su propiedad, no porque sea así sino porque ella lo siente así. Queda completamente unida por una cadena al hombre con quien lo está haciendo. En ese juego de espejos es alguien totalmente contrario a **Areúsa**, que solo acepta al que la trata como señora. Quienes son prostitutas aceptan las leyes de la cortesía, y quienes deberían de estar manteniendo las leyes de la cortesía, de pronto se portan así. Y es horroroso, de lo más turbio que uno lee en la literatura en lengua española. Esa es una de las verdades universales y atemporales, y es lo trágico, también. Goytisolo lo dice muy claro: los personajes solo se rigen por su deseo sexual o por su ambición monetaria, y lo ves incluso en Melibea, algo que es muy trágico para Pleberio. En muchas versiones hacen que el suicidio parezca que solo lo lleva a cabo por amor, una especie de *Romeo y Julieta* en donde no tiene sentido la vida sin Calisto.

Pero, cuando uno lo lee cuidadosamente, ella es muy consciente de la posición en la que va a dejar a su padre y su casa. Ella no puede con toda la responsabilidad que se le viene encima después de ese accidente. Quisimos dejar en la versión todas esas razones y cortamos mucho, sin embargo, las referencias de educación mitológica. Ella es muy culta, el padre le ha hecho leer, tiene buena palabra, buen pensamiento, es fina, es de educación delicada y, sin embargo, tiene recursos medievales, es como si emocionalmente estuviera más cerca de lo que deja atrás que de lo que tiene delante. Esa forma todavía no ha calado en la sociedad. Se sabe la conducta que se tiene que ir siguiendo y, sin embargo, la sociedad está todavía en términos muy medievales, moviéndose por otros parámetros.

Haciendo un puente de *Celestina* al *Quijote*, te cuestionas una España que no ha alcanzado esos valores renacentistas. Los valores renacentistas serían como una especie de ideal, no son nada más. Es como un deseo inalcanzable. Hay un bestiario que se maneja mucho en este texto. Goytisolo dice que a él le recuerda mucho a los *Caprichos* de Goya: visualmente se percibe a ese tipo de viejos, de doncellas, todo muy oscuro, perverso. Son personajes muy perversos y dispuestos a pervertir. Es otro punto en el que no hay generosidad. Eso es lo que lleva a Pármeno y Sempronio a matar a Celestina, que es una de las muertes más tristes que se ven en la obra. Es una mujer anciana y la matan como a un perro viejo. **Celestina** también tiene unas dimensiones estupendas, porque a través de lo que ella nos dice sobre su trabajo vemos que es también

la sociedad la que le ha permitido ser así: como dice ella, «yo no voy a buscar a nadie, a mí me vienen a buscar», porque yo respondo a una necesidad de la sociedad. Es un personaje muy complejo, y una mujer muy interesante en la sociedad española. Después, ya en la sociedad del Siglo de Oro, la alcahueta viene a ser un personaje muy cómico, que está ahí, jugando entre amoríos, pero aquí vemos realmente a la Celestina de Rojas. Como la Inquisición aún no había calado tanto en las conciencias, esta figura no estaba tan satanizada: el valladar que supone la religión no estaba tan interiorizado. Aquí no hay una moral, y eso es lo interesante. Más adelante esos personajes, que sí son parte de nuestra cultura, solo pueden ser vistos de manera cómica, pueden desaparecer a mitad de una obra de teatro y nadie va a sufrir por eso. Aquí tienen muchísima importancia y mucha profundidad psicológica también. Aún no son tan tipológicos y son más individuales, son más ellos mismos, algo que es muy medieval, el *arte nuevo* no está construido todavía.

Creo que en esa profundidad humana de todos los personajes se hace una especie de juego de espejos (ya lo hemos mencionado en Melibea y Areúsa) y hay un mundo que se polariza: el lado más oscuro es Celestina y el más luminoso es Pleberio. A partir de ahí se despliega una variedad (que se va haciendo como juegos de espejos) de dos prostitutas y de dos maneras de ser prostituta, y **Lucrecia** está en medio. Ella es una mujer que decide no ser prostituta y ser sirvienta, con las soledades que eso conlleva en el mundo de la mujer. Sin llegar a ser estereotipos, me

parece que las mujeres en la obra muestran un abanico: desde una Celestina que es la gran alcahueta, pero también es una sabia, a una Melibea que sería la más culta, pero quizá la más ingenua. Son como escaleras de la humanidad dentro de un tipo de sociedad, como si tuvieras el mismo personaje en diferentes notas, tonos o estados de desarrollo haciendo una sinfonía, esa es mi interpretación. Y en diferentes ambiciones, también. Además están los perfiles de carácter y las acciones, que no siempre son acordes, sino incongruentes o incluso contradictorios a veces.

La obra es muy compleja, y creo que en ese aspecto los personajes dan para pensar mucho en ellos porque no es fácil ni encasillarlos ni definirlos. Entenderlos humanamente sí es más fácil, y eso es lo que me parece muy bello. Por eso es una tragicomedia, uno se involucra con esos personajes, sufre con ellos, y cuando Pármeno cae te da pena esa caída de alguien que tenía ambiciones de ser un buen sirviente, de alguien que parece razonable y, sin embargo, se lo engulle la negrura. Y Celestina igual, esa muerte no se la merece así esa mujer, porque detrás de ella hay una sociedad que come de ella.

10.- Hablábamos de que los personajes están contruidos como distintas caras de una misma realidad. Las prostitutas, por ejemplo. ¿Crees que con los criados pasa lo mismo?

Sí, creo que todo forma parte de ese juego de espejos. Quizá el motivo de todos los personajes es su ambición personal, su propio fin, pero a la vez Sempronio y Pármeno son maltratados por el amo. Es difícil hablar de un

juego de lealtades cuando estás viendo una sociedad que también está maltratando al que trabaja para ella. Porque también, como dice Goytisolo, hay una desigualdad social tan enorme que no entiendes muy bien a alguien como **Calisto**, que en cierto sentido es un haragán. No se sabe de qué vive, excepto de la fortuna de su padre. Tienes muchos datos de todo lo que se come en su casa, ese poder adquisitivo de abundancia y grandes despensas, que es lo que pueden robar los sirvientes. Maravall, en un texto muy bello, habla de cómo *La Celestina* despierta la condición humana de sobrevivir por uno mismo en un mundo muy agresivo. Luego está **Alisa**, la madre de Melibea, una de las pocas veces que vemos una madre en la escena. Parece que sabe muy bien lo que tiene guardado y educado en su propia hija, pero en realidad no se entera de nada. Incluso cuando Celestina va la primera vez a su casa y Lucrecia la avisa, deja que entre en su casa y nunca sospecha que su hija pueda caer en manos de alguien tan peligroso. Este comportamiento también es muy humano. Cuando al final Lucrecia va a buscarla, Alisa está dormida, sigue sin darse cuenta de nada. Es muy curioso mirándolo desde la perspectiva de ese juego de espejos. Cuando Melibea se tira desde la torre, Alisa se desmaya y muere. Un ataque al corazón o un desvanecimiento mortal.

11.- Brenda, ¿en qué forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven?

Creo que *La Celestina* no se ha leído bien hasta ahora. Por un lado es un texto tan

erótico que creo que le podría gustar a cualquier joven: las pulsiones elementales son notorias y tan claras que es transparente, no van a tener dificultad para entenderlo. El voyerismo está ahí, la pulsión sexual está ahí, no está escondido nada ni tampoco edulcorado. Claro, pero para verlo hay que leer realmente el texto de Rojas, si lo que hacemos es suplir el texto de Rojas con una versión de *Romeo y Julieta*, igual les parece cursi o ajeno. Yo estoy en contra de versionar textos específicamente para los jóvenes, porque ellos son más o menos igual que uno, y uno lee cuando va teniendo capacidad de avanzar. Es interesante leer lo que te hace avanzar y lo que tira de ti, no lo que te deja en el mismo lugar en el que ya estás. Además, hay muchos diccionarios para consultar una palabra que no se conoce. Estos textos están tan bien escritos que todo el contexto te hace entenderlos, y la modernidad sexual con la que juegan me parece muy interesante para alguien de hoy: ver que quizás éramos más modernos antes de lo que ahora nos atrevemos a decir que somos es atrayente y revelador. Textos escritos así son únicos.

Por otro lado, hemos quitado mucha digresión en los párrafos de Rojas, dejando la acción de los personajes no solo a nivel de su pensamiento, sino a nivel de sus acciones, manteniendo el carácter de cada uno y también los hechos que los llevan a ser quienes son. Esto me parece que es muy interesante para los jóvenes, que hoy por hoy son muy conscientes de la sociedad en la que viven, y la obra te arrastra a

tensiones actuales: sobre la política que se maneja de esta manera, sobre las formas de ponerse máscaras en esta sociedad. Todo lo que le atrae a un joven de Shakespeare, yo creo que lo tiene Rojas. Me parece que es de una profundidad psicológica y física insólita, y nuestro montaje es una muy bonita oportunidad de aproximarnos a él, más allá de lo que siempre conocemos como nuestras raíces en la historia del teatro, que casi empieza en el Siglo de Oro, un hecho que me parece tiene un nivel trágico casi morboso. En la Historia de España se estudia mucho la Inquisición, los Reyes Católicos, etc., pero siempre vistos desde el punto de vista político, y sin embargo es un periodo casi desconocido en cuanto a lo que se está gestando allí socialmente. Creo que esta versión te hace saber cosas. Decía Goytisolo que, *avant la lettre*, pero se adivina a un Marqués de Sade. Y la fuerza del valor del deseo. El tema del deseo es también interesante, más allá del tema del amor. Deseo una posición social y no la tengo, deseo un hombre y no lo tengo, deseo

más dinero y no lo tengo, y me cargo los inconvenientes. No tengo ética, no tengo moral, no tengo religión. Dios no me ayuda pero, ¿quién es Dios? Ni siquiera hay familia. Muestra la necesidad de todos los jóvenes de esa época, sin el marco moral del bien y del mal, que eso me parece muy interesante para un joven de hoy, porque actualmente tampoco nos regimos mucho por temas morales.

Y quizá para una joven que sabe cómo se siente Melibea, justamente en ese conflicto entre las ideas y la educación que te han dado y las pulsiones que tú honestamente sientes y quieres llevar a cabo en tus acciones, pueda haber un diálogo con los personajes más cercano de lo que cree. A ver, ojalá no nos quedemos en palabras, como dice José Luis. Creo también que, en nuestra defensa, de José Luis y mía, hemos hecho un trabajo bien fundamentado, con cuyas decisiones puede no estarse de acuerdo, pero que está bien fundamentado.

M. Z.



Entrevista a Alejandro Andújar,

escenografía de *Celestina* junto a José Luis Gómez

Mar Zubieta.- Está con nosotros Alejandro Andújar para hablar sobre su trabajo para la escenografía del montaje *Celestina*, coproducido entre la Compañía Nacional de Teatro Clásico y La Abadía. Buenos días, Alejandro. Me alegro mucho de charlar contigo de nuevo. ¿Qué te parece si nos empezamos contando cómo os pusisteis en contacto José Luis Gómez y tú? ¿Habías trabajado otras veces con él? En resumen, ¿cómo fue inicio de vuestra relación profesional y cuál fue vuestro punto de partida?

Alejandro Andújar.- Yo ya tenía con José Luis una relación desde hacía aproximadamente siete u ocho años, porque hice con él *La paz perpetua* de Juan Mayorga en el teatro María Guerrero, que fue una coproducción con el Teatro de La Abadía en la que participé como vestuarista. Justo después hicimos la ópera *Simón Bocanegra* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, que fue una coproducción con el Gran Teatro de Ginebra, en la que, igualmente, firmé el vestuario. A partir de ahí no volvimos a colaborar de una forma directa, pero alguna vez sí me ha pedido opinión sobre un montaje que ha hecho o sobre algún asunto relativo a la plástica en alguna producción propia, a título personal, como amigo. Siempre me ha honrado con su confianza. En un momento dado, él acaba de ir a ver *El rey Lear* de Lluís Pasqual con Nuria Espert, la temporada pasada en el teatro Lliure. Me llamó desde el tren cuando

volvía para Madrid, y me dijo que le gustaría que volviéramos a colaborar en *Celestina*, con una fórmula parecida a la que se dio con Lluís Pasqual, en la cual Pasqual y yo firmábamos el espacio, y el vestuario era un terreno en el que yo me movía libremente como firmante. Luego tuvimos una serie de encuentros informales en su casa en los que me comentó cuáles eran sus pálpitos, sus ideas, y sobre esto nos habló el otro día, como viste, en la presentación del proyecto. Quería valorar en la puesta en escena el carácter peripatético del texto, todo el deambular de *Celestina* de una casa a otra por las calles; cómo va hablando con Sempronio y con Pármeno por la calle. Él quería reflejar este caminar.

2.- Entonces, ¿qué fórmulas habéis utilizado para contar ese tránsito, ese callejeo por la ciudad? ¿Cómo habéis pensado y diseñado el espacio escénico de *Celestina*?

José Luis tuvo la idea de introducir algo así como unas calles de luz que se fueran generando en el pasar aparentemente errático, en el deambular de *Celestina*: su andar iba generando mapas de luz dentro de un espacio. A partir de ahí, comprendí que lo más importante era tener una especie de cuadro más o menos neutro donde proyectar o generar esos paseos, y que de repente fueran lugares que se valoraran como la casa de Pleberio, la casa de *Celestina*, la casa de Calisto o la iglesia, que son realmente los cuatro lugares físicos o arquitectónicos que



hay en el texto. No recuerdo exactamente cómo fue, pero ese cuadro empezó a abombarse y se convirtió en una especie de meseta que visualmente ayudaba al público a situarse y que tenía mejor frontalidad que un plano, que el suelo del escenario. Por otro lado, también es cierto que a un nivel más estético, él prefería un espacio donde la abstracción dominara y no hubiera unos referentes muy atados a una época, aunque sí quería hablar de todo el éxodo generado por la Inquisición y por el clima antisemita que había en los siglos XIV y XV en España. Así que, aparte de algunos signos como podían ser cruces, el color amarillo, las rodela o los capuces, elementos muy significativos y muy simbólicos, no quería hacer una descripción temporal de cómo era la España del siglo XIV más que basándose en esos signos, en esos símbolos. Lo mismo que ha hecho con el texto, porque el lenguaje, aunque prácticamente se conserva el del original, lo ha depurado para que sonara más fácil, más legible y escuchable. Por eso no quería que el espacio fuera algo demasiado poco cotidiano, demasiado raro, encriptado o lleno de referentes que a lo mejor no se podían comprender adecuadamente desde nuestra contemporaneidad y que podían despistar al espectador.

3.- ¿Y la idea de ciudad-cárcel de la que él hablaba, Alejandro? Quizá representada en vertical y ensamblada con la idea

del judío converso, de la persecución, del espionaje, que es una concepción que favorece esquinas y oscuros... ¿Con qué materiales has resuelto la escenografía? ¿Cómo son los suelos? ¿Y qué colores son los importantes?

Partimos de una primera idea que es esta meseta de la que hablábamos, y quizá una contrameseta arriba, una especie de gran techo que fuera como un espacio paralelo. Empezamos a desarrollar esta idea y cogió vigor. Pero tuvimos un encuentro en verano de unos días de reflexión y allí se descartó porque finalmente vimos que no nos cuadraba por diversos motivos, así que se decidió prescindir del elemento del techo o contrameseta. Finalmente, sí que empezó a cobrar valor toda la parte vertical o parte superior de esta meseta, lo que ocurría arriba. También sucedió que, después de hacer una visita al Teatro de la Comedia y ver la reforma y la relación tan interesante que había entre toda la parte social del teatro (la platea) y la parte más técnica, absolutamente cruda y negra, quisimos aprovechar esta característica. El lugar donde íbamos a estrenar también le interesaba a José Luis, y por eso decidimos prescindir de la guardamalleta y de los arlequines, y dejar la caja absolutamente limpia, sin ningún tipo de aforo. Nos dio pena el que no se conservara el ladrillo romano dentro del arco de la chácena y que se tuviese que cubrir con los paneles de aislamiento acústico (algo que por otro lado era evidentemente necesario), pero conservamos

esa especie de arco rebajado de la chácena tan característico de la Comedia.

Esta quizá es la apuesta más audaz del proyecto. Al principio, esta meseta estaba resuelta con tablas, unos listones que han desembocado en resolver toda la escenografía con elementos aparentemente escenotécnicos, que surgieron prácticamente de los fondos del teatro. En este sentido, esta meseta está solucionada de una forma muy orgánica (y es lo que nos parece bonito), con tarimas de dos por uno que están organizadas generando ordenadamente una forma muy orgánica y transitable. Las tarimas, al generar una curva van haciendo unas llagas y como ese elemento es en sí mismo ortogonal y prismático va formando una catenaria, una curva. Por otro lado, toda esta construcción está resuelta con estructuras de hierro, industriales, colgadas desde el peine. Un andamiaje que es el más básico, de obra, pintado de negro, es decir, un material pobre que no finge nada. En sí mismo es lo que es, recuerda un poco a cosas de Dubuffet, de los brutalistas de los 60, que de repente utilizaban el material bruto, sin disfrazar o referenciar otro tipo de realidad que no era: son los elementos los que, en un momento dado, evocan algo. Esto también te lo explicaremos después con Carmen en el vestuario, porque en él hay algo parecido. En cuanto a los suelos, son estas tarimas y no hay pared, porque realmente todo es estructural. Bueno, en realidad la pared es la pared, los límites del teatro. Surge desde esa especie de tornapuntas gigantescas y de la cercha del teatro, que son bellísimas, y la gente lo puede ver porque los hombros están a vista, descubiertos, y la chácena

también. Por eso el color importante para ese tipo de construcción es el negro, para que luego destaquen los colores en el vestuario.

4.- ¿Se han querido mostrar espacios interiores y exteriores...? ¿Lo habéis hecho de manera naturalista, simbólica, poética...?

Realmente, el espacio físico está presentado en principio como una suerte de elementos funcionales: pasarelas, escaleras y un suelo que no marca nada. El espacio no está referido a lugares concretos, y esto quiere decir que, a veces, una esquina puede ser un interior. La casa de Pleberio es aquí y después es allí. Ni siquiera se refiere a lugares físicos. No se seleccionan geografías concretas, sino que una casa se puede distribuir en un lugar u otro según avanza el montaje a partir del trabajo del actor y de mostrar qué espacio y cómo lo están viviendo los actores en ese momento, más que referenciarlo por los elementos físicos.

5.- Y la noche y el día, ¿cómo lo marcáis?, ¿trabajáis el tiempo de alguna manera en particular? ¿Cómo se crea la noche?

A nivel físico, no, es algo que aún está por resolver. Se confía más en el trabajo de Juan Gómez Cornejo para que lo que pueda dar en un elemento tan abierto. Como decíamos antes, al aprovechar la parte escenotécnica de la caja de la Comedia, toda la arquitectura vertical es negra y el negro está muy presente. Salvo en el suelo, que es elemento claro, todo el resto de elementos físicos son negros. Con lo cual se valora, en ese sentido, que un individuo que a lo mejor está vestido de naranja pueda tener un foco

en medio de un enjambre de hierros que se lo podría, *a priori*, comer. En ese negro casi se habla de una eterna noche, y supongo que será el trabajo de iluminación de Juan lo que va a dar el matiz entre lo que va a ser el día y la noche. Realmente Juan va a entrar a trabajar ahora. Tenemos una escenografía bastante aproximada a lo que va a ser y Juan, evidentemente, no cuenta con afores o lugares donde colocar sus focos sin que se vean. Renunciamos a que quede aforado todo este elemento luminotécnico, lo cual, en el fondo, está dentro de la misma sintonía de haber dejado desnuda la caja o de construir el suelo a partir de tarimas.

6.- Escenotecnia a la vista.

Efectivamente. En cualquier caso, no es una iluminación que se refiera tanto al suelo, sino que tendrá múltiples lugares de anclaje y de dirección. De repente no estamos hablando de atmósferas generales para un espacio diáfano, sino que el espacio está multiplicado en distintos focos. Y también hablamos de acciones simultáneas.

7.- Alejandro, ¿qué referentes plásticos o literarios has tenido para tu trabajo? ¿Alguna imagen especialmente importante? ¿Crees que la vuestra es una propuesta escénica historicista con respecto al siglo XV o simplemente sugerente?

Las ciudades de Piranesi son un referente, pero apareció muchísimo más tarde con respecto a lo que estamos hablando. Apareció en el último momento, porque empezamos desde el suelo y luego se fue generando toda esa verticalidad, que fue donde Piranesi se instaló en la mente de José Luis, y se refiere

más bien al conjunto de sus cárceles. Piranesi construía, con las ruinas, unos juegos de perspectiva infinita en palacios, con esquinas, que iban generando diferentes puntos de fuga; y uno de esos grupos de interiores laberínticos eran las cárceles, semejando inmensos edificios llenos de escaleras, con elementos decadentes como maderas caídas, cuerdas o redes. Una especie de infinito más o menos siniestro. A José Luis le parecía que era una manera de describir la calle y no de soterrarla. Por la misma razón no es una propuesta historicista y tampoco ha habido una trasposición en el tiempo. Es una construcción mental, que ha ido pasando por distintas etapas y distintos pasos.

8.- ¿Algún objeto en escena de especial relevancia?

Hay dos o tres elementos, que tienen casi un carácter arqueológico, como pequeños símbolos, muy manuales y sencillos: las cruces, el color amarillo, las rodela o los capuces de los que hablábamos, pero todavía estamos en ello, estamos investigando. Por ejemplo, apareció el otro día la rueda de molino. Hemos consultado pintores que nos podían parecer ricos, sobre todo por los *tableau vivant*, y en este caso hemos elegido a Brueghel porque nos parecía que era el que podía recoger más tipismos, más que en el atuendo, en los objetos y en la vida cotidiana. Así que hay elementos que vamos rescatando de ahí, pero todavía no sé los que van a quedar en el montaje final. Todo tiene mucho que ver con estos pintores, como Brueghel o Patinir, que hacían miniaturas de descripción de la vida, de lo que ocurría.

Yo creo que el ambiente y la puesta en escena están cargados de acciones físicas naturalistas, incluso comportamientos físicos que nos pueden resultar extraños, raros. Todavía no te puedo decir mucho porque aún estamos en un proceso de ensayo, pero por ejemplo podría ser orinar en medio de la calle o estar absolutamente desnudo en una cama, que es algo más o menos natural; pero sí que hay ciertas acciones crudas que se refieren a la vida cotidiana o al naturalismo que no se dulcifican teatralmente. En este sentido sí que hay algo ligado al naturalismo.

9.- Alejandro, ¿te has apoyado en la música de alguna manera?

Pues un elemento que ha perdido todo el tiempo José Luis han sido las campanas, y quiere que estén en el espacio sonoro. Al principio quería que hubiese campanas reales que sonaran, y que incluso los actores las hicieran sonar, o que sonaran mecánicamente, pero que estuvieran allí. De esto al final se ha prescindido, pero sí que está todavía la idea de que en el espacio haya campanas, evidentemente apoyadas con un espacio sonoro, pero que físicamente estén también presentes dentro de toda esta colección de elementos de la época, como ruedas de molino, cruces y elementos que están por ahí diseminados dentro de esta especie de universo.

10.- ¿Qué nos podrías decir del trabajo de vídeo de Álvaro de Luna?

José Luis ha contado con él para resolver las calles de luz, no tanto como imágenes directas o figurativas, sino para trazarlas según se van generando con el andar de los personajes...

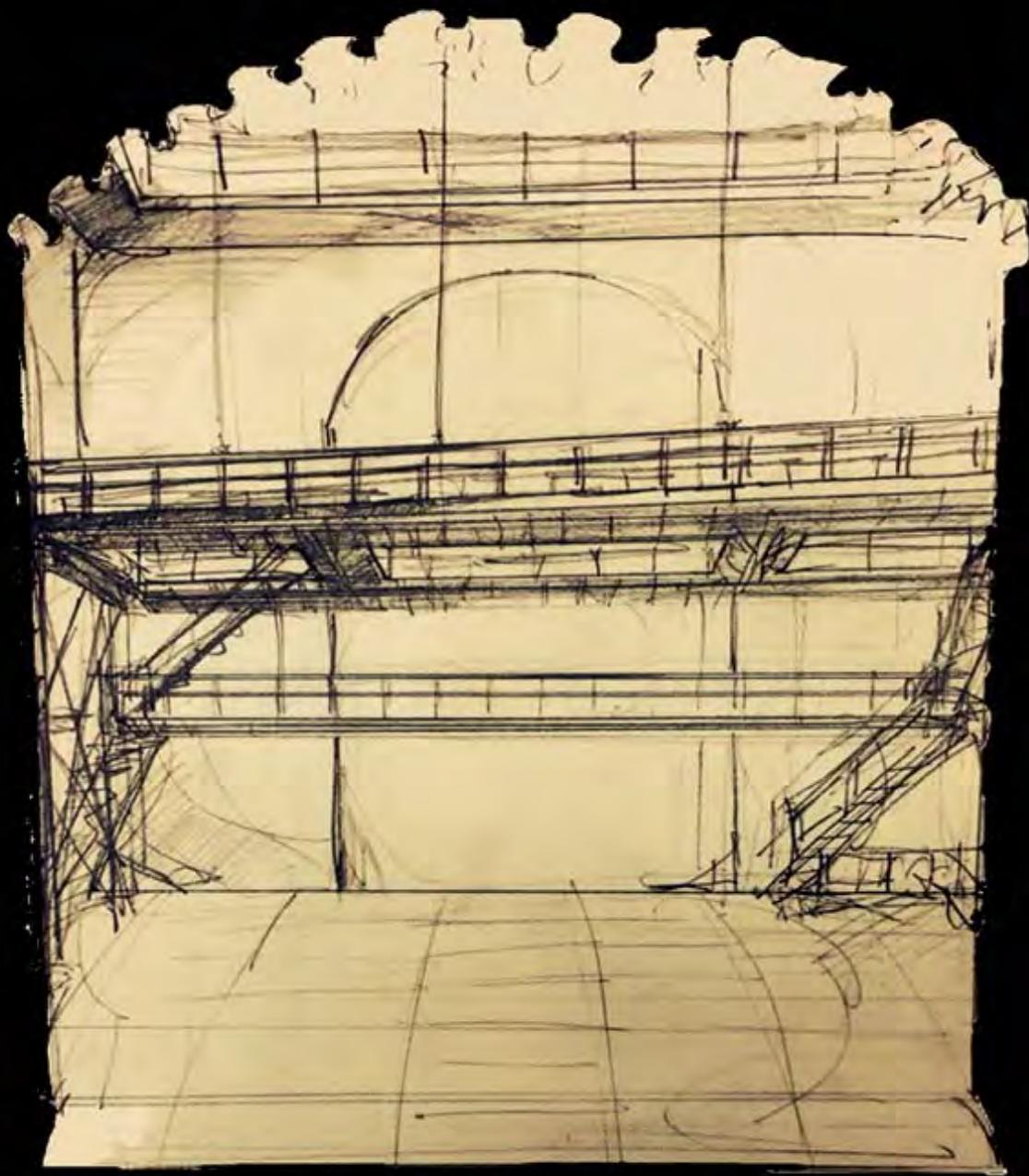
11.- ¿Y qué atractivo crees que va a tener este montaje para la gente joven en particular? ¿Cómo la va a atraer y enganchar?

Pues van a tener la facilidad de lenguaje de la que hemos hablado, con lo que lo van a entender todo, y por otra parte la obra tiene un interés intrínseco que no ha perdido vigencia con el tiempo, pudiendo servir de reflexión a través de muchas vías. Este texto se puede aprehender desde muchos lugares, todos interesantes y fascinantes, y además la puesta en escena facilita la comprensión y ahonda en la peripecia de los personajes. Yo creo que mantiene la tensión y la atención, y está muy bien resuelto.

12.- ¿Se verán reflejados de alguna manera los jóvenes en los personajes y en sus conflictos? ¿Crees que con vuestro montaje se deshace un poco del mito de que Calisto y Melibea son como nuestros Romeo y Julieta?

Sí, así es. Yo creo que José Luis, en este sentido, quiere hablar no solo de lo que ocurre exactamente y de las peripecias de los personajes, sino también de un momento histórico de España, y hablar de España desde varios lugares, desde ese punto de la Historia y casi desde el actual. De la pérdida que hubo con la diáspora de los siglos xv y xvi, y del empobrecimiento cultural, un símbolo que es extrapolable a muchos lugares, no solo a España. Un mal social que está ocurriendo incluso ahora en Europa...

M. Z.



Entrevista a Alejandro Andújar y Carmen Mancebo, figurinistas de *Celestina*

Mar Zubieta.- Buenos días, Carmen y Alejandro, y bienvenidos de nuevo al Clásico, en esta ocasión como diseñadores de vestuario de *Celestina*, de Fernando de Rojas. Decidnos, ¿es habitual para vosotros colaborar juntos en el teatro en algún área artística? ¿Es la primera vez que trabajáis con José Luis Gómez? ¿Cómo fueron vuestros primeros contactos para este montaje? ¿Qué tipo de espectáculo quería él, y qué coordenadas convinisteis?

Alejandro Andújar.- Respondiendo a tu primera pregunta, sí, es habitual para nosotros trabajar juntos. Este tipo de colaboración conjunta la hicimos por primera vez para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *La vida es sueño* y fue muy fácil y muy fluida. Carmen y yo venimos colaborando desde hace más de 14 años. Nos conocemos mucho y trabajamos como un equipo. Así que en este caso Carmen entró también de una forma muy natural.

Carmen Mancebo.- Por mi parte, yo también trabajé con José Luis en *La paz perpetua*. En ese caso yo era ayudante de Alejandro y, como te ha comentado él, llevamos trabajando juntos en muchísimos proyectos desde hace muchos años. José Luis Gómez, en principio, quería un vestuario que no se adecuara a la época medieval al cien por cien, sino que fuera, en cierto sentido, una mezcla de un vestuario actual y casual con alguna referencia

que recordara a esa época. A él le gustaba mucho Brueghel y partimos de ahí.

2.- ¿Qué referentes plásticos y estéticos habéis tenido? ¿Alguna imagen ha sido especialmente importante para vuestro diseño de los figurines? ¿Habéis llevado a cabo alguna transposición cronológica?

C. M. Nos hemos fijado en el color de la pintura religiosa medieval, y también algo en Brueghel y en Van der Weyden; es decir, en los pintores de la época, porque nos dimos cuenta que era una forma de unificar la época medieval y la época actual. Coger un vestuario actual, mezclarlo con prendas que pudieran ser medievales y utilizar el color que usaban los pintores de la época era una buena manera de unir esas dos épocas sin que tampoco fuera algo que quedara muy chillón, malsonante o mal ensamblado. Y estamos en ello, es un proceso. Acabamos de empezar.

Lo que intentamos hacer es ver qué tipo de prendas de la época medieval o de la época de Rojas podían encajar con prendas actuales, y luego unificarlas usando el color.

A. A. Las referencias de color que tenemos de aquella época son a través de la pintura, ya que no se conservan tintes y solo algunos tejidos, pero muy pocos, así que nos tenemos que fiar de la pintura, de la representación. Además, es lo que hablábamos antes sobre El Bosco: en la pintura hay una descripción de vida, ya sea ficticia, real o ideal, y dentro de lo ideal se describen los anhelos, la filosofía de



la época..., que es, al final, lo que a José Luis le interesa. En ese sentido sí que acudimos, más que a lo que podrían ser los colores de la época, a los colores representados de la época en la pintura.

C. M. En realidad, lo que todos tenemos en la cabeza de aquella época son sobre todo referencias. Cuando piensas en esa época te viene a la cabeza el color que has visto en la pintura. Así que, resumiendo, como referentes plásticos y estéticos se complementan, junto a los de la escenografía, Brueghel y la pintura medieval. En ese sentido ha sido muy fácil, porque como Alejandro también se ocupa de la escenografía se ha hecho muy sencillo combinarse.

3.- ¿Cuáles han sido los referentes literarios para vuestro trabajo, si los ha habido? ¿Cuáles son las ideas esenciales que os gustaría que transmitiera este vestuario?

C. M. y **A. A.** Los dos era la primera vez que hacíamos un montaje de *Celestina*. Conocíamos el texto, pero nada más.

C. M. Aunque por un lado creo que es algo que está bien porque así no tienes preconceptos.

A. A. Así no se enturbia el punto de partida para este montaje, ni tampoco la conclusión a la que se llega. Es cierto que al principio estuvimos manejando varios textos. La versión que se hizo para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la etapa de Marsillach, y después también una versión, no recuerdo

bien de quién, creo que de un autor francés o un poeta canadiense que fue la que manejó Robert Lepage para su montaje. Pero en seguida tuvimos el texto de José Luis y las acotaciones y los artículos de Goytisolo sobre *La Celestina*, que es lo que estamos utilizando.

C. M. Realmente, lo que nosotros queremos contar o transmitir con nuestro vestuario, son manchas de color. Que sea todo color y que los personajes te lleven a esa época, pero tampoco necesariamente; que no reconozcas a una figura medieval como tal.

A. A. Pero a la vez sí queremos representar tipos, aunque no a través de un atuendo exacto. Referirnos, aromáticamente, por decirlo de algún modo, a una época, sin que haya elementos totalmente reconocibles o veraces de una reconstrucción de un atuendo de una época, sino que tenga algo, ni siquiera de verosimilitud sino de evocación.

C. M. Más adelante tendremos que trabajar todos los personajes que quiere crear José Luis de forma más clara para que se reconozcan, pero aún estamos experimentando.

4.- ¿Qué tejidos habéis empleado, y en qué colores habéis vestido a los personajes de esta Celestina? ¿Con qué sentido? ¿Hay diferente intención y tratamiento con respecto al vestuario femenino y masculino?

C. M. Pues vamos a mezclar tejidos naturales de linos con prendas que, como son actuales, a lo mejor pueden tener plástico.

A. A. O una confección industrial o incluso unas fibras acrílicas.

C. M. Y también que tengan un acabado actual junto con acabados un poco más artesanales.

A. A. Por ejemplo, vamos a plisar lino, que es una fibra muy complicada de plisar porque si bien coge la arruga muy bien, como el papel, es muy lábil y en cuanto se moja se descompone. Vamos a tratar una serie de prendas con este tipo de plisado y las vamos a cristalizar en látex para que queden estos plisados artesanales. En cuanto al sentido de la elección de vestuario que hemos hecho está también el reflejar la mezcla. El lino plisado puede estar combinado con una zapatilla de deporte o con una especie de cazadora de plástico. Ese contraste no queremos que sea demasiado anecdótico, demasiado agresivo, que se quede ahí, sino que queremos que todo esté en un conjunto más o menos organizado y equilibrado, pero que si lo analizas encuentres paradojas de ese tipo.

El tratamiento que damos al vestuario masculino y femenino viene de lo mismo, así que no es muy diferenciado en líneas generales. Y sí hay algunos atuendos que pueden parecer más de mujer de la época como es el de Alisa, el personaje más teatralizado, más extraño, o el de Pleberio, para el que sí vamos a construir una hopalanda, que es una prenda de la época, y quizá también un chaperón y un jubón gótico.

C. M. Los hombres están más vestidos en relación con las prostitutas, que están más desnudas, tienen menos prendas. Y eso también los distingue.

5.- ¿Qué nos podéis decir de sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?

A. A. Hay dos o tres personajes que tienen posticería, uno es José Luis y también otras dos chicas. En ese sentido estamos en colaboración con Lupe Montero, que es una profesional que ha trabajado en el Clásico durante una época y que actualmente es una de las mejores posticeras de Madrid y tiene un taller donde da clases de peinado de época con mucha fama. Contamos con su colaboración sobre todo para llegar al reto de convertir a José Luis en la Celestina, en una mujer de una edad quizá parecida a la que tiene él como hombre, pero con todos los rasgos de una vida llena de unas experiencias y de una época muy concreta. Con una piel bronceada, curtidísima, llena de manchas, quizá con alguna deformación; quizá tiene un ojo con una catarata... Por otra parte los tocados son formas aproximadas a lo que podrían ser los sombreros de la época, y hay otros que pueden ser incluso una gorra o una capucha. Lo importante es más la acción de tapar la cabeza que cuál elemento sea el que la tape, y que sea el idóneo. El representativo de la época o el esperable.

Con respecto a los objetos en escena, como pañuelos, dagas, espadas, irán saliendo. Aún estamos en medio del proceso y todavía no se han definido, aunque sí que José Luis ha pedido un escapulario y un crucifijo quizá en algún momento.

C. M. Los zapatos van a ser casi todos actuales, con algunos que recuerden o que puedan ser un poco más de aquella época,

pero en general botas, manolequinas. Aparte de que tiene que ser un zapato bastante cómodo, también por la acción que tienen del deambular. Están continuamente subiendo y bajando por todas las galerías, así que tenía que ser un zapato muy cómodo.

6.- ¿Son estos personajes deudores de una determinada clase social y lo muestran en su vestuario? ¿Os ha condicionado esta circunstancia a la hora de elegir tejidos y líneas de diseño? ¿Creéis que el vestuario contribuye a construir la identidad personal y social del personaje? ¿Cómo estáis trabajando con los actores?

C. M. En general los personajes no se diferencian mucho por su clase social en cuanto a las características o riqueza de su vestuario. Quizá los que se distinguen un poco más (identificándose con patrones más medievales) puedan ser los padres de Melibea, como hablábamos antes. Les hemos vestido con una figura más claramente medieval, pero el resto sí que se separan, con un aire que une a lo medieval toda esta mezcla que hemos comentado, y puede ser que esto haga distinguirse a los figurines de Pleberio y Alisa, más identificables con personajes de la época. La diferenciación en el vestuario también sirve para representar que son más conservadores, que están más arraigados, más que para distinguir la clase social. Sí que es verdad que en casa de los criados vamos a hacer una pequeñita distinción, porque cada uno tiene un rango, pero mínimamente.

A. A. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres llevaran cubierta la cabeza era

prácticamente una generalidad para todas ellas. Yo recuerdo que vi hace unos años unas miniaturas de algo que podría parecerse a un burdel de la época donde había mujeres desnudas, pero todas con la cabeza tapada, con gorritos o incluso tocados medievales mucho más aparatosos. En nuestro caso, sí que Alisa y otros personajes van con la cabeza cubierta, y es un signo muy característico del atuendo social de la época, aunque no todas las mujeres lo llevan en el montaje. Por ejemplo las prostitutas no la llevan, pero Celestina sí que va con la cabeza cubierta en la mayoría de los casos, con una especie de velo o manteo. No llega a ser un manteo de una falda, pero sí que tiene algo como una especie de pieza de lana. Aún no sabemos si será una pieza de lana o de plástico. Con respecto al trabajo con los actores, hemos hecho dos pruebas de vestuario y estamos todavía en proceso de búsqueda.

7.- Finalmente, Carmen, ¿cómo crees que este montaje va a ser recibido por el público en general y por la gente joven en particular?

C. M. Yo creo que va a tener una buena acogida, porque la gente joven se quedará con alguna de las posibles lecturas. Quizá no lleguen a todo esto que quiere resaltar José Luis de la delación y del mundo judeoconverso, pero no deja de ser una historia de amor trágica, y supongo que esto llega a todo el mundo. Y, aparte, *La Celestina* es un texto que se trabaja mucho en los institutos. Yo creo que lo tienen muy estudiado, sí que lo conocen, bastante mejor que otros textos.

Lo bueno es que puede ser una perspectiva completamente diferente. Yo estoy con José Luis en que se ha tratado muchas veces como si fueran nuestros Romeo y Julieta, y no lo son.

C. M. Pero yo creo que la gente joven sí que lo entiende un poco así, que se puede quedar con eso. Ojalá haya gente que llegue a entender todo esto que queremos mostrar. Aquí todo el mundo tiene sus intereses, y el interés de Calisto hacia Melibea es que se enamora de ella, pero luego puede ser un

problema casarse y estar sometido a un proceso de delación, por ejemplo... De hecho en la adecuación del texto los encuentros de Calisto y Melibea se reducen a uno, creo, porque le vale a José Luis perfectamente para lo que quiere contar. Realmente no quiere reflejar la historia típica de nuestros Romeo y Julieta. Quiere contar todo lo demás, que es lo que más le interesa. Esperemos que consiga transmitirlo.

Seguro que lo va a conseguir. Muchísimas gracias a los dos. M. Z.



Calisto



Melibea



Pármeno



Celestina y Sempronio



Elicia



Areúsa

Entrevista a Eduardo Aguirre de Cárcer,

composición musical de *Celestina*

Mar Zubieta.- Buenos días, Eduardo. Una alegría encontrarte otra vez en un montaje. Dinos, ¿habías trabajado antes con José Luis Gómez? ¿Cómo os pusisteis de acuerdo para que colaboraras en la creación artística de este montaje?

Eduardo Aguirre.- Buenos días, Mar. Encantado de estar aquí contigo. Respondiendo a tu pregunta, sí, ya había trabajado sobre un montaje que se ha representado durante muchos años y que también se ha estrenado hace bastante tiempo: *Los entremeses*. Entré a trabajar en él hace año y pico, porque cuando lo repusieron me llamaron para hacerme cargo de la parte musical, e incluso de uno de los personajes, el furrier que sale al final en el *Retablo de las maravillas*. Luego, a medida que ha ido pasando el tiempo de trabajo con *Los entremeses* y se ha ido ganando confianza, a José Luis se le ocurrió ofrecerme la posibilidad de trabajar la música en *Celestina*, imagino que por la observación que hizo de mi trabajo y alguna conversación que tuvimos al respecto de la música apropiada para un capítulo del *Quijote*. José Luis y yo fuimos hablando. Él, con su inteligencia y desde su perspectiva me iba preguntando cosas, iba sembrando preguntas. Imagino que sobre mis respuestas vio que yo podía trabajar la música de este espectáculo y tuvo confianza en mí. En alguna conversación, ya más metidos en el tema, me dijo: «Vamos a hacer una prueba. Yo no sé cómo trabajas en el ámbito

compositivo, aunque sí en la escena y eso me gusta. Vamos a probar por aquí y si vemos que me gusta y la cosa funciona, pues seguimos adelante». Y a mí me pareció algo muy lógico.

2.- ¿Qué tipo de música te ha parecido más apropiada para este montaje? ¿Cómo te has aproximado a las ideas de la puesta en escena y al texto de *Celestina*?

Para este montaje partimos de dos premisas fundamentales: el repertorio sefardí y las campanas. Ese fue el tronco de donde luego se ha ido ramificando toda la música del espectáculo. Más adelante ha surgido una tercera línea, la de trabajar con grabaciones de campo, no con un trato tan desmenuzado como en la música concreta, pero siguiendo esa senda. Esas grabaciones de campo son las que, de algún modo, van a fundamentar el lienzo urbano, por así decirlo, el ambiente que envuelve toda la función.

Las campanas representan las distintas llamadas que se pueden hacer en la ciudad. José Luis nos explicaba que las campanas eran como un centro neurálgico de transmisión de comunicaciones, y que la cercanía o lejanía a las mismas implicaba un mayor o menor precio en las casas. Son como un punto del alma, del corazón de la ciudad, lo cual genera esos toques que todo el mundo entendía, con un significado muy concreto: alarma, fuego, muerte, por ejemplo. Con el tiempo y la mecanización esos toques se han



ido perdiendo porque ya no son manuales, no hay un toque natural y humano; aunque ahora, por lo visto, se está empezando a retomar para evitar el toque mecánico. Hoy nos puede costar visualizarlo, pero entonces la comunicación humana era así. Aparte de mi interés personal por el mundo de las campanas, he estado consultando documentación, por ejemplo algunas páginas de los Campaneros de Valencia, que es uno de los grupos más activos en el cuidado de este tipo de transmisión sonora, y sobre todo de la memoria colectiva. Hay una gran cantidad de artículos y grabaciones de cómo hacía el toque el abuelo del actual campanero, y sabemos que el abuelo hacía una serie de toques con grandes improvisaciones sobre el toque maestro o principal. Luego su hijo concretó esos toques argumentando que a él se lo habían enseñado así y lo hacía prácticamente siempre igual y el tercer paso ya es la mecanización. Por eso intentamos fijarnos en esas grabaciones antiguas, y se está intentando volver a imprimir. De forma que existen grabaciones antiguas, no sé hasta qué año pueden llegar, pero sí hay documentación.

Cuando hablas de grabaciones de campo, ¿a qué te refieres? ¿A grabaciones de ambiente urbano?

Sí, de ambiente urbano. La calle y coches y pitidos, voces de la gente al final, rumores. No específica y concretamente que se oiga la sirena de los bomberos u otros ruidos, pero sí están ahí. A veces *soto vocce* y otras veces mucho más presentes. Incluso aparecen

también campanas a lo lejos. Hay una gradación entre lo que realmente se va a escuchar y las grabaciones de campo, y también hay algo más orgánico como algunos animales que salen...

Con respecto al mundo sefardí, recurrí a escuchar y estudiar durante unos meses todo el repertorio, del primer tema al último. Creo que me lo he escuchado completo. También, buceando en las posibilidades que nos dan ahora las redes sociales e Internet, he llegado a documentos sonoros de varias personas que son coleccionistas privados que tienen diversas grabaciones en pizarra. Así que mi elección final fue, partiendo, conociendo, observando, escuchando y analizando los grandes éxitos del repertorio sefardí que todo el mundo conoce y del que hay muchísimas versiones de diferentes grupos, bucear más allá, y después de mucho investigar he encontrado estos coleccionistas privados que tienen en su colección discos en pizarra grabados en diferentes sitios como Estambul, Salónica, etc., ciudades griegas y turcas principalmente, y también del norte de África. Son grabaciones de 1900, de 1903 y hasta el veintitantos, muy sorprendentes, que yo no había escuchado jamás. Se ve que beben directamente del romancero más antiguo, porque hay mucha música sefardí que está escrita en el XIX y en la que suenan incluso arreglos que parecen cercanos a la copla, previos a un sonido casi de zarzuela. Pero la idea era ir más allá y mucho más atrás, porque algunas melodías y ciertos arreglos beben de

mucho más antiguo, pese a que el timbre que existe en esas canciones y los instrumentos que se usan son principalmente turcos y es música modal, principalmente.

3.- ¿Cómo has desarrollado esta idea, Eduardo? ¿A través de música original o adaptación de partituras?

Siguiendo lo que te decía en la pregunta anterior, esa música de la que hablamos ha sido la fuente principal que he tomado para hacer los arreglos, y también para inventar un poco; es decir, no he reproducido exactamente una melodía, aunque esté. Una de las premisas que me propuso José Luis es que quería que la música sonara a capela, que no hubiera instrumentos, así que imprimí esas melodías y esos arreglos. El único instrumento físico que aparece es una vihuela, porque en el texto también está. Calisto canta doliente porque está muy mal, y Sempronio le dice que cante la canción más triste que conozca y él canta: «Mira Nero de Tarpeya, a Roma como se ardía...», y ahí sí se usa una vihuela. Hace mención al laúd, que sería un instrumento más popular, y la vihuela sería más de clase alta. Así que se ha optado por la vihuela y ese es el instrumento específico. Quizá en algún momento, ya se verá durante el desarrollo de los ensayos, se utilice algún pequeño instrumento de percusión para apuntar determinado efecto o aprovechar la propia escenografía, que tiene un potencial sonoro interesante. Yo, como buscador de ruidos que soy, siempre encuentro cosas, y eso es algo que me divierte mucho en mi vida diaria. Si la rozas, cualquier cosa tiene un sonido, o si golpeas

la baranda de la escenografía se oye de tal forma, o el propio suelo, al ser hueco por debajo. Simplemente rozar, patear o rascar esa escenografía produce un sonido que a mí potencialmente me resulta muy interesante. Hay la posibilidad de que eso, en el desarrollo de los ensayos, se utilice. Aún no lo sabemos, pero contemplamos esa posibilidad.

Déjame ver si no lo he entendido mal, Eduardo. Entonces ¿has recurrido a partituras originales que has arreglado?

No exactamente a partituras, porque no hay documento escrito, sino que es transmisión oral. Sobre esa transmisión yo he transcrito la melodía y sobre ella he hecho un arreglo vocal para los actores, que no son cantantes de coro, aunque muchos son músicos, pensando en que les resulte cómodo. No hacer polifonía severa, sino algo armónicamente cómodo y melódicamente no demasiado complejo, y el elenco está respondiendo extraordinariamente, tienen un potencial tremendo, impresionante.

Por otra parte, también te has volcado en el mundo sonoro, ¿no? Son, por decirlo así, dos cosas diferentes.

Sí, en el mundo sonoro encerrado dentro de esas grabaciones de campo de las que he dispuesto y que he desarrollado, una extracción muy concreta. Y dentro de mi escucha, que hago con un grandísimo disfrute porque yo buceo en los ruidos con mucho placer, he podido extraer, con inmensa sorpresa, pequeñas piezas musicales asombrosas que suceden naturalmente. Es como si vas por la calle o el campo, grabas algo y en el estudio, sobre lo que has grabado, ofrecido por la naturaleza o el momento vital, de repente

dices: «¿Esto cómo es posible?», que sea tan específicamente válido para esta escena. Ha habido veces que estaba escuchando y se me ponían los pelos de punta. Esas grabaciones tienen una capacidad latente de partitura y métrica totalmente orgánica, me parecía que hastaailable, una métrica que hasta respira, es orgánica, no es simplemente la de un metrónomo, está viva. Veo por qué ha sucedido así y en ocasiones prácticamente no me ha hecho falta ni intervenir, en otras sí. He jugado con alguna célula sonora que me haya resultado más interesante, la he ampliado, repetido y he creado un bucle, pero no demasiado artificioso ni intervencionista.

4.- Entonces, la música del montaje va a estar grabada, excepto la vihuela. En teatro, ¿prefieres la música grabada o en directo? ¿Cómo lo has resuelto en este montaje? ¿De qué medios técnicos te has servido?

Este mundo sonoro sí va a estar grabado, y sobre él los actores y actrices van a intervenir con sus voces, o en otras ocasiones las canciones que se cantan van sin esa cama sonora detrás, y entonces sucede la canción. En la obertura, por ejemplo, suenan unas campanas de entrada y luego los actores o el elenco cantan, sobre eso se desarrollan sonidos, se desarrolla la escena, hay canciones individuales. Hay dos o tres canciones que seguro que van a aparecer, luego hay canciones individuales, canciones romances que se cantan en la casa de las chicas, por ejemplo, mientras ellas trastean en la cocina. Es como si tú vas a casa de alguien y allí se está cantando una copla, o como si pones la radio,

como las madres o las abuelas que siempre andaban tarareando entre dientes. Un fondo. Como si vas a una casa y están cantando *La bien pagá*, mientras trastean en la cocina o friegan el suelo, esa canción está de fondo. No vamos a cantar esa canción, sino que está ahí. Una mujer canta y la otra responde, con algún ruido como de trasteo, con el menaje del hogar.

De esta forma, la música en directo la imprime el elenco con sus voces, con sus movimientos, sus gestos y con alguna percusión que posiblemente desarrollemos; además de la vihuela, que es el instrumento que aparece y que puede dar la parte noble que tiene Calisto: de hecho solo aparece en su casa. Ya se verá si en algún momento vamos a utilizar un almirez para acompañar una canción popular en el banquete, aún no está decidido si lo usaremos o no. Por otra parte, a mí la música grabada me puede resultar muy interesante para crear un espacio. Por ejemplo, en la escena de la iglesia se abre un sonido que a mí, particularmente, me fascina como hallazgo sonoro y que es muy válido para esa escena, porque el sonido entra de repente en algo hueco con una especie de voces distorsionadas, y ahí se entremezcla con un rezo repetido como si se entrase en una iglesia y unos feligreses estuvieran ahí rezando un rosario, en una capilla adyacente o en un rincón de la nave central. Como un rumor. El espacio sonoro ayuda mucho a crear esa sensación. Sobre eso está la escena, y hablan los personajes: Celestina con Pármeno y Sempronio, haciendo sus urdimbres.

5.- ¿Cómo apoya tu trabajo el de los otros creativos que participan en el montaje? Por ejemplo, la iluminación y sus cambios, o la manera de tratar las transiciones, ¿están apoyadas por la música?

Tengo una idea de la iluminación que va a haber, pero de momento no la he visto porque aún no está. La iluminación va a crear también un espacio urbano y un espacio de habitación. Exterior e interior. Dentro de eso dará una sensación de interior constante dentro del cual habrá subinteriores. Hay como un gran fondo que tiene que ver con el aspecto de ciudad-cárcel que nombra José Luis, con el mundo Piranesi. Hay una presencia externa (que espero den las grabaciones de campo sobre las que he trabajado) que imprimirá una especie de carácter carcelario. Hay veces que me da la sensación de estar en una especie de gran barco metálico, o no metálico, sobre el que hay una cubierta. Una tripa en cuya cubierta pasan cosas. Hay unos ruidos externos como podrían ser, por ejemplo en mi imaginario, las campanas; una especie de presencia ominosa, latente y constante. Un peligro. El peligro de la delación, del miedo, del espionaje, dice José Luis. Entre eso y la luz que va a haber marcando calles y espacios de casas hay una comunión total; veo que entronca muy bien, que empasta muy bien. Sé cómo van a ser conceptualmente esa luz y el espacio, lo veo porque físicamente estamos trabajando con él y ambos juegan a favor.

Para las transiciones se está jugando con ese mundo sonoro del que hemos hablado: luego ya veremos qué se elige y cómo se desarrolla. Ahí se mezclan las dos cosas: el mundo sonoro, alguna canción, alguna

melodía, las campanas que abren una escena o que cierran otra.

6.- Finalmente, ¿qué piensas que se le ofrece al espectador en esta función? ¿Qué interés especial puede tener nuestro público más joven para acercarse a esta puesta en escena?

Desde mi perspectiva, yo creo que con un mínimo de interés musical que pueda tener un espectador joven se le va abrir un mundo fascinante. Si tienes un mínimo de escucha, claro, más allá de que te guste o no lo que oyes, o de que echas de menos algo a lo que estás acostumbrado, por ejemplo la electrónica, que no hay: no hay un tratamiento de frecuencias ni nada parecido. La electrónica que puede haber, entre comillas, entronca más con la música concreta de los 50 de, por ejemplo Pierre de Henry y su famosa pieza, *Variaciones para una puerta y un suspiro*. Él es prácticamente uno de los padres, o el padre, de la música concreta. Yo voy por la calle y grabo ruidos, y sobre los ruidos hago una pieza musical. Pero a lo mejor las células sonoras que ellos utilizaban eran más pequeñas, y lo repetían, hacían bucles más activos, más precisos y esto es algo más discursivo... Mi trabajo sobre la grabación de campo cuando he querido recortar o ampliar determinada parte del discurso no ha sido con intención de crear un bucle rítmico, sino algo más de textura.

Y eso, para la gente joven que seguramente no está acostumbrada, puede ser un descubrimiento.

Sí. Quizá en el montaje puedan tener una escucha que vaya más allá de aquello que

esperan, que en una escena el elenco diga algo y esa persona se sorprenda.

Además, en una ciudad todos nosotros vivimos rodeados de ruido permanentemente, a veces agresivo, y convivimos con la contaminación acústica. Si ese objeto sonoro que en ocasiones es agresivo lo extraes y le das una razón musical, tu foco de atención ante el ruido puede ser de interés, y decir, «¡Vaya, si yo puedo golpear una cacerola y hacer música!». Eso es algo que les puede interesar sonoramente, aunque es verdad que yo tengo una vinculación afectiva muy grande con todo ello. A veces pongo ruidos a niños pequeños, o a familiares y amigos muy cercanos, y les crea un efecto, a veces de asombro, a veces

simplemente escuchan un ruido, según la disposición de quien tenga delante. Pero a los niños les dices: «Vamos a escuchar esto, a ver qué os parece», y te contestan entusiasmados, «Pues se oye esto, o esto da miedo, parece tal o cual cosa...». Y ves que desde ese oído muy abierto, no virgen porque están rodeados de estímulos, pero sí muy receptivo y naturalmente generoso a la respuesta, se les despierta algo. Para mí es un campo de trabajo que resulta fascinante y sí que hay una respuesta activa y de interés. Un niño, que es un público excepcional, recibe eso muchas veces con interés y con asombro; claro que a medida que crecemos quizá perdemos esta naturalidad en la escucha.

M. Z.

El vértigo de perseguir *La Celestina* con la luz

Juan Gómez-Cornejo Sánchez, diseño de iluminación de *Celestina*

Otra vez me encuentro metido en un proyecto teatral al que, por su grandeza, me da tanto respeto como vértigo enfrentarme.

Lo de perseguir, en este caso, no es una afirmación gratuita. *Celestina* es un personaje itinerante que no para de moverse, recorre las calles y va de un lugar a otro buscando amparo para sus enredos. Como dice José Luis Gómez «*La Celestina* es una obra que acontece en movimiento: callejando, susurrando, dudando, haciendo». Es una obra tremendamente dinámica y eso requiere un tratamiento del espacio y la luz que permita esa movilidad y ligereza necesarias para contar la historia.

El comienzo

Tuve la suerte y el placer de que José Luis Gómez, en su primera cita, me leyera la adaptación que había hecho junto con Brenda Escobedo. Realmente fue un disfrute escuchar el texto por primera vez y las maravillosas acotaciones que fueron haciendo me iban llenando la cabeza de imágenes. Estuve tan abstraído que me olvidé de que mi misión principal era componer la luz para esa *Celestina*. Esto me pasa con frecuencia últimamente. El vértigo, por momentos se convirtió en miedo, viendo la magnitud de la empresa.

En días sucesivos, y tratando de poner los pies en la tierra, me fui situando, intentando

recopilar los datos necesarios para empezar a trabajar. Como siempre, los primeros planteamientos de Alejandro Andújar y Jose Luis Gómez en cuanto al espacio escénico, así como el estilo decidido para el vestuario por Alejandro y Carmen Mancebo, han sido mi punto de partida para encontrar un lenguaje con la luz que siga la misma propuesta que ellos han iniciado.

El espacio y algunas referencias estéticas

Un espacio medio industrial, vacío y misterioso, que recuerda por momentos los cuadros de Giovanni Piranesi. Calles y escaleras intercomunicadas, que no se sabe bien a dónde van, que componen una ciudad laberíntica y comunican entre sí los diferentes espacios de la historia componiendo «un cuadro renacentista» en donde «transitan las ánimas».

Un vestuario actual pero con un profundo aroma clásico, a modo de los trabajos del fotógrafo Gerard Rancinan, «implosionando la pintura clásica». Referencias, en cuanto a la composición, a cuadros de nuestra pintura clásica: partiendo de ellos se descomponen en escenas, y escenas que se concluyen en cuadros. *Las meninas*, *El aquelarre*, *Duelo a garrotazos*, *El martirio de san Sebastián*, *La piedad*, etc.

Referencias en cuanto a los interiores de la fotografía de Lech Majewski para la



estupenda película *El molino y la cruz*, dirigida por él mismo.

Todas estas referencias y frases entrecomilladas pertenecen al mundo estético de Jose Luis Gómez que yo me he ido grabando y que trataré de hacer mío, transportándolo también al lenguaje de la luz. Ni que decir tiene que sin estas referencias yo andaría todavía más perdido y, lógicamente, se lo agradezco infinito.

Y ahora qué pasa con la luz

Siempre que tengo que reflexionar sobre mi trabajo en estos imprescindibles y estupendos Cuadernos Pedagógicos la escritura me pilla en un punto donde todo pertenece al campo de las ideas, a mí me gusta decir «al mundo de los sueños», dado que no se ha materializado aún. Hoy es domingo 20 de marzo y empezamos a montar mañana lunes... Qué nervios y otra vez qué vértigo.

El otro día, en un ensayo en donde se sucedían varias escenas realmente divertidas, escuché a Brenda comentar con José Luis que *La Celestina* es una gran comedia y que se la calificó de tragicomedia solo por las muertes finales. Como se diría ahora, «esta tía es una *crack*, tremendamente divertida en su comportamiento y que va a su bola total».

Y esto, ¿tiene algo que ver con la luz?, os preguntaréis. Para mí bastante, porque

trataré de que convivan esas imágenes sugeridas, en su mayoría bastante expresionistas y negras (ciudades y cárceles de Piranesi repletas de ánimas del purgatorio y habitantes nocturnos) con escenas a pleno día, al atardecer, escenas amables donde Celestina desarrolla su trabajo cotidiano de enredar, provocar encuentros y arreglar virgos como si de zapatos se tratara. Esto es bastante cómico y me gustaría que sucediera a plena luz.

Si nadie lo remedia, mañana montamos

Es necesario plasmar todas estas ideas sobre la luz en un plano que refleje todo el material que necesitarás para las diferentes composiciones de cada escena. Además, como esto no es cine, tiene que estar todo montado y va de seguido. Este suele ser mi primer trauma y siempre me debato en un mar de dudas, sobre si servirá o no servirá lo que estoy dibujando para hacer lo imaginado.

El segundo trauma viene a la hora de montar. Ver si es viable montar todo lo que tú has dibujado en un papel, que siempre es más fácil que en el escenario. Afortunadamente ya no estás solo, tienes un grupo de colaboradores imprescindibles para hacer este trabajo, tan complicado y apasionante a la vez.

En este caso, con el dispositivo de la luz he tratado de cubrir todo el espacio de forma sectorizada, para que se puedan aislar

escenas y personajes en las diferentes localizaciones: casa de Celestina, casa de Calisto, casa de Melibea, iglesia, jardín, etc. Estos espacios se recrearán, no de forma realista sino de manera sugerida, siguiendo el juego de trampillas y pequeños elementos escenográficos.

Las diferentes galerías dan el carácter itinerante de la historia y tendrá un valor especial con la luz, pudiendo jugar de forma aislada dándole o quitándole importancia cuando se requiera, y conformando en ocasiones ese mundo expresionista de «ánimas» ya comentado.

El juego de campanas del espacio, que aún no he mencionado, tendrá también un componente luminoso, dándole otro uso dramático al elemento.

En cuanto al dispositivo técnico, por lo árido y complicado del asunto, se necesitaría otro apartado largo para hablar de él. Solo decir que con los años uno tiene su paleta de colores con la que se maneja, y que de nuevo apareció una sugerencia al

respecto de Jose Luis Gómez «colores del Renacimiento» que yo trataré de hacer mía.

Espero que los diferentes aparatos elegidos me permitan, además de dar luz para que se vea, componer los diferentes espacios y dar alguna información complementaria. Algunos de ellos serán robotizados para tener versatilidad de colores y posiciones, y en la instalación general serán aparatos convencionales situados en diferentes lugares.

En ocasiones el suelo tendrá imágenes elaboradas por Alvaro Luna y proyectadas en el suelo, con lo cual la instalación tendrá un gran componente de luz lateral, que permita iluminar a los personajes sin contaminar el suelo.

Y ahora nos queda montar, componer, ensayar, corregir, componer, ensayar, corregir, componer, ensayar, esperamos que disfrutar un poco en él proceso y ESTRENAR.

Espero que disfrutéis vosotros también con esta *Celestina*.



Actividades en clase

Con estas actividades os proponemos reflexionar y debatir en clase sobre aspectos concretos del montaje de *La Celestina* que habéis visto. Algunas de las preguntas también se pueden responder antes de ver la obra, como una forma de preparación. Nos interesa que os fijéis en cuestiones textuales, aspectos del contexto histórico de la obra, y detalles de la preparación del espectáculo, la escenografía, el vestuario, la música y la iluminación. Para saber más sobre todos estos temas, podéis consultar las entrevistas y los textos de este Cuaderno Pedagógico, y también leer en Textos de Teatro Clásico la adecuación para la escena de *Celestina*, y ver los bocetos, diseños y fotos del montaje.

◆ ¿Conocías la obra de *La Celestina*? ¿Antes de ver este montaje la habías leído en el instituto? Si es así, ¿qué diferencias ves

entre el texto que has leído y el montaje que has visto representado?

◆ En *La Celestina* los personajes tienen una gran profundidad psicológica, muy por delante de la de los personajes de otras obras literarias de la época. Basándote en lo que has visto en el montaje, ¿podrías hacer una descripción de cómo son y cómo se comportan Celestina, Melibea y Pármeno?

◆ A partir de la entrevista a Brenda Escobedo, ¿qué referentes históricos y textos de otros autores crees que ha tenido en cuenta José Luis Gómez para el montaje de esta *Celestina*?

◆ Nos gustaría que prestases atención al conjuro que hace Celestina para doblegar la voluntad de Melibea. ¿Podrías distinguir entre brujería y hechicería? ¿Cuál de las

dos practica *Celestina*, y por qué? ¿Crees que hubiera sido posible presentar algo así en una obra ya entrado el Siglo de Oro? ¿Cómo actuaba la Inquisición española contra todo aquello que consideraba brujería? En la entrevista del director de escena del montaje, José Luis Gómez, puedes encontrar mucha información sobre el asunto. Reflexiona con tus compañeros y tu profesor sobre este tema y participa en un pequeño debate en clase sobre este tema.

◆ ¿Qué valores simboliza Melibea? ¿Ves alguna relación entre su forma de comportarse ante Calisto y la de alguna amiga que tú conozcas? Y en la manera de conducirse Calisto con ella, ¿encontrarías parecidos o diferencias con respecto a gente que conozcas?

◆ Muchos investigadores afirman que *La Celestina* es una tragicomedia. Desde luego tiene un final trágico en el que varios personajes principales mueren violentamente. ¿Qué hubiera pasado si el autor de obra hubiera decidido darle otro final? Te invitamos a que te lo imagines. Formad dos grupos e imaginad otros finales para *La Celestina*, en el que los protagonistas no mueran. Cada grupo escribirá un pequeño guion para el Auto (acto) IV, reescribiéndolo con otro final. Luego lo leeréis o lo representaréis ante el otro grupo, que a su vez hará lo mismo con vosotros. Después de ver la representación podéis charlar sobre si esa nueva versión os ha parecido creíble y por qué.

◆ En el plano de la escenografía, ¿cómo ves reflejado en la escenografía del montaje

el concepto de ciudad-cárcel de Piranesi? ¿Conocías a este artista plástico? Busca información sobre él primero en Internet, y a continuación complétala leyendo la entrevista de Gómez o de Andújar.

◆ ¿Qué piensas de la escenografía y de su relación con la luz? ¿Qué valor añade el teatro de la Comedia a estos dos elementos del montaje?

◆ Con respecto a los figurines de la obra, ¿qué te ha llamado la atención del vestuario de los personajes? ¿Crees que es de inspiración actual o de inspiración medieval? Escribe un pequeño texto hablando del vestuario, colores y telas de los trajes, y su significado dentro de la obra, fijándote en la entrevista de Alejandro Andújar y Carmen Mancebo.

◆ A partir de lo que cuenta Eduardo Aguirre de Cárcer en su entrevista, ¿qué elementos crees que son básicos en la creación del universo sonoro del montaje y por qué? Teniendo en cuenta lo que nos dice, os proponemos que escojáis una escena y salgáis a la calle con vuestros smartphones, grabando diferentes ruidos de vuestro día a día cotidiano que esa escena os evoque, para ponerlos como fondo.

◆ Por último, nos gustaría que buscarais los principales temas sobre los que trata *Celestina* y luego hicierais un pequeño debate en clase sobre su actualidad hoy día. ¿Aborda temas que todavía nos preocupan o que solo tenían importancia en la Edad Media?

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (ed.) y USUNÁRIZ, Jesús M. (ed.), *El mundo social y cultural de La Celestina*, Madrid/Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- AZORÍN, «La Celestina», en *Los Valores Literarios*, Madrid, 1931.
- BAADER, H., «¿Melibea conversa?», en *Romanistisches Jabrbuch*, Hamburgo, 1957.
- BERGAMÍN, José, «Rojas, mensajero del infierno. Releyendo *La Celestina*», en *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1959.
- CANET, José Luis, «La comedia humanística española y la filosofía moral», en Felipe B. PEDRAZA y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, julio de 1994, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 1 pp. 175-187.
- , «La filosofía moral y *La Celestina*», *Ínsula*. Revista de Ciencias y Letras, septiembre 1999, nº 633.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, [1961], 2003.
- CASTRO, Américo, «*La Celestina* como contienda literaria (Castas y casticismos)», Madrid, *Revista de Occidente*, 1965.
- DEYERMOND, A. D., *Historia de la literatura española I. La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1979.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina, arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- , *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- GOYTISOLO, Juan, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

HARO, Marta, BELTRÁN, Rafael y CANET, José Luis, «*La Celestina*. Biblioteca de obra», Cervantes Virtual.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media I*, Barcelona, Crítica, 1979.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, «Honor, orgullo y dignidad» y «*La Celestina*», en *España, un enigma histórico*, I, Buenos Aires, 1957.

SERRANO PONCELA, S, *El secreto de Melibea*, Madrid, Taurus, 1959.

SNOW, Joseph T., «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca* (25), 2001, pp. 199-282.

———, «Historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca* (26), 2002, pp. 53-121.

———, «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* (25-26), 2005, pp. 537-561.

———, «La gran *Celestina*, ahora en versión de José Luis Gómez», en *Cuadernos Pedagógicos* 55, Madrid, INAEM-CNTC, 2016, pp. 14-21.

Ediciones de *La Celestina*

DEL VAL, Joaquín y MERINO, María Antonia, *La Celestina*, Madrid, Taurus, 1980.

DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

HARO CORTÉS, Marta y CONDE, Juan Carlos, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 2002.

LOBERA, Francisco J., *et al.*, ed., *La Celestina*, Madrid, Real Academia Española, 2011.

ESCOBEDO, Brenda y GÓMEZ, José Luis, *Celestina*, de Fernando de Rojas, edición de Mar Zubieta, *Textos de Teatro Clásico* 77, Madrid, INAEM-CNTC, 2016.





COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO

DIRECTORA HELENA PIMENTA

temporada
15/16

TEATRO
DE
LA
Comedia

c/ Príncipe, 14
METRO Sevilla y Sol
TEL. 91 532 79 27



1986-2016
30 AÑOS

EN COPRODUCCIÓN CON



Teatro de
La Abadía

Centro de
creación de la
Comunidad de Madrid

PVP 2 €

