

Una versión polémica de *Celestina*. La adaptación de Michel Garneau traducida para la escena española

María Bastianes¹

Recibido: 19 de diciembre de 2019 / Aceptado: 30 de abril de 2021

Resumen: Este artículo se propone estudiar la versión de *Celestina* de Michel Garneau (*Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*) y la polémica traducción que realizó Álvaro García Meseguer para la puesta en escena española de Robert Lepage en 2004. De esta manera, se llevará a cabo un análisis formal detallado y exhaustivo del texto que permita dilucidar, de manera objetiva, cuáles fueron las características, aportaciones y problemas del texto dentro del espectáculo y en relación con la historia escénica de la pieza en España. Para ello se ha utilizado un modelo de análisis inspirado en el método propuesto por José Luis García Barrientos para comentar textos dramáticos y en las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales en la obra de Rojas. Se estudiará también el peso de los personajes en la adaptación con un método cuantitativo similar al empleado por José Romera Castillo en su estudio de la versión de 1988 de Gonzalo Torrente Ballester.

Palabras clave: *Celestina*; Traducción y adaptación para la escena; Análisis del texto dramático; Robert Lepage.

[en] A Controversial Version. Michel Garneau's French Adaptation of *Celestina*, Translated for the Spanish Stage

Abstract: This article examines Michel Garneau's French Canadian adaptation of *La Celestina* (*Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*) as well as the subsequent controversial translation prepared by Álvaro García Meseguer for Robert Lepage's Spanish production (2004). I begin with a detailed analysis of the translated text, a vital prerequisite for the subsequent discussion of its limitations as well as its contributions to the performance history of Fernando de Rojas's text on the Spanish stage. In order to achieve this goal, I have employed a multimodal theoretical approach based on José Luis García Barrientos' methodology for the study of dramatic texts, alongside María Rosa Lida de Malkiel's description of theatrical devices employed in *La Celestina* and José Romera Castillo quantitative analysis of Gonzalo Torrente Ballester's 1988 adaptation.

Keywords: *Celestina*; Translation and Adaptation in Theatre; Analysis of Dramatic Texts; Robert Lepage.

Cómo citar: Bastianes, M. (2021). Una versión polémica de *Celestina*. La adaptación de Michel Garneau traducida para la escena española, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 109-123.

El 8 de septiembre de 2004 se estrenaba en el Teatre Lliure de Barcelona la versión escénica de *La Celestina* que el reconocido director canadiense, Robert Lepage, realizó con la actriz Nuria Espert. Era la segunda vez que Lepage decidía trabajar con *LC*: seis años antes, en 1998, había llevado a escena la adaptación de Adam Nashman en el Dramaten de Estocolmo. Por su ambición (y presupuesto) esta segunda propuesta marcó un antes y un después en la (por entonces casi centenaria) vida escénica de la obra en España: por vez primera un director extranjero de renombre (y acostumbrado a moverse por los principales festivales internacionales) se sumaba a una producción

española (y en español) del clásico. Sin embargo, la acogida del espectáculo defraudó las expectativas iniciales.

Uno de los principales problemas de la propuesta fue el texto elegido. Para esta nueva propuesta Lepage, curiosamente, no encargará una versión del texto de Rojas, sino que trabajará nuevamente con una adaptación anterior en lengua extranjera: en esta ocasión, la versión en francés y en verso libre que Michel Garneau había preparado para el montaje de Jean Asselin y la compañía Omnibus en 1990². Elaborada a partir de la *Tragicomedia*, esta versión francesa sería a su vez traducida para la puesta en escena por Álvaro García Meseguer, inves-

¹ Universidad de Leeds (m.bastianes@leeds.ac.uk).

² El montaje se estrenó el 16 de noviembre de 1990 en el Centre National des Arts de Ottawa: *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*. Se puede obtener más información sobre el montaje de Omnibus en la página web de la compañía, donde también es posible ver fotografías: <http://www.mimeomnibus.qc.ca/compagnie/spectacles/celestine-bas-pres-des-tanneries-au-bord-riviere> (consultado el 15/04/2020).

³ En su reciente estudio sobre el trabajo de Lepage Reynolds (53-59) dedica unas páginas al análisis de ambas versiones escénicas de la pieza de Rojas.

tigador y marido de la directora de la empresa española que se encargaría de coproducir el espectáculo (Ysarca), Pilar de Yzaguirre³. Esta curiosa operación con el texto (la elección de una traducción de una adaptación en otra lengua), no obstante, desconcertó y disgustó no solo a muchas voces de la crítica periodística [Ragué Arias 2004: 68, Armiño 2004: 66, Villán 2004: 66; Ortiz 2004: 60], sino también del mundo académico [Miguel Martínez 2004].

El presente trabajo pretende por ello, focalizar su atención en el análisis del texto en español creado para el montaje (la traducción de García Meseguer de la versión previa de Garneau) y ofrecer un análisis formal y exhaustivo (a través de cuadros) que permita reconocer, lo más objetivamente posible, cuáles fueron las aportaciones y problemas del texto dentro del espectáculo y en relación con la historia escénica de la pieza en España. Para ello se ha utilizado un modelo de análisis inspirado en el método propuesto por José Luis García Barrientos [2001, 2007] para comentar textos dramáticos y en las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales y del tratamiento de diálogos, monólogos, acotaciones y apartes en la obra de Rojas. Al final del artículo, se estudiará también el peso de los personajes en la adaptación con un método cuantitativo similar al empleado por José Romera Castillo [1993] en su estudio de la versión de Gonzalo Torrente Ballester [1988].

Sin desconocer que, como indica Johnston [1996: 11], la traducción de textos dramáticos para una puesta en escena, quizás de manera más acusada que en otros géneros literarios, está pensada para un espacio y tiempo específico, y que muchas veces en teatro es difícil establecer límites certeros entre traducción y adaptación, especialmente desde que se han desterrado del ámbito de los estudios teatrales conceptos como el de fidelidad (véase el volumen colectivo editado por Krebs [2014]), podemos afirmar que la traducción de García Meseguer [2004] intenta en todo momento seguir de cerca el texto de Garneau [1991]. Así, por ejemplo, respeta línea a línea el contenido de cada verso, sin incluir signos de puntuación, ni mayúsculas, tal y como sucede en la versión francesa. Procura mantener, además, repeticiones, aliteraciones, y otras figuras retóricas; añadiendo en ocasiones, siempre que no suponga desviarse de la pieza francesa (y quizás con voluntad de dotar de mayor lirismo al texto en español), recursos de cosecha propia, como la diáfora del segundo de los siguientes ejemplos:

CALIXTE. elle n'a pas le visage long
mais il n'est pas rond ronds ronds les seins
oh la rondeur la forme les bons tétons [Garneau 1991: 23]

CALIXTO. no tiene la cara ni alargada
ni redonda redondos redondos sus senos
oh la redondez la forma de sus buenas tetas [García Meseguer 2004: 9].

PARMENO. les filles vont chez elle
s'y faire coudre et recoudre
bien des choses [Garneau 1991: 30].

PARMENO. las mozas van a su casa
a que las cosa y recosa
un montón de cosas [García Meseguer 2004: 15].

Incluso reproduce la disposición gráfica: si uno de los versos del parlamento final de Melibea («la liberté de mélibée») aparece suelto en una página en la edición de la pieza de Garneau [1991: 166], también así, dejando el resto de la página en blanco, lo coloca García Meseguer [2004: 109]. Se debe tener en cuenta que, según un artículo del *Avui*, Lepage habría elegido trabajar con una versión francesa en lugar de encargar una adaptación directa del original rojano porque sus conocimientos del español eran limitados [Porter 2004: 38]. Es decir, la manera de traducir/adaptar de García Meseguer (tan cercana al *source text* de Garneau [1991]) probablemente obedeciera también al hecho de facilitar el trabajo del director con los parlamentos durante los ensayos.

Con el fin de simplificar y evitar la duplicación de fuentes, y debido a esta cercanía entre la versión de Garneau [1991] y la traducción de García Meseguer [2004], en el presente trabajo he optado por citar y utilizar como base para el análisis esta última. Esta elección permitirá, además, comprender mejor los problemas que la pieza en español, la utilizada en la puesta en escena, generaba en el montaje propiamente dicho. Cabe advertir, no obstante, que la traducción original de García Meseguer [2004] presenta algunas diferencias con respecto a lo que se dice en la filmación del espectáculo que se conserva en el Centro de Documentación Teatral (CDT), correspondiente a una de las funciones en el Teatro Español⁴. Sobre esta primera traducción para la escena, por tanto, aún se realizaron cambios (especialmente cortes), algunos de ellos durante el período de funciones, como se indicará cuando así suceda⁵.

La adaptación de Garneau [1991] se divide en veintidós actos que siguen la estructura argumental del original, con la excepción del planto de Pleberio que se coloca al inicio, de manera que todo el resto de la historia funciona a manera de *flashback*. Se conservan todos los autos interpolados de la *Tragicomedia* y se mantienen separados los dos encuentros en el huerto de los amantes de los autos XIV y XIX, una opción frecuente en adaptaciones que intentan dar una lectura menos trágica de la obra de Rojas, como la de Torrente Ballester [1988] (cabe recordar que los autos interpolados relajan la tensión dramática entre dos puntos álgidos de la trama: la muerte de Celestina y los criados, y la muerte de los amantes)⁶. Excepto por el salto temporal inicial, la versión sigue el tiempo cronológico de *LC*. Además, se mantienen en la adaptación ciertas referencias que indican una brecha temporal de varios días entre el primer

⁴ Se trata de una filmación realizada el día 18 de noviembre de 2014 (CDT, signatura VID-631605).

⁵ De estos cambios hablará Espert: "A lo largo del año de ensayos y actuaciones se realizaron varios cambios: se reestructuró el orden de las escenas, se juntaron dos escenas en una sola, se eliminó una calle, se construyó una pieza necesaria para dar más amplitud a un espacio" [Bastianes 2017: 173].

⁶ Ahora bien, en la grabación del montaje que se conserva en el CDT el acto correspondiente al auto XVII se omite. Al parecer se trata de un corte realizado durante el período de representaciones del montaje, una foto de un artículo de prensa en la que se puede ver a Sosia con Areúsa demuestra que la escena sí formaba parte del montaje cuando se presentó en el Teatre Lliure [Barrena 2004: 43]

diálogo entre Calisto y Melíbea, que abre el auto I, y la inmediatamente posterior escena en casa de Calisto; así, por ejemplo, cuando Pármeno dice a Calisto “tu halcón se perdió el otro día / esa fue la causa de tu encuentro / con Melíbea” [García Meseguer 2004: 24]. En ocasiones, el transcurso del tiempo entre un momento y otro se marca a través de canciones. Así, una canción —elaborada a partir del parlamento de Pármeno del auto I en que el criado describe de manera hiperbólica cómo personas, animales e incluso objetos exclaman “puta vieja” al pasar Celestina— se emplea para presentar al personaje de la alcahueta⁷. Por su parte, una canción creada a partir de las alabanzas al vino de Celestina del auto IX se utiliza para marcar el paso de tiempo entre el momento de fiesta de la comida y la llegada de Lucrecia [García Meseguer 2004: 61]⁸.

Se incluyen varios pasajes que otras versiones eliminan por su poca incidencia en la acción principal (*sucesos*, según los entiende García Barrientos [2007: 15]). Así —y a diferencia de las versiones de Escobar y Pérez de la Ossa [1959], Casona [1974] o Iniesta [2012]— se conserva el final del auto VII cuando Celestina regresa a su casa y riñe a Elicia porque no aprende el oficio de reparar virgos (aunque desaparece el retorno similar que tiene lugar al final del auto XI) o el inicio del auto VIII, cuando Areúsa y Pármeno amanecen en casa de la prostituta (este último también ausente en la adaptación de Torrente Ballester [1988]). Asimismo, se conserva mejor el material del auto XVII (un auto completamente excluido en el resto de las otras versiones mencionadas), auto en que Areúsa logra sonsacar a Sosia hora y lugar de encuentro de los amantes⁹. También se incluye el breve diálogo de los padres del auto XII, cuando preguntan a su hija por el bullicio que los ha despertado, y el que tiene lugar ya en casa de Calisto entre amo y criados, dos momentos que otras adaptaciones, como las de Casona [1974] e Iniesta [2012], omiten¹⁰. Del auto IX se elimina el diálogo inicial de Pármeno y Sempronio de camino a casa de Celestina, y del XII se suprime el momento inicial en que Calisto espera impaciente la hora del encuentro con su amada, así como el posterior diálogo por la calle, de manera que el acto comienza a las puertas de casa de Melíbea, donde, además, Calisto es recibido directamente por su amada y no por Lucrecia. Del auto XIV se quita el diálogo que tiene lugar en la calle, desde la casa de Melíbea hasta llegar a la casa de Calisto.

Además de estos cambios de lugares de acción que se producen por la supresión de los diálogos que en ellos ocurrían, encontramos otros tipos de modificaciones. Se simplifican los desplazamientos de la primera parte del auto XI (calle, Iglesia de la Magdalena, casa de Calisto) y todo tiene lugar en un mismo espacio. Y lo mismo cabría decir de algunos movimientos en el interior de las casas. Así, en el auto II Calisto no pide, como en la obra original, un

caballo a Pármeno, de manera que este no se traslada a la cuadra. Los diálogos correspondientes al auto XIII también tienen lugar en un mismo espacio, simplificando los desplazamientos dentro de la morada de Calisto (de la habitación, a la puerta de la casa y nuevamente a la habitación); de esta manera, a diferencia de lo que sucede en la obra de Rojas, el señor también se encuentra presente cuando llega su criado Sosia¹¹. Se simplifican, asimismo, los múltiples movimientos dentro de casa de Melíbea del auto XX: la escena correspondiente tiene lugar en dos espacios, el primero posiblemente la habitación de Melíbea, el segundo, la torre (en la grabación del espectáculo se simplifica aún más: todo sucede en el huerto de Melíbea). Ahora bien, la adaptación de Garneau [1991] carece de cualquier tipo de acotación externa, por lo que, si las marcas espaciales incluidas en el diálogo se omiten, no es posible determinar en qué sitio debe tener lugar la acción. Así sucede con las indicaciones dentro de los parlamentos que ubican el diálogo inicial de Sempronio y Celestina del auto III en la calle. Lo mismo ocurre en el auto VI, del que también se eliminan los parlamentos que servían de marca para señalar que los personajes suben a la habitación superior. En definitiva, se tiende a reducir la dinámica representación de los espacios de *Celestina*; dinamismo que, como bien observa Lida de Malkiel [1970: 160], paradójicamente acerca la obra de Rojas al lenguaje cinematográfico, pero resulta muy difícil de reproducir en escena. Y de hecho, compuesta por una escenografía articulada que permitía varias combinaciones pero que requería de un cierto tiempo entre cambio y cambio, la propuesta de Lepage optó por reducir aún más los movimientos de los personajes¹².

El lenguaje, muy modernizado por tratarse de una traducción de la versión francesa, pocas veces conserva sin cambios las frases y expresiones del original rojano. Algunas veces se modernizan expresiones y palabras que se consideran incomprensibles para el espectador moderno, como se puede observar en este ejemplo:

SEMPRONIO. ¡O desafortunada, y qué carga espera!
CELESTINA. Todo lo levamos. Pocas mataduras as tú visto en la barriga.

SEMPRONIO. Mataduras, no; mas petreras, sí [Rojas 2001: 252].

CELESTINA. a cada cual su carga
ella tiene las espaldas anchas

SEMPRONIO. y las caderas también supongo [García Meseguer 2004: 13].

⁷ En el texto de la versión se utiliza antes de la primera visita de Celestina a casa de Calisto [García Meseguer 2004: 14-15], en el montaje, por el contrario, se ubica justo antes de la aparición de la alcahueta, para marcar el paso del tiempo que transcurre entre la salida de Sempronio de casa de Calisto hasta que el criado llega por vez primera a casa de Celestina.

⁸ Esta canción no aparecía en la grabación del montaje mencionada.

⁹ No obstante, como se ha dicho, el auto XVII no aparece en la grabación de la puesta en escena, véase nota 6.

¹⁰ En la filmación de la puesta en escena, no obstante, desaparecía el diálogo del auto XII de regreso en casa de Calisto, luego de la entrevista con Melíbea.

¹¹ En la puesta en escena se mantiene inicialmente la división en dos espacios, que Calisto conecta al abrir la puerta de su habitación, de manera que presencia la llegada de Sosia con las malas nuevas.

¹² Como se observa en la filmación conservada en el CDT, en la puesta en escena se tiende a eliminar las escenas de calle. Los diálogos entre Celestina y Sempronio antes de llegar a casa de Calisto en el auto I y de camino a casa de Celestina en el III se reubican ambos en casa de Celestina. Para ello se corta el parlamento de Celestina del auto I que indica la salida de su casa y que sí incluía la versión (“elicia cierra la puerta y hasta luego” [García Meseguer 2004: 14]. En cuanto al material correspondiente al auto III, se entremezcla el diálogo de calle con el diálogo que sostienen Celestina y Elicia ya en la casa (de hecho, el diálogo entre Sempronio y la alcahueta tiene lugar cuando esta envía a su discípula a por los elementos para el conjuro). El inicio del auto VII, que tiene lugar de camino a casa de Areúsa, ocurre por el contrario a las puertas de la casa de la prostituta, y lo mismo sucede con el diálogo entre Celestina y Elicia en casa de la primera al final del auto VII (en el montaje, Elicia acude en busca de la alcahueta a casa de Areúsa).

Otras veces los cambios no parecen obedecer a una justificación específica más allá de la libertad creativa. En estos casos, lamentablemente, la solución elegida resulta menos expresiva con respecto al original. Así sucede, por ejemplo, con las siguientes frases: “Entiendo que pasan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere” [Rojas 2001: 249]. Esta hipérbole se reemplaza por: “hace y deshace virgos con gran autoridad / conoce todos los caminos hacia la luxuria” [García Meseguer 2004: 11)], donde además se malinterpreta el sentido original de la palabra *autoridad*¹³. En algunos casos se conservan varias palabras del original, pero dispuestas de un modo que da lugar a construcciones distintas, muchas veces confusas; lo que parece indicar que no se ha comprendido el sentido original de la frase:

CELESTINA. . . . Por Dios, señora, que me dexes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado ni yo condenada, y verás cómo *es todo más servicio de Dios que passos deshonestos* [Rojas 2001: 329] [la cursiva es nuestra].

CELESTINA. . . . deja que termine lo que tengo que decirte
y no le acusarás más
ni le condenarás más
no hay nada de indecente
en servir dios a calixto [García Meseguer 2004: 36] [la cursiva es nuestra].

CENTURIO. Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio, *y no que ande una legua de camino a pie* [Rojas 2001: 532] [la cursiva es nuestra].

CENTURIO. me batiré contra diez hombres por ti *pero no a pie* [García Meseguer 2004: 88] [la cursiva es nuestra].

SOSIA. Tristán, ¿bien oyes lo que passa, en qué términos anda el negocio?

TRISTÁN. Oygo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. Y, por mi vida, que, aunque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

SOSIA. Para con tal joya *quienquiera se ternía manos*. Pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destes amores [Rojas 2001: 516] [la cursiva es nuestra].

SOSIA. ¿qué es eso que se oye?

TRISTÁN. la felicidad de calixto a manos llenas

SOSIA. menuda joya
manos por todas partes [García Meseguer 2004: 84] [la cursiva es nuestra].

En ocasiones, las palabras elegidas suenan poco naturales, como sucede en el siguiente fragmento con la expresión “pequeño impúdico” que utiliza Melibea para referirse a Calisto o con el adjetivo “lastimeros” empleado como calificativo de “oídos”:

MELIBEA. óyeme bien
con esos tus *oídos lastimeros*
yo sé dónde tienes el fuego
y veo brotar tus mal ocultas intenciones
que hieren directamente mi virtud
vete fuera de aquí
pequeño impúdico con ese deseo
que me induce a compartir
los deleites de un amor loco [García Meseguer 2004: 2] [la cursiva es nuestra].

Con respecto a los tipos de diálogos, se tiende a preferir las réplicas breves, aunque en ocasiones se suprimen o se juntan en una sola las réplicas muy breves. Así, se juntan en una sola intervención las varias réplicas breves de Sosia cuando, conmocionado por haber presenciado la muerte de los criados, cuenta a Tristán lo sucedido (auto XIII):

TRISTÁN. ¿Qué has? ¿Qué quejas? ¿Por qué te matas? ¿Qué mal es éste?

SOSIA. ¡Sempronio y Pármeno...!

TRISTÁN. ¿Qué dices, Sempronio y Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas.

SOSIA. ¡Nuestros compañeros, nuestros hermanos...!

TRISTÁN. O tú estás borracho, o has perdido el seso, o traes alguna mala nueva. ¿No me dirás qué es esto que dices destes moços?

SOSIA. ¡Que quedan degollados en la plaça! [Rojas 2001: 504].

TRISTÁN. ¿oyes esos gritos?

parece que el mozo de cuadra está llorando
sosia ¿estás llorando?

SOSIA. sí

los pobres

sempronio y pármeno

decapitados [García Meseguer 2004: 79].

También se divide un parlamento extenso en varias intervenciones más cortas:

MELIBEA. Amiga Lucrecia, [mi leal criada] y mi fiel secretaria, ya has visto cómo no ha sido más en mi mano. Cativóme el amor de aquel cavallero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello, por que yo goze de tan suave amor. Tú serás de mí tenida en aquel lugar que merece tu fiel servicio [Rojas 2001: 453].

MELIBEA. eres mi leal servidora

LUCRECIA. sí

¹³ De Miguel [2004: 146] señala otros ejemplos, como el reemplazo de la expresión “se despereza el hombre” por “rejuvenece” en el pasaje en que Calisto describe el efecto que le produce la visión de los pechos de Melibea.

MELIBEA. mi fiel confidente
 LUCRECIA. lo soy
 MELIBEA. ¿ves que no puedo hacer otra cosa?
 LUCRECIA. veo que
 sí veo
 que no puedes hacer otra cosa
 MELIBEA. ¿y vas a guardarme el secreto? [García Meseguer 2004: 67].

Los apartes sufren la misma cantidad de recortes que el resto del texto. En el diálogo entre Sempronio y Calisto del auto I se conserva aproximadamente la mitad y lo mismo sucede con los correspondientes a otros autos donde este recurso se emplea ampliamente, como el IV (se omiten los apartes finales en que Celestina intenta ganar para sí a Lucrecia prometiéndole lejía para enrubiarse los cabellos y unos polvos para el aliento), el VI y el XI. Con respecto a este último, también desaparecen los apartes finales que conforman una breve escena paralela entre ambos criados mientras comentan la prisa que tiene Celestina por irse con la cadena, entre ellos aquel “¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!” [Rojas 2001: 466], que anticipa el trágico final de la alcahueta.

En cuanto a las escenas simultáneas, si bien en la adaptación Crito es un personaje completamente mudo, se mantiene toda la situación paralela que transcurre en la parte de arriba de la casa de Celestina cuando llega por primera vez allí Sempronio. También se conserva casi todo el diálogo simultáneo de Sempronio y Pármeneo al final del auto I. Por el contrario, de este mismo auto I se omite la anterior escena paralela entre Sempronio y Celestina a las puertas de casa de Calisto, pero se conserva, aunque considerablemente recortada, la similar que tiene lugar al final del auto V¹⁴. Como en la versión de Escobar y Pérez de la Ossa [1959: 84-85], la escena paralela protagonizada por los criados durante el encuentro de los amantes por entre las puertas de casa de Melibea en el auto XII, muy recortada en la versión, se reorganiza para que la reacción de Melibea y los criados ante los ruidos de la calle tenga lugar de manera más inmediata:

MELIBEA. he luchado largo tiempo por ocultar mi amor
 pero ya no puedo impedir que mi deseo se descubra
 podrás disponer de mi persona a tu antojo
 estas puertas se oponen a nuestra felicidad
 maldigo sus fuertes cerrojos y mis débiles fuerzas
 CALIXTO. mis criados los romperán
 PÁRMENO. esto no me gusta nada
 SEMPRONIO. escucha
 MELIBEA. no sueltes las riendas a la voluntad
 SEMPRONIO. ella no quiere
 MELIBEA. tu espera será breve
 ven la próxima noche
 por encima de la tapia de mi jardín
 CALIXTO. oh melibea mi melibea
 SEMPRONIO. acabarán por oírlos
 PÁRMENO. hace dos horas te estoy pidiendo que nos
 vayamos

¹⁴ Estas dos escenas simultáneas del final del auto I y V ya no aparecen, no obstante, en la grabación del espectáculo del CDT.

la gente de esta casa está loca
 prefieren las riñas y los golpes
 a la cama y la mesa
 SEMPRONIO. oye oye pármeneo seremos muertos enseguida
 PÁRMENO. ve para allá
 SEMPRONIO. ¿y si han matado a calixto?
 MELIBEA. ¿qué es eso que se oye en la calle?
 PÁRMENO. pues estará muerto eso es todo cállate y corre
 SEMPRONIO. pármeneo vuelve vuelve tranquilamente era la ronda de la vigilancia
 MELIBEA. dios mío estás en peligro
 CALIXTO. sin duda mis criados verdaderos locos que desarman a todo el mundo han debido meter miedo a alguien
 PÁRMENO. tenía ya la muerte en la garganta
 MELIBEA. ¿son muchos?
 CALIXTO. solo dos pero muy valientes [García Meseguer 2004: 72-73].

Se mantiene, aunque con recortes, la breve escena paralela de Sosia y Tristán durante el encuentro de los amantes del auto XIV (parte de los parlamentos de Sosia se trasladan a Tristán). Se conserva el breve parlamento inicial de Elicia del auto XV, cuando la prostituta, desde la calle, oye voces en casa de Areúsa y supone que su compañera también llora la muerte de Celestina y los criados para descubrir luego que se trataba de una discusión con Centurio¹⁵. También se mantiene la escena paralela de Melibea y Lucrecia que escuchan el diálogo de los padres del auto XVI¹⁶.

Pasemos a analizar ahora el tratamiento de los personajes. Se incluyen todos los monólogos de la *Tragicomedia*, importantes para la pintura de los personajes pues allí dejan ver sus pensamientos más íntimos [Lida de Malkiel 1970: 124]. Así, es una de las pocas versiones que incluye el monólogo inicial de Elicia del auto XVII¹⁷. También conserva, con varios recortes, el monólogo del auto VIII de Pármeneo, luego de la noche con Areúsa; un monólogo que omiten por ejemplo las adaptaciones de Escobar y Pérez de la Ossa [1959], y Casona [1974]. Es, asimismo, una de las adaptaciones que más material conserva del monólogo del auto XIV de Calisto (en el que además se introducen añadidos), o de los distintos argumentos que esboza Sempronio para decidir si dejar solo a su amo en su monólogo del auto I, un momento de duda que otras versiones acortan más [Iniesta 2012] o eliminan [Casona 1974]¹⁸. Sorprende, no obstante, las

¹⁵ Este parlamento, no obstante, no se encuentra en la grabación de la puesta en escena.

¹⁶ En la filmación de la puesta en escena esta conversación de los padres del auto XVI se recolocaba en el acto 13, como continuación del otro breve diálogo anterior que sostienen Pleberio y Alisa (auto XII), y la escena paralela entre criada y doncella desaparecía.

¹⁷ No obstante, como se ha dicho, en la filmación ya no aparece el material del auto XVII (véase nota 6).

¹⁸ Se debe advertir que este monólogo de Sempronio está más recortado en la filmación que se conserva en el CDT. Asimismo, en dicha grabación el monólogo del auto IV de Celestina se divide (una parte se coloca antes y otra luego del conjuro) y desaparece su monólogo del auto V.

escasas frases que se conservan del monólogo inicial del auto x de Melibea.

Para estudiar en detalle de qué manera afectan los recortes y añadidos de la adaptación a la configuración de cada uno de los personajes emplearemos el modelo de análisis de Romera Castillo. En el apéndice final el lector puede encontrar una serie de tablas que, siguiendo el esquema de la división en actos de la versión de Garneau [1991] y de la traducción de García Meseguer [2004], muestran qué se ha usado del material del original en cada uno de ellos. Las tablas comparan el número de intervenciones (réplicas, apartes y monólogos) de cada personaje en cada auto de la *Tragicomedia* con el número de intervenciones correspondiente en la versión, incluyendo el porcentaje conservado. Para ello se ha empleado la edición “híbrida” de Russell [Rojas 2001] que utiliza como texto base la *Comedia* de 1499 de Burgos y amplía con las interpolaciones nuevas y autos añadidos de la *Tragicomedia* de 1514 de Valencia. La última tabla (Tabla 22) muestra el número total de intervenciones de cada personaje en el texto original y en la versión escénica, y el porcentaje que representa con respecto al número total de parlamentos¹⁹.

Como se puede observar en estas tablas del apéndice, a diferencia de muchas otras adaptaciones, la versión de Garneau incluye material de todos los autos y presta especial atención a los interpolados de la *Tragicomedia* (si bien cabe advertir que se trata de autos breves, comparados con otros de mayor número de intervenciones como el I o el IV)²⁰. Por el contrario, los que más reducen el número total de intervenciones son los actos que toman material de los autos VI, XI y XIII; autos que se desarrollan, en su totalidad o solo una parte, en casa de Calisto.

Una característica importante de la versión es la pérdida de peso del personaje de Celestina (en un 1,85 por ciento). Como se puede apreciar en los cuadros correspondientes, se reduce considerablemente el número de intervenciones de los autos x y xi, en este último se omite el diálogo final entre Elicia y su maestra. Del auto vii se recorta considerablemente el momento del cierre del trato entre Pármeneo y Celestina (cuando la segunda hace prometer al primero que la ayudará con el negocio de Calisto), así como los últimos melindres de Areúsa y los correspondientes argumentos de la alcahueta para que la prostituta finalmente ceda. El momento se resuelve con un parlamento extenso de Areúsa que en la adaptación se divide en intervenciones más breves, entre las que se intercalan parlamentos de Celestina, quien advierte a la prostituta que se quedará sola. De esta manera, toda la lucha dialéctica de esta escena, los acuerdos entre los tres personajes y los móviles de sus acciones y palabras resultan más confusos que en el original:

PÁRMENO. oh sí muero en verdad

dile que le daré

todo lo que tengo

AREÚSA. ¿qué te ha dicho al oído?

CELESTINA. que se muere

acércate un poco blandorro

quiero ver para que vales

vé a la cama y retózala un poco

AREÚSA. ¿no será también grosero?

CELESTINA. me voy

AREÚSA. yo no soy de esas

CELESTINA. sola te quedas

AREÚSA. que ponen su cuerpo en venta pública

CELESTINA. bien sola

AREÚSA. me iré si tocas la colcha

CELESTINA. se me hace la boca agua

AREÚSA. antes de que ella se marche [García Meseguer 2004: 50-51].

Se eliminan algunos momentos importantes para la pintura del personaje, como el pasaje del auto iii en que Celestina se jacta de sus conocimientos del oficio de la tercería²¹. Asimismo, se eliminan segmentos que muestran las artimañas de la alcahueta, sus dotes para la persuasión y para captar el favor de los criados. Por ejemplo, se suprimen los apartes del final del auto iv en los que promete a Lucrecia lejía para enrubiar los cabellos y unos polvos para el aliento. No obstante, se incluyen otros pasajes que muchas adaptaciones suelen eliminar por tratarse de sucesos con poca incidencia en la trama principal, como el final del auto vii, cuando Celestina regresa a su casa y riñe a Elicia porque no aprende el oficio de reparar virgos, un diálogo que ofrece una muestra de la convivencia entre las dos mujeres y del mundo femenino en la obra.

La adaptación parece optar por una lectura demoníaca de Celestina y, así, los personajes se refieren a la alcahueta como *bruja* en lugar de *hechicera*. En la descripción que hace Pármeneo de las actividades y el laboratorio de Celestina (auto i) se elimina el pasaje donde el criado declara que “todo era burla y mentira” [Rojas 2001: 263]. Asimismo, del monólogo de Celestina del auto v, muy recortado, se conservan sobre todo las frases relacionadas con el buen resultado del conjuro, frente a aquellas en las que se congratula por su conocimiento sobre el arte de la persuasión²².

²¹ Cabe recordar las palabras de Celestina: “¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensavas? ¿Avíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hazienda más deste oficio, de que como y bevo, de que visto y calço? En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra como todo el mundo sabe, ¿conoscida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por estrangero” [Rojas 2001: 298-99].

²² Cabe recordar que este monólogo del auto v finalmente se eliminaba de la puesta en escena como se puede observar en la filmación que se conserva en el CDT. En declaraciones sobre la composición de su personaje, no obstante, la actriz dice distanciarse del modelo demoníaco y maléfico de Celestina: “no se trata como la bruja a la que hemos visto tantas veces. Es, sí, una partera, pero también una mujer sabia, sus palabras tienen peso. La maldad que rodea al cliché de la Celestina está llena de contradicciones. No es tacaña como las viejas de Dickens, sino una superviviente, una luchadora” [Ayanz 2004: 71].

¹⁹ Este método resulta útil para valorar cuantitativamente la importancia dada a cada personaje; sin embargo, debemos advertir que no tiene en cuenta ni los recortes dentro de una misma intervención, ni el tipo de material recortado y su incidencia en la construcción de un personaje o, incluso, de la trama.

²⁰ No obstante, como se ha mencionado, en la grabación del espectáculo que se conserva en el CDT el material de estos autos interpolados sufre muchos recortes. Entre ellos la final supresión del auto xvii.

Se mantiene —aunque más recortada que en las versiones de Casona [1974], y Escobar y Pérez de la Ossa [1959]— la descripción de Claudina del auto III, pero se elimina completamente los parlamentos del auto VII en que Celestina cuenta las actividades de su amiga al hijo de esta. Se exagera con fines cómico el momento del auto I en que la alcahueta se defiende de los insultos de Pármeno recordándole que su madre ejercía el mismo oficio: “¡pero tu madre era tan puta como yo! / ¡más puta que yo! / mejor puta que yo / era maestra de putas” [García Meseguer 2004: 19].

Calisto es, asimismo, uno de los personajes que pierde más peso (un 2,01 por ciento). El personaje sufre muchos recortes, especialmente en el acto que toma material del auto VI (solo se conserva un 37,78 por ciento del número de intervenciones). De allí se elimina la parte en que Celestina da el cordón al caballero y los parlamentos excesivamente retóricos en los que el amante invoca y dialoga con la prenda de Melibea como si se tratase de una persona, un pasaje que se ha interpretado como parodia del fetichismo y enajenación del amante cortés [Severin 1980: 695]. Se trata de un momento de gran comicidad, en el que Calisto se comporta y habla de modo tan hiperbólico que raya en lo ridículo. También se omiten algunas muestras de su falta de paciencia: como hemos advertido, del auto XII se suprime el momento inicial en que espera ansioso la hora del encuentro con su amada. No obstante, tanto en la adaptación como en la puesta en escena, el tratamiento del personaje constituye una de las principales innovaciones de la propuesta de Lepage. De manera similar a lo que sucedía en la propuesta de Calixto Bieito, estrenada unos meses antes de la de Lepage en el Festival de Edimburgo, este nuevo Calisto se muestra como un joven caprichoso, brusco, y excesivamente propenso al apetito sexual. De esta manera, se añade al final del monólogo del auto XIV algunas frases que resaltan la sensualidad del encuentro de los amantes, así como el interés principalmente sexual de Calisto por Melibea y la distancia que establece con respecto al muy distinto querer de Melibea (“ella me ama hasta perderse la pobre muchacha”, hará decir el adaptador al caballero). El parlamento concluye con un grito de placer:

CALIXTO. . . . ¿porqué? [sic] no soy feliz?
no tengo ninguna razón para ser ingrato
con la que me ha dado todo este bienestar
ella me ama hasta perderse la pobre muchacha
no debo perder
una posesión tal
no quiero otro honor
no quiero otra gloria
no quiero otra riqueza
ni otro padre ni otra madre
no quiero otra familia
de día estaré en mi habitación
de noche en su jardín
húmedo y fresco
oh noche de mi felicidad
regresa fiel cada noche
oh dulce sonido de tu voz
me rechazabas

pero sin quererlo de veras
decías “aléjate
calixto”
y yo mordía en la sangre de tus labios
las palabras que temblaban
en todos tus “no busques perderme
calixto”
en mitad del abrazo
“calixto”
tus “no puedo
calixto”
cuando podías como una yegua en celo
abrazándome huyéndome tiernamente
tomándome en tu azucarada dulzura
rechazándome de golpe a empujones
gritando “no
calixto
no
sí quiero
calixto”
en tus lágrimas
todo el rocío
de tus ojos
el primero
de todas mis mañanas
¡aaaaaaahhhhhhhoooooohhhhhhh! [García
Meseguer 2004: 86-87].

Por último, un segmento del primer diálogo entre señor y criado del auto I se modifica al parecer con la intención de presentar a Calisto como ignorante o, al menos, no tan cultivado como Sempronio, un matiz quizás más difícil de justificar a partir del texto original²³:

SEMPRONIO. así como la materia busca la forma
así la mujer busca al varón
CALIXTO. ah que mi materia busque a su forma
SEMPRONIO. no entiendes nada de filosofía
CALIXTO. ni una palabra [García Meseguer 2004: 10].

Con la excepción de Tristán, los criados de Calisto también pierden peso en la adaptación, especialmente Pármeno que disminuye en un 2,81 por ciento su importancia relativa (el peso de Sosia y Sempronio disminuye en un 0,32 y 0,37 por ciento respectivamente). Ya se ha mencionado que es una de las versiones que elimina en mayor proporción los apartes de los criados del auto VI (Sempronio mantiene únicamente una intervención) y también se omiten los apartes finales del auto XI. En cuanto a Pármeno, se trata del personaje que menor porcentaje de sus parlamentos conserva en los actos correspondientes a los autos I, II, VII y IX. Dos parlamentos añadidos al final del auto XII —Pármeno señala que las ventanas desde donde saltarán “¡está muy alta!” y Sempronio le contesta que no tienen más remedio que arrojarlo [García Mese-

²³ Como han observado numerosos estudiosos, una de las mayores innovaciones de la obra de Roja es la falta de divisiones lingüísticas netas para marcar las clases sociales de los personajes, de manera que criados, prostitutas, chulo y alcahueta se expresan muchas veces con la misma erudición, elocuencia y profundidad intelectual que señores (véase, por ejemplo, la introducción de Peter E. Russell a su edición de *La Celestina* [Rojas 2001: 151-152]).

guer 2004: 78]— persiguen como fin aumentar el patetismo de la huida y posterior muerte de los personajes.

Con respecto a la segunda pareja de criados, Tristán y Sosia, se incluye el diálogo del inicio del auto XIX donde el segundo narra al primero lo que le ha sucedido con Areúsa en el auto XVII, un diálogo que otras adaptaciones suelen eliminar, especialmente aquellas que no incluyen el auto XVII²⁴. Se mantiene recortada, asimismo, la breve escena paralela del auto XIV en que los criados comentan el encuentro de la pareja (parte de los parlamentos de Sosia se trasladan a Tristán), pero se elimina el diálogo entre ellos que tiene lugar luego en la calle. Quizás para acentuar su carácter tosco, en algunos momentos, sobre todo en el auto XIII, Sosia se expresa de manera telegráfica:

CALIXTO. ¿porqué [*sic*] los han matado?
 SOSIA. asesinada
 celestina
 apuñalada
 treinta golpes
 CALIXTO. sempronio y pármeno y celestina
 SOSIA. saltada ventana
 casi muertos
 cortar la cabeza
 nada sentir
 CALIXTO. mis secretos más secretos
 se publicarán por plazas y mercados
 ¿qué va a ser de mí?
 no puedo hacer nada por los muertos
 no sé qué puedo hacer por mí mismo
 ¿tú sabes por qué han matado a celestina?
 SOSIA. gruesa cadena de oro
 no quería
 repartirla [García Meseguer 2004: 79-80].

Como en la adaptación de Casona [1974] o la de Torrente Ballester [1988], Melibea es el personaje que más aumenta su peso en la versión (en un 2,67 por ciento); en este sentido, se mantiene, con pocas diferencias el número de intervenciones del personaje de los autos XII, XIV y XIX. Sin embargo, este aumento responde, al menos en parte, a la división de algunos de sus parlamentos del auto XIV y a la inclusión de añadidos en el acto tomado del auto XIX, como los que se colocan al final de la escena con el fin de destacar el estado de enajenación en el que se encuentra Melibea luego de la muerte de Calisto:

LUCRECIA. . . . ven fingiremos una enfermedad
 oh melibea
 MELIBEA. ¿qué?
 LUCRECIA. melibea soy yo Lucrecia ven a acostarte
 MELIBEA. sí por supuesto [García Meseguer 2004: 106].

No obstante, y como se ha mencionado más arriba, la versión recorta considerablemente el monólogo del auto X, un pasaje de gran importancia no solo para la pintura del personaje sino también para la trama, ya que marca

un punto de inflexión en el comportamiento de Melibea, al tiempo que en él la doncella descubre la táctica de fingimiento que ha adoptado hasta el momento. La adaptación no incluye las frases finales en las que la joven se lamenta de que no sea lícito a las mujeres manifestar su amor, un momento destacado en aquellas versiones que se interesan en dar una lectura feminista del personaje, como mujer fuerte que se enfrenta a las normas sociales.

Después de Melibea, son Areúsa, Lucrecia y Elicia los personajes que más ganan peso en la adaptación (en un 1,76; 1,26 y 1,25 por ciento, respectivamente). Areúsa es el personaje que mayor número de intervenciones conserva del recortado auto VII, y lo mismo sucede con Elicia con respecto al auto IX. Los actos correspondientes a los autos XV, XVII y XVIII del original son algunos de los que mayor número de intervenciones mantienen (el personaje de Centurio, que aparece en los autos XV y XVIII, también aumenta en la adaptación su importancia, aunque en un más discreto 0,4 por ciento). Esta situación obedece en parte a la presencia de pequeños añadidos, sin embargo, cabe advertir una vez más que en la grabación de la puesta en escena del CDT el auto XV se recorta considerablemente y el XVII se elimina.

Como ya hemos dicho, se conserva en el texto de la adaptación el monólogo inicial de Elicia del auto XVII en el que la prostituta reflexiona sobre su situación y decide abandonar el luto, un fragmento que se suele omitir en otras versiones. Sin embargo, se eliminan los parlamentos del auto IX que mejor pintan el carácter individualista, independiente y orgulloso de Areúsa. Desaparece la diatriba contra los maltratos que sufren las criadas y la alabanza a la vida libre de las prostitutas. Por su parte, la frase “las obras hazen el linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva” [Rojas 2001: 423] se traslada a Elicia²⁵. De esta manera, la Areúsa del montaje de Lepage se muestra menos “aguerrida” que la original rojana.

En cuanto a Lucrecia, se suprimen los parlamentos del personaje del auto XII (es Melibea quien recibe directamente a Calisto), pero se mantienen los apartes del XIX, que se enriquecen con otros comentarios más explícitos sobre el encuentro de los amantes:

LUCRECIA. me duele la cabeza de oírlos
 no paran de
 retozar oh ni los brazos de
 jugar *ni los muslos de*
temblar ni los pies de
bailar ni las caderas de
hacer una especie de tric trac puf húmedo
 ni las bocas de besarse
 ¡lo mejor no tardará en llegar!
 y hace calor
 bueno
 silencio
y adelante la música
 ¿es el segundo? no
 es el tercer servicio [García Meseguer 2004: 104] [la cursiva es nuestra].

²⁴ Así sucede también en la filmación de la puesta en escena que se conserva en el CDT, donde se eliminan tanto el auto XVII como el diálogo posterior de los criados del XIX.

²⁵ La traducción del francés de Meseguer dice lo siguiente: “las obras hacen la estirpe / todos hemos salido de adán y eva” [García Meseguer 2004: 60]. Cabe sospechar que no se ha cotejado con el texto original en español ya que no se justifica el cambio de la palabra *linaje* por *estirpe*.

Una serie de añadidos en boca del personaje a lo largo de toda la versión tiene como fin destacar la estrecha unión entre criada y señora. La fidelidad y empatía que demuestra Lucrecia para con la enamorada Melibea al final del x se destaca al hacer que la primera confiese que siente el dolor de su señora como suyo propio:

LUCRECIA. como si se tratase del secreto
de mi propio corazón en mi propia vida
he visto florecer la herida del amor
he contemplado en silencio cómo crecía el deseo
y sufro tu sufrimiento
la inquietud de tu corazón bate en el mío
y noto en mi vientre tu falta de apetito
el sueño nos ha abandonado a las dos
durante noches y noches
no he querido decirte nada solamente servirte
mi razón calla ante nuestros corazones
te siento en mi cuerpo
y sufro en tu pena
en ella reconozco la mía
me callo ante el temor
de que te venga algún mal
porque es cierto que te quiero
todo lo cubro con fidelidad
y si no hay otra elección
en tu joven vida que la de amar o morir
quiero de todo corazón que ames [García Meseguer
2004: 67-68] [la cursiva es nuestra]²⁶.

Más tarde, al inicio del acto correspondiente al auto XIV, se trasladan al personaje de la criada frases que en el original están en boca de Melibea. De esta manera, Lucrecia se muestra igual de preocupada que su ama primero por la tardanza de Calisto, luego por la prisa con la que el caballero salta el muro para entrar en el huerto:

MELIBEA. ¿quizás estará herido?
LUCRECIA.
¿se habrá caído a lo mejor?
MELIBEA. ¿los perros guardianes han podido morderle?
LUCRECIA. oigo voces
[...]
MELIBEA. no saltes de tan alto
vas a hacer que me muera
baja despacio
LUCRECIA. despacio
MELIBEA. despacio [García Meseguer, 2004: 82].

Por fin, en el auto XX se incluye una serie de añadidos que también enfatiza la mencionada unión entre criada y señora, al tiempo que otorgan patetismo al momento previo al suicidio. En estos parlamentos añadidos Lucrecia, que intuye el propósito de Melibea, se resiste a cumplir el pedido de su ama y partir en busca de Pleberio:

MELIBEA. Lucrecia
LUCRECIA. no
MELIBEA. Lucrecia corre a decirle a mi padre
LUCRECIA. no
MELIBEA. que se pare al pie de la torre
LUCRECIA. no
MELIBEA. quiero hablarle
LUCRECIA. melibea
MELIBEA. ve Lucrecia
LUCRECIA. melibea melibea melibea melibea
melibea melibea melibea melibea [García Meseguer,
2004: 107-08]²⁷.

En cuanto a los personajes de los padres, se conservan en la adaptación los diálogos de Alisa y Pleberio de los autos XII y XVI, pero se elimina el diálogo final del auto X en que la madre advierte a Melibea los daños que puede acarrearle el trato con Celestina. Asimismo, en la escena tomada del auto IV Alisa reconoce inmediatamente a Celestina cuando Lucrecia le explica que es “la que vive allá abajo / cerca de las tenerías a la orilla del río” [García Meseguer 2004: 32], fragmento que ha dado título a la versión. El planto de Pleberio se coloca al inicio, como se ha dicho, e incluye segmentos de los denuestos contra el mundo y el amor, pero omite los que hacen referencia a la fortuna y las quejas más íntimas del padre cuando expone la soledad en que lo ha dejado la pérdida de su hija. Para terminar, en la adaptación desaparece el personaje de Crito.

La introducción de la versión francesa de Garneau en la escena española tuvo como mérito incluir por primera vez, aunque recortado, material de todos los autos de la obra, prestando especial atención a aquellos interpolados de la *Tragicomedia*; aunque, como se ha advertido, en su evolución el espectáculo final acabaría por prescindir del auto XVII, como ha sido la regla general en otras versiones. La pieza permitió también introducir nuevas interpretaciones de los personajes. En este sentido, la aportación más notable fue la presentación de un Calisto caprichoso, lujurioso y violento, una opción de lectura que desde entonces ha gozado de cierto éxito en la escena española (se ha empleado también, por ejemplo, el último montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro de La Abadía, dirigido por José Luis Gómez²⁸). Sin olvidar estas aportaciones — y dejando de lado conceptos caducos como el de la fidelidad a la obra original o la primacía del texto por sobre la puesta en escena— lo cierto es que el trabajo con la materialidad de la lengua usada en escena contradujo lo que el mismo Lepage ha declarado en tantas ocasiones: que en sus trabajos con textos prefiere otorgar primacía a la sonoridad de las palabras (y a su capacidad para generar imágenes), por sobre el contenido: “What I like to do is use words as music. People’s talk becomes music and what they do (physically) are

²⁶ En la grabación de la puesta en escena este parlamento de Lucrecia, un poco más recortado, se transformaba en monólogo.

²⁷ En la filmación de la puesta en escena de todo este añadido solo se mantiene el final, cuando Lucrecia repite el nombre de su señora.

²⁸ Se puede consultar una grabación del espectáculo en el CDT (signatura: VID-2101221).

the real verbs, the real actions, the real phrases...” [en Dundjerović 2007: 119]²⁹. La utilización de una traducción creada sobre todo como herramienta para seguir el texto en los ensayos y demasiado apegada a la versión francesa original — hasta el límite de emplear

expresiones confusas, poco naturales y no demasiado agraciadas en cuanto a sonoridad— se distanció considerablemente de la musicalidad y riqueza expresiva tanto de su texto fuente en francés, como del original rojano en español.

Obras citadas

- Armiño, Mauro (2004): “Teatro para leer o novela para representar”, *La Razón*, 08-XI: 66.
- Ayaz, Miguel (2004): “Nuria Espert y Lepage presentan una *Celestina* única en el Español”, *La Razón*, 05-XI: 69.
- Barrena, Begoña (2004): “Omnipresente escenografía”, *El País*, 17-IX: 43.
- Bastianes, María (2017): “Entrevistas con Nuria Espert y Pilar de Yzaguirre”, *Celestinesca*, 41: 169-78.
- Casona, Alejandro (1974): *La Celestina*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo II: 1191-262.
- Defraeye, Piet (2000): “The Staged Body in Lepage’s Musical Productions”, en J. I. Donohoe Jr. y Jane M. Koustas (eds.), *Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press: 79-93.
- Dundjerović, Aleksandar Saša (2007): *The Theatricality of Robert Lepage*, Montreal, McGill-Queen’s University Press.
- Escobar, Luis, y Huberto Pérez de la Ossa (1959): *La Celestina*, Madrid, s. n.
- García Barrientos, José Luis ed. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- ed. (2007): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos.
- García Meseguer, Álvaro (2004), *La Celestina, según la versión de Michel Garneau titulada “Celestina, allá cerca de las tenerías, a orillas del río”*, ejemplar digital, cortesía de Pilar Yzaguirre
- Garneau, Michel (1991), *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*, Montreal, VLB Éditeur.
- Iniesta, Ricardo (2012), *Celestina, la Tragicomedia*, ejemplar digital, cortesía de Atalaya.
- Johnston, David ed. (1996), *Stages of Translation*, Scarborough, Absolute Classics, 1996.
- Krebs, Katja, ed. (2014), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, New York, Routledge.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1970): *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Miguel Martínez, Emilio de (2004): “*La Celestina* de Lepage: vista vs oído”, *Celestinesca*, 28: 145-49
- Ortiz, Boni (2005): “*La Celestina*, amor y tragedia”, *La voz de Asturias*, 3-IV: 60.
- Porter, Marta (2004): “Núria Espert: ‘*La Celestina*’ m’ha arribat a l’edat justa”. *Avui*, 07-IX: 38.
- Ragué Arias, María José (2004): “*Cerca de las tenerías*”, *El Mundo*, 17-IX: 68.
- Rojas, Fernando de (2001): *La Celestina*. P. Russell (ed.), Madrid, Castalia
- Romera Castillo, José Nicolás (1993): “*La Celestina* de Rojas - *La Celestina* de Torrente Ballester”. *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, editado por J. N. Romera Castillo, Madrid, UNED: 195-219.
- Severin, Dorothy (1980): “Parodia y sátira en *La Celestina*”, en A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto, el 22 al 26 de agosto de 1977)*, Toronto, University of Toronto: 695-7.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1988): *La Celestina*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Villán, Javier (2004): “Manierismo estéril y a contrasentido”, *El Mundo*, 11-XI: 66

²⁹ Así describe esta manera de trabajar con el texto clásico el actor Piet Defraeye, quien participó en puesta en escena de *Macbeth* dirigida por Lepage: “During rehearsals of *Macbeth*, the traditional preoccupation with textual analysis, which has been an unavoidable starting place for most staging of Shakespeare, virtually disappeared. There was, instead, what appeared to be a certain nonchalance with the text, with the words in the script. We have to qualify this immediately because, of course, Robert Lepage is interested in the lines of a play script and their meaning, but this interest is mostly in function of their visual impact and in function of their sound: which means their melody and rhythm. He is interested in the physicality of language as it becomes a presence on the stage” [Defraeye 2000: 81].

Apéndice

Tabla 1 (Acto 1)

Personajes	Rojas. Auto XXI	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Alisa	1	0	0
Pleberio	1	1	100
Total	2	1	50

Tabla 2 (Acto 2)

Personajes	Rojas. Auto I	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Calisto	85	50	58,82
Melibea	4	3	75
Sempronio	88	61	69,32
Pármeno	42	19	45,24
Elicia	11	10	90,90
Celestina	49	30	61,22
Crito	1	0	0
Total	280	173	61,79

Tabla 3 (Acto 3)

Personajes	Rojas. Auto II	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Calisto	15	9	60
Pármeno	12	7	58,33
Sempronio	3	2	66,67
Total	30	18	60

Tabla 4 (Acto 4)

Personajes	Rojas. Auto III	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Sempronio	12	8	66,67
Celestina	16	11	68,75
Elicia	5	4	80
Total	33	23	69,70

Tabla 5 (Acto 5)

Personajes	Rojas. Auto IV	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Celestina	42	28	66,67
Lucrecia	18	6	33,33
Alisa	12	7	58,33
Melibea	35	23	65,71
Total	107	64	59,81

Tabla 6 (Acto 6)

Personajes	Rojas. Auto v	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Celestina	11	7	63,63
Sempronio	10	7	70
Calisto	2	1	50
Pármeno	2	1	50
Total	25	16	64

Tabla 7 (Acto 7)

Personajes	Rojas. Auto vi	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Calisto	45	17	37,78
Celestina	34	16	47,06
Pármeno	16	5	31,25
Sempronio	11	1	9,09
Total	106	39	36,79

Tabla 8 (Acto 8)

Personajes	Rojas. Auto vii	Garneau/ García Meseguer	Porcentaje conservado
Pármeno	20	6	30
Celestina	48	27	56,25
Areúsa	25	18	72
Elicia	7	3	42,86
Total	100	54	54

Tabla 9 (Acto 9)

Personajes	Rojas. Auto viii	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Pármeno	30	23	76,67
Areúsa	5	5	100
Sempronio	28	18	64,29
Calisto	15	7	46,67
Total	78	53	67,95

Tabla 10 (Acto 10)

Personajes	Rojas. Auto ix	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Pármeno	8	2	25
Sempronio	16	7	43,75
Celestina	19	13	68,42
Lucrecia	5	4	80
Areúsa	6	3	50
Elicia	9	8	88,89
Total	63	37	58,73

Tabla 11 (Acto 11)

Personajes	Rojas. Auto x	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Melibea	32	19	59,38
Celestina	29	11	37,93
Lucrecia	5	10	200
Alisa	4	0	0
Total	70	40	57,14

Tabla 12 (Acto 12)

Personajes	Rojas. Auto XI	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Celestina	16	5	31,25
Calisto	11	7	63,64
Elicia	4	0	0
Pármeno	6	3	50
Sempronio	10	5	50
Total	47	20	42,55

Tabla 13 (Acto 13)

Personajes	Rojas. Auto XII	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Calisto	24	11	45,83
Sempronio	34	21	61,76
Pármeno	28	14	50
Celestina	15	12	80
Elicia	2	2	100
Alisa	2	2	100
Pleberio	5	4	80
Lucrecia	4	0	0
Melibea	13	12	92,31
Total	127	78	61,42

Tabla 14 (Acto 14)

Personajes	Rojas. Auto XIII	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Tristán	10	4	40
Calisto	15	8	53,33
Sosia	15	5	33,33
Total	40	17	42,5

Tabla 15 (Acto 15)

Personajes	Rojas. Auto XIV	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Melibea	10	14 ³⁰	140
Lucrecia	2	8 ³¹	400
Sosia	9	4	44,44
Tristán	6	3	50
Calisto	8	8	100
Total	35	37	100,57

³⁰ El incremento en el número de intervenciones responde a añadidos y división de un mismo parlamento en varios.

³¹ El aumento responde al añadido de breves intervenciones al personaje de Lucrecia.

Tabla 16 (Acto 16)

Personajes	Rojas. Auto xv	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Areúsa	11	10	90,91
Centurio	2	2	100
Elicia	11	10	90,91
Total	24	22	91,67

Tabla 17 (Acto 17)

Personajes	Rojas. Auto xvi	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Pleberio	2	2	100
Alisa	2	2	100
Lucrecia	4	2	50
Melibea	3	3	100
Total	11	9	81,82

Tabla 18 (Acto 18)

Personajes	Rojas. Auto xvii	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Elicia	6	4	66,67
Areúsa	10	10	100
Sosia	7	7	100
Total	23	21	91,30

Tabla 19 (Acto 19)

Personajes	Rojas. Auto xviii	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Elicia	7	8 ³²	114,29
Centurio	15	12	80
Areúsa	11	11	100
Total	33	31	93,94

Tabla 20 (Acto 20)

Personajes	Rojas. Auto xix	Garneau/ García Meseguer	Porcentaje conservado
Calisto	10	10	100
Melibea	15	13	86,67
Lucrecia	9	6	66,67
Sosia	5	4	80
Tristán	5	7 ³³	140
Total	44	40	90,91

Tabla 21 (Acto 21)

Personajes	Rojas. Auto xx	Garneau / García Meseguer	Porcentaje conservado
Pleberio	8	5	62,5
Melibea	8	10 ³⁴	125
Lucrecia	2	5 ³⁵	250
Total	18	20	111,11

³² El aumento responde a añadidos en el personaje de Elicia.

³³ El aumento se debe a la división de un parlamento en varias intervenciones.

³⁴ La diferencia se debe a la inclusión de parlamentos añadidos.

³⁵ La diferencia se debe al añadido de parlamentos.

Tabla 22

Personajes	Rojas (<i>Tragicomedia</i>)		Garneau / García Meseguer		Porcentaje conservado	Diferencia relativa	
	Interv.	%	Interv.	%		Interv.	%
Celestina	279	21,53	160	19,68	57,35	119	1,85
Calisto	230	17,75	128	15,74	55,65	102	2,01
Sempronio	212	16,36	130	15,99	61,32	82	0,37
Pármeno	164	12,65	80	9,84	48,78	84	2,81
Melibea	120	9,26	97	11,93	80,83	23	-2,67
Areúsa	68	5,25	57	7,01	83,82	11	-1,76
Elicia	62	4,78	49	6,03	79,03	13	-1,25
Lucrecia	49	3,78	41	5,04	83,67	8	-1,26
Sosia	36	2,78	20	2,46	55,56	16	0,32
Tristán	21	1,62	14	1,72	66,67	7	-0,1
Alisa	21	1,62	11	1,35	52,38	10	0,27
Centurio	17	1,31	14	1,72	82,35	3	-0,41
Pleberio	16	1,23	12	1,48	75	4	-0,25
Crito	1	0,08	0	0	0	1	0,08
TOTAL	1296	100	813	100	62,73	483	0