

## *La Celestina* de David Barrocal en la Complutense

Aunque se postula que hubo una representación de *Celestina* (¿parcial?) en Italia en 1503, y conocemos arreglos dramáticos —sí parciales— de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513) y de un inglés hacia 1530 (¿John Rastell?), las adaptaciones teatrales de esta obra comienzan a florecer sólo en el siglo veinte, a partir del arreglo musical de ópera de Felipe Pedrell (1903) y el estreno en 1909 de una versión fiel de la obra en el teatro madrileño con, en *Celestina*, Amparo Villegas. Aunque la mayoría de las adaptaciones hasta la fecha están en español, también *Celestina* se ha visto en las tablas hablando inglés, francés, danés, holandés, italiano, portugués, polonés y otros idiomas modernos, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Exceptuando las versiones musicales, las adaptaciones han sido más respetuosas que creativas, tal vez debido a que *Celestina* se considera en el siglo veinte una obra ya clásica.

Por eso, se me ocurrieron tres preguntas antes de ir a ver la adaptación que se reseña: ¿puede ser adaptada y con éxito por un estudiante sin previa experiencia de haber visto o leído otras adaptaciones de la obra?; y si en esta adaptación se prescinde de seis de sus personajes (Alisa, Pleberio, Sosia, Tristán, Centurio y Crito) ¿se puede pensar en una dramatización coherente y eficaz?; y si no se mueren Sempronio y Pármeno, ni Calisto y Melibea, y la adaptación finaliza con una única muerte, la de *Celestina*, ¿reconoceremos la obra en su realización sobre las tablas? Pues, un rotundo sí, a cada una de estas tres preguntas.

En esta nueva dramaturgia —del alumno de la Universidad Complutense, David Barrocal (que también dirigió la adaptación)— se ha montado una *Celestina* como pocas que he visto. Es la primera vez que Barrocal escribe un guión para el teatro, su experiencia teatral previa siendo como actor, aunque tenía cierta formación como guionista y director de unos cortometrajes de video.

La obra, presentada en concurso en el Certamen Anual de la Complutense, patrocinado por el Vicerrectorado, tuvo su estreno y única representación el 21 de abril de 2007 en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Complutense. La obra duró noventa minutos, sin intervalo. Toda la acción de sus diálogos ocurrió en un único escenario sin telón en una semi-penumbra con focos utilizados para iluminar los personajes que hablan. Hubo seis percusionistas que se utilizaron en distintos momentos de la actuación para subrayar efectos emocionales especiales. Comienza la obra con una Celestina escondida debajo de su ropaje en el centro del escenario, pero partiendo de ella unas cuerdas en tensión que se extienden a todos lados, hasta llegando al público. El personaje de Celestina centra esta adaptación y no abandona nunca su lugar en el centro del escenario, aun cuando no esté participando: su presencia se hace parte íntegra de la nueva dramaturgia.

Para dar relieve a la magia y brujería que marca esta adaptación, las primeras palabras de la obra son de Celestina, de su conjuro a Plutón, adelantadas del Auto III del original, seguidas por la aparición de los dos amantes y el diálogo fiel a la primera escena. Barrocal vincula Celestina con el destino de los amantes al hacer que recite en unísono con Melibea las últimas palabras de su rechazo del Calisto deseante: “Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar si deleite.” Al finalizar este enlace de destinos, salen los amantes y aparece en otro foco Elicia y la primera escena termina con otro trozo de diálogo adelantado del final del auto VII del original: es la reprimenda de Elicia a Celestina por tardar tanto en la calle, que no atiende a sus clientes, en particular la de “la manilla de oro.” Tenemos en los primeros momentos de la escenificación, por lo tanto, dos visiones de Celestina, la humana y olvidadiza al lado de la brujeil y demoniaca.

En estas primeras acciones de la adaptación, se notan dos características de esta dramaturgia: la primera es la fidelidad constante al lenguaje del texto del autor de *Celestina*; la segunda es la inserción de ciertas poesías de Ramón del Valle Inclán que ayudan, en distintos momentos, a destacar más la brujería de la gran alcahueta. Y así continúa con la centralidad del “carpe diem” hasta el espectacular final. Pero no quisiera adelantarme

Continúa la acción con el discurso —condensado— de Calisto y Sempronio del Auto I, reduciendo la diatriba misógina y ausente la descripción de Melibea. Acepta Sempronio esta empresa de facilitar los servicios de una medianera. Y con un cambio de luces, ya estamos en casa de ella. Allí, tenemos el engaño a Sempronio para cubrir la presencia de “otro” en casa y la salida de allí para regresar a casa de Calisto. La mala recepción por Pármemo hace que Celestina jure que le hará uno con ellos, y los tres partirán y holgarán mucho al final. Mientras Calisto se retira para traer dineros, tenemos la escena del convencimiento de Pármemo por Celestina, prometiéndole tener a Areúsa, prima de la amante de Sempronio.

Lo que queda del Auto III es la conversación callejera de Sempronio y Celestina y los temores expresados por él junto con los primeros atisbos de su cobardía. Celestina al contrario, anda ahora con confianza a casa de Melibea, lanzando un polvo rojo a los pies de Sempronio. Sola de nuevo, Celestina termina el conjuro que abrió la adaptación y tiñe de la sangre de Plutón el hilado que Melibea le comprará. A la puerta halla a Lucrecia, pero ya está ausente de casa (sin explicación) la madre, Alisa. Es Melibea que dialoga con Lucrecia sobre la identidad de la necesitada vendedora del hilado: es Melibea la que le invita a entrar. Sigue la entrevista, la mención de Calisto, la furia de Melibea, la improvisación del dolor de muelas, y la entrega del cordón, pero *sin* las palabras de Lucrecia que temen lo peor para su ama.

El auto V del original se abrevia aquí para llegar más rápido a casa de Calisto, conservando la mención de la reducida “partecilla” que será para Sempronio, necesario a la motivación del asesinato más tarde. Celestina hace alarde ante Calisto de su actuación ante Melibea y le presenta el cordón obtenido. Calisto trata al cordón como fetiche pero Celestina lo lleva con ella al salir, esta vez acompañada por Pármene. Se conserva bien el Auto VII del original, con las reminiscencias de Claudina, la seducción de Areúsa y la insinuación de Pármene en su cama. Extraída del sirviente la promesa de su fidelidad, Celestina se queda y los observa, sintiendo su dentera, haciendo el amor. Son ellos que salen, dejando a Celestina sola, de nuevo en el centro del escenario, donde ella recurre a un canto sacro (otros versos de Valle Inclán) para reforzar su magia.

Ahora bien, Barrocal cambia de lugar los autos IX y X del original. Primero presenta a Melibea, lamentando su no haber concedido la demanda de ayer de Celestina. Se presenta Celestina que sabe curarla pero no antes de Melibea sacrificar la fama y la decencia de ella y de su familia. Antes de arreglar los datos del encuentro con Calisto, la llegada (solo aludida) de Alisa hace que esta segunda entrevista de Melibea y Celestina se interrumpa y Lucrecia acaba explicitando su apoyo de y complicidad con Melibea, mientras vuelve Celestina a su penumbra.

Lo genial del auto IX del original en esta adaptación es el énfasis en lo erótico y sensual. Es decir hay mucho erotismo hasta la mención de la “graciosa y gentil Melibea” en boca de Sempronio, lo cual produce en cada una de las dos rameras una condena de ese “andrajito” que es Melibea (pero se omite la condena de las señoras que tratan mal a sus criadas, en boca de Areúsa). El sensualismo se exagera cuando se presenta Lucrecia y los dos criados le aplican un toqueo erótico que casi le hace olvidar su embajada, que es nada más que comunicar a Celestina la hora que Melibea ha fijado para el encuentro con Calisto. Bajan las luces, salen los criados y las rameras y está de nuevo sola Celestina, aunque sin luz.

Sigue la acción al encontrar los dos criados a Calisto, caído en la calle. Llega Celestina, ahora iluminada, y le narra a Calisto que Melibea está

a su servicio. Calisto no lo puede creer, mientras los criados murmuran contra la alcahueta: sólo busca riquezas para ella misma. Ven que Calisto le da su cadena de oro y eso desencadena sus envidias aún más, y Sempronio acaba amenazándola a sus espaldas con: “¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!

Sigue lo del auto XII, el encuentro de los amantes delante de la puerta cerrada, la prueba de Melibea de la sinceridad de Calisto, su enojo con Celestina y la retracción y calurosa declaración de amor de Melibea, al lado de la miserable cobardía de los criados que elogia Calisto por su valentía. Esta secuencia termina con una voz no identificada y misteriosa llamando a Melibea, y le invita a Calisto entrar en sus jardines. Lo que sigue pone fin a esta adaptación

La última secuencia de esta dramatización se inicia con un monólogo de Celestina, ahora bañada en luz, compuesta de varias frases sacadas del Auto V del original: sus gracias al Diablo que conjuró, su orgullo delante de las otras de su oficio y las riquezas que ha sacado “de este pleito.” No sabe contenerse de su triunfo sobre la virginidad de Melibea (todavía no consumada). Termina su monólogo con versos de tinte ominoso de Valle Inclán. Y ahora, en el entorno de Celestina, Barrocal coloca tres escenas consecutivas, efectuadas con cambios de focos. Primero, tenemos la seducción de Melibea con Lucrecia como testigo de la gloria de Calixto, del Auto XIV. Después, tenemos el asesinato de Celestina del Auto XII (Elicia está acompañada de Areúsa). Y finalmente se presenta la escena de las dos ramerías, ambas sobre el cuerpo de la difunta maestra suya, maldiciendo los amantes con sendas frases sacadas del Auto XV. Y como explícito de la obra, primero Elicia, y después Areúsa, repiten estas palabras: “Porque Celestina no está muerta. ¡Porque Celestina soy yo!”

He querido presentar de esta manera la acción de este nuevo arreglo del texto celestinesco que me ha parecido necesario para ilustrar, primero, la nueva y destacada coherencia de esta adaptación original y, segundo, para que veamos algo de lo que se ha podido prescindir. No queda nada del mensaje moral de la *Celestina* en XXI autos que muchas adaptaciones privilegian. Hasta Lucrecia no interviene sino para reforzar las acciones de Melibea. Otro estímulo a la amoralidad es la ausencia de Alisa y, particularmente, de Pleberio. Y eso sin contar con la escisión de todos los diálogos después de las cuatro muertes que no presenciemos. Tampoco hay ambigüedades en esta adaptación. Tenemos todas las acciones que acentúan la constante celebración del amor libidinoso sobre el que reina la presencia de Celestina, esta “cliéntula” de Plutón. El papel del Diablo y la brujería de Celestina se destacan de una manera excepcional, aprovechando lo que es, en la obra original, solo una posibilidad con quien había sido aprendiz de Claudina, la primera de este oficio

Sin embargo, y a pesar de estas severas reducciones de las acciones de la obra canónica, se oye claramente su lenguaje rico y sensual en esta in-

geniosa dramaturgia. Vemos una *Celestina* dominada por la influencia (y presencia) de Celestina del comienzo al final, abogada sin par del *carpe diem* sensual. Como consecuencia, seguirán Calisto y Melibea amándose como han querido. Y al final no percibimos el abismo que vio el Pleberio del Auto XXI, sino el clarísimo triunfo de la muerta Celestina, que está ya resucitando en Areúsa y Elicia. La calurosa recepción final del público fue muy merecida.

La estupenda actriz que hizo Celestina (Sofía Tierno) fue nominada a mejor actriz del Certamen, la que apareció en Elicia (Celia Pallejá) nominada a mejor actriz de reparto, y David Barrocal, cuya obra es en muchos niveles —como dramaturgo y director— nominado como responsable del Mejor Texto Adaptado. Sería un placer volver a ver esta adaptación en manos de otras compañías. A ver si algún editor se interesa.

Joseph T. Snow  
Michigan State University

