

**De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona. Un estudio comparativo<sup>1</sup>**

María Bastianes  
(ITEM-Universidad Complutense de Madrid)

El 04 de julio de 1965 se estrenaba en Granada, como parte de la programación del XIV Festival Internacional de Música y Danza, *La Celestina* de la Compañía Lope de Vega, sin duda una de las versiones escénicas de la obra de Rojas más vistas durante el franquismo (estuvo en el repertorio de la compañía hasta el año 1969). Probablemente la popularidad que cultivó este montaje dirigido por José Osuna se debiera en gran parte a la elección del adaptador: un Alejandro Casona que, de la mano de José Tamayo y la Lope de Vega, había regresado a España y a las tablas españolas poco tiempo antes, en 1962, para regocijo del gran público y desencanto de la crítica teatral joven.<sup>2</sup> La versión, como todas las que hasta la fecha se han llevado a escena en España, recortaba y reducía considerablemente el texto original e introducía, además, diversos tipos de modificaciones. Varios de estos cambios respondieron a factores extrateatrales, en concreto a la presión de la censura teatral, que, sin embargo desde la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en 1962 atravesaba una etapa de moderación, sobre todo en lo tocante a los clásicos, y fue mucho más permisiva de lo que lo había sido con anteriores versiones escénicas de *La Celestina*. El resto de las modificaciones fueron producto de la voluntad artística del adaptador y de las limitaciones impuestas por las convenciones teatrales de la época. En las siguientes líneas nos ocuparemos de analizar este segundo tipo de cambios, a partir de la comparación con la obra original. Para ello se empleará como texto base la versión de la adaptación de Casona publicada en 1966, a un año del estreno del montaje y de la muerte del escritor, en el volumen II de la edición de las *Obras Completas* de Aguilar.<sup>3</sup> Asimismo, el análisis se estructurará teniendo en cuenta el método propuesto por José Luis García Barrientos (2001; 2007) para

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos TEAMAD-CM: Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid, financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/HUM-3366), y PTCE: Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542), del Plan Nacional de Investigación “Excelencia”, otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

<sup>2</sup> A propósito del debate que generó el regreso de Casona se pueden consultar las páginas que dedica al asunto José Monleón en *Treinta años de teatro de la derecha* (113-123), donde el crítico coloca el estreno de las obras de Casona en España como ejemplo de “pacto” entre algunos creadores y el sistema conservador español en los años sesenta. Uno de aquellos jóvenes críticos decepcionados, Doménech, dirá años más tarde: “Precisamente por tratarse de un dramaturgo que venía del exilio, se capitalizaron los éxitos de Casona como una prueba de la postura “liberal” del Gobierno (mientras, en los sótanos de la censura permanecían prohibidas destacadas obras del mejor teatro renovador de aquellos días: *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo; *La sangre y la ceniza*, y bastantes más, de Alfonso Sastre; sin olvidar muchas otras: de Lauro Olmo, de Carlos Muñiz, de Martín Recuerda, etc.). Incapaz del menor enfrentamiento con la dictadura, Casona se convirtió así en su aliado” (156).

<sup>3</sup> Es imposible saber hasta qué punto esta versión editada coincidía con la que realmente se empleó en la puesta en escena, ya que no hemos podido encontrar otro tipo de testimonios escritos. En este sentido, cabe advertir que, a diferencia de lo que ocurre con la gran mayoría de las adaptaciones de *La Celestina* que se vieron durante el franquismo, no se conserva en el Archivo General de la Administración la copia del ejemplar entregado a la censura para autorizar su representación. Según una nota que figura en el expediente correspondiente (grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73/9494; expediente 44/65), José Tamayo retiró el texto el 18 de septiembre de 1976. Desconocemos con qué fin lo hizo, pero solo dos años después, en 1978, él mismo pondría en escena otra versión de *La Celestina*, cuya adaptación encargaría esta vez a Camilo José Cela.

comentar textos dramáticos y 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.

La adaptación de *Casona* consta de dos partes sin divisiones internas (el cambio entre una y otra se sitúa al final de la primera visita de Celestina a casa de Melibea en el auto IV) y sigue la trama de la *Comedia*. Sin embargo, la inclusión de muchos fragmentos interpolados de la *Tragicomedia*<sup>4</sup> y la utilización de material de los autos añadidos (en concreto, fragmentos de los autos XV y XIX) permiten pensar que se trabajó directamente con una edición moderna de este último texto.<sup>5</sup> En cuanto a la estructura argumental, la versión mantiene el orden de la trama original, muy recortados los autos V y VIII, y suprimido como tal el planto final de Pleberio, algunas de cuyas frases se utilizan en el momento del suicidio de Melibea. Se añade asimismo un llanto por la muerte de Celestina, cuyo material está tomado del auto XV de la *Tragicomedia*, y una escena primera surgida de la pluma del adaptador, en la que se escenifica la entrada de Calisto en el huerto en pos del halcón (tal y como se cuenta en el Argumento del primer auto), brindando, de esta manera, un contexto al abrupto inicio de la obra de Rojas.<sup>6</sup> Se eliminan, por el contrario, algunos pasajes poco relevantes para la trama principal o sucesos, según la terminología empleada por García Barrientos (2007, 15). Desaparecen, así, los diálogos entre Elicia y Celestina, cuando la alcahueta regresa a su casa al final de los autos VII y XI, así como el diálogo en la cama entre Areúsa y Pármeno al inicio del auto VIII. De esta manera, la propuesta de hacer una comida se realiza al final de la escena correspondiente al encuentro amoroso del auto VII cuando, mediante un añadido de la propia mano de *Casona* en el que se mezclan fragmentos del auto VIII, Celestina se queja de no poder invitar a comer a su casa a los criados por tener la despensa vacía y Pármeno le promete saquear la de su amo para organizar el festín (1233-1234). Del auto VIII también se suprimen el monólogo de Pármeno por la calle y el diálogo que sostiene con Sempronio en casa de Calisto que tienen lugar a continuación, de manera que la escena se abre directamente con el canto del joven caballero. Del auto IX se elimina la conversación inicial de Pármeno y Sempronio de camino a casa de Celestina, y del XII se suprime el momento inicial en que un impaciente Calisto espera la hora del encuentro con su amada, así como el posterior diálogo de los padres de Melibea, que despertados por el bullicio, desde su recámara preguntan a su hija qué sucede. También se omite el regreso de Calisto a su casa y el diálogo con los criados que allí tiene lugar, mientras que los parlamentos en que estos planean ir a la morada de Celestina para cobrar su parte del negocio se recolocan directamente en el diálogo anterior, cuando hacen guardia cerca de las puertas de la casa de Melibea. Por último, del planto de Pleberio solo se incluyen algunos fragmentos (entre ellos, algunas frases correspondientes a los denuestos contra el amor) que funcionan a

---

<sup>4</sup> Así en las páginas 1211 (auto II), 1213-1214 (auto III), 1220 y 1223 (auto IV), 1226 (auto VI), 1234-1235 y 1238 (auto IX), 1246 y 1251 (auto XII), 1255 (auto XIV), y 1261 (auto XX). Todas las referencias al texto de *Casona* a partir de la edición de las *Obras completas*.

<sup>5</sup> Probablemente se tratase de la edición publicada en 1958 por Manuel Criado de Val y George Douglas Trotter (Rojas 1958), que por unos años reemplazó a la de Julio Cejador y Frauca (Rojas 1913), hasta entonces la más utilizada por los hispanistas (Deyermond, 123).

<sup>6</sup> En un artículo de 1988 de *Celestinesca* Osuna Lameyer (75) parece sugerir que el llanto de las prostitutas, construido a partir de material del auto XV de la *Tragicomedia*, fue una adición del director y no de *Casona*. En cuanto a la escena primera añadida, al parecer en el montaje no se mostraba, sino que simplemente se escuchaban las voces de Calisto y su criado fuera de escena, a juzgar por lo que narra Aragonés en una reseña (14).

manera de respuestas breves intercaladas a lo largo del parlamento final de Melibea antes de suicidarse, es decir, convirtiendo este largo pasaje en un diálogo más ágil entre hija y padre.

Al mantener el orden de los hechos de la obra de Rojas, la versión sigue también, por tanto, un tiempo cronológico. Asimismo, parece optarse por cierta continuidad en el desarrollo de los acontecimientos: luego del primer diálogo con Melibea del auto I, que se cierra con un oscuro, en la siguiente escena se indica en una acotación que Calisto llega a su casa, de manera que no parece mediar, entre ambos momentos, más que el tiempo que le toma al joven desplazarse de un sitio a otro (1193).<sup>7</sup> No obstante, se mantienen en la adaptación algunas referencias temporales que indican el paso de un cierto tiempo entre este primer encuentro de los amantes y lo que sucede a continuación. Así, por ejemplo, en el auto II, que transcurre inmediatamente después de la primera visita de Celestina a casa de Calisto, Pármemo dice a su señor: “perderse el otro día tu neblí fue causa de tu entrada en el huerto de Melibea” (1210). Esta referencia contradice la supuesta continuidad, como si ambos hechos sucediesen en un mismo día, entre el primer encuentro de los jóvenes y la visita de la alcahueta a casa del enamorado.

En lo relativo al manejo del tiempo, por último, la inclusión de una suerte de colofón en la propia puesta en escena (“Así se da fin la tragicomedia. Compúsola en quince días de vacaciones, el bachiller Fernando de Rojas por el año 1492”; 1262) crea un efecto de distanciamiento, al que contribuyen también algunas indicaciones de las acotaciones del inicio, como las siete cortinas de cendal que se descorren para descubrir el huerto de Melibea, creando una atmósfera irreal de ensoñación o fábula en esta primera escena.

En cuanto a los cambios de lugar de acción, además de los casos que se han descrito en que un espacio desaparece como consecuencia de la completa supresión del diálogo que en él transcurría, también se simplifican otros desplazamientos.<sup>8</sup> La escena de calle que abre el auto III sucede directamente en casa de Celestina luego de un oscuro. Se conserva solo una frase de la otra conversación que Sempronio mantiene por la calle con la alcahueta al final del auto V, que se recoloca en la siguiente escena, ya en casa de Calisto, donde se muestra a los criados jugando a los dados justo en el momento en que aparece Celestina (1225). Por su parte, los diálogos del auto XI en la versión tienen lugar en casa de la alcahueta, luego de un oscuro, reduciendo a un solo espacio los múltiples desplazamientos del original (de la calle a la Iglesia de la Magdalena y luego nuevamente por la calle hasta la casa de Calisto). Para justificar la poco verosímil visita del caballero a la casa de la alcahueta, se añade un parlamento en que Calisto dice haber acudido donde Celestina porque no puede “sufrir más sin nuevas de la que es mi vida y mi Dios” (1244). Por fin, del auto XIV se elimina la primera parte del diálogo paralelo de Tristán y Sosia en la calle. En el único encuentro amoroso en el huerto de la versión, mezcla de los autos XIV y XIX, todo lo que sucede del otro lado del muro (la escaramuza entre los criados y unos rufianes, el aviso a Calisto, el anuncio de la muerte del señor) sucede fuera de escena, de manera que solo se escuchan los ruidos y las voces.

Se simplifican también los desplazamientos dentro de cada una de las casas. Así, se suprime el movimiento desde el interior de la casa de Calisto a las caballerizas al final del

<sup>7</sup> Es decir, en contra del lapso de varios días que Asensio (33) sugiere como necesaria brecha temporal entre el momento en que Melibea despide a Calisto del huerto y el momento en que este habla con Sempronio en su casa.

<sup>8</sup> Cabe tener presente que los continuos movimientos espaciales de la obra original constituyen una importante dificultad a la hora de llevar *La Celestina* a las tablas, sobre todo en propuestas con diseños realistas de espacio escénico.

auto II y los desplazamientos a través de las distintas estancias de esta misma casa que tienen lugar en otros autos: toda la escena del auto VI transcurre en una única habitación (Calisto no se lleva a Celestina a la cámara en lo alto para hablar), y lo mismo sucede con la correspondiente al auto XIII (Tristán y Sosia no hablan en la puerta y luego van a la recámara de Calisto, es el amo quien entra y sale de su habitación, fuera de escena). Se simplifica también los múltiples movimientos del auto xv dentro de la casa de Melibea.<sup>9</sup>

En cuanto al lenguaje, como se puede observar en las siguientes citas se trata de una versión más modernizada, tanto en cuanto a sintaxis y morfología como a léxico, que otras anteriores, como por ejemplo la de Escobar y Pérez de la Ossa, estrenada en 1957 en el Teatro Eslava de Madrid y publicada en 1959 (las cursivas son todas nuestras):

CELESTINA.- ¡Y *tal* enfermo, señora! Por Dios, si *bien* le conociesses, no le *juzgasses por el que has dicho y mostrado con tu ira*. En Dios y en mi alma, no tiene hiel. Gracias, dos mill; en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Étor; gesto, de un rey; gracioso, alegre. Jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador, pues verle armado, un Sant George. Fuerça y esfuerço no tuvo Ércules tanta. La presencia y faciones, dispusición, desemboltura, otra lengua *había menester* para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, quando se vido en las aguas de la fuente. *Agora*, señora, *tiénele* derribado una sola muela, que jamás *cessa de quexar* (Rojas 2001, 335-336).

CELESTINA.- Y *tal* enfermo, señora. Si *bien* le conocieses no le *juzgases* por el que *has dicho en tu ira*. En Dios y en mi alma no tiene hiel; gracias dos mil, gesto de un rey; gracioso, alegre, de noble sangre, la presencia y faciones, disposición y desenvoltura, otra lengua *había menester* para las contar; todo junto semeja ángel del cielo. *Agora*, señora, *tiénele* derribado una sola muela que jamás *cesa el quejar* (Escobar y Pérez de la Ossa, 44).

CELESTINA.- ¡Y *qué* enfermo, señora! Por Dios *que* si le conocieses *bien* no le *juzgaras con tanta ira*. Hiel *no tiene ninguna*; gracias, dos mil. *Generoso, valiente, alegre, gesto de rey*. Su presencia, otra lengua que la mía *haría falta* para contarla. *Ahora*, señora, *le* tiene derribado un dolor de muelas, que no se *deja de quejar* (Casona, 1222).

Ambas adaptaciones suprimen los retóricos ejemplos mitológicos e histórico, y acortan la lista de virtudes con que Celestina describe a Calisto (cuando se repite una idea o cuando dos palabras están dentro del mismo campo semántico se suele descartar una de ellas, en este caso por ejemplo se suprime “jamás reyna en el tristeza” y se conserva solo “alegre”). Sin embargo, mientras la de Escobar y Pérez de la Ossa sigue bastante de cerca el texto de Rojas, la de Casona cambia el lugar de los clíticos, la posición de los adverbios (“si bien le conociesses” / “si le conocieses bien”), reemplaza la forma en *-se* del pretérito imperfecto subjuntivo en la apódosis por la forma en *-ra* (“juzgasses” por “juzgaras”), moderniza la

<sup>9</sup> En la versión de Casona, Pleberio sale al huerto porque ha oído ruidos y habla con Lucrecia que está en la terraza de la recámara de Melibea (en lugar de ser Lucrecia quien va a la habitación de Pleberio, como en el original). A continuación sale Melibea a la terraza y pide a Pleberio que vaya a buscar un instrumento y hace salir de escena también a Lucrecia. Luego, en su parlamento final, Melibea subirá a una torre.

grafía de algunas palabras (“agora” por “ahora”), e incluso sustituye una construcción o una palabra cuando la considera arcaica (“había menester” por “haría falta”, “cesa de quejar” por “se deja de quejar”), no siempre preservando su significado (así entre las virtudes de Calisto “gracioso” se cambia por “generoso” y se añade también un “valiente”).<sup>10</sup> En algunas pocas ocasiones incluso cambia refranes, así el “nunca metes aguja sin sacar reja” que Lucrecia dice a Celestina en la obra de Rojas (2001, 315) se cambia en la versión de Casona por un “nunca metes cuchara sin sacar tajada” (1217).

Con respecto a los tipos de diálogos, se tiende a recortar o suprimir los monólogos y parlamentos oratorios, especialmente los de materia didáctica, y se prefieren las réplicas breves (aunque a veces se suprimen o se juntan en una sola las réplicas muy breves, como se verá en un ejemplo posterior). En varias ocasiones, un parlamento extenso se reparte entre dos personajes, así, por ejemplo, el parlamento en que Areúsa describe los afanes de las que “sirven a señoras” se reparte en la adaptación entre esta última y Elicia. La versión, además, tiende a eliminar los apartes, posiblemente para mantener un tono más natural en los diálogos, ya que la artificialidad del aparte resta realismo. Cuando Calisto cuenta sus cuitas amorosas a Sempronio en el auto I, los apartes de este último desaparecen por completo o se integran al diálogo. Esto da lugar a una extraña confianza por parte del criado,<sup>11</sup> que, por ejemplo, llama “pusilánime” a su señor a la cara sin que este se altere:

SEMPRONIO.- (*Aparte*) ¡Ha, ha, ha! ¿Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?

CALISTO.- ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO.- Ríome que no pensava que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO.- ¿Cómo?

SEMPRONIO.- Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO.- ¡Maldito seas! Que fecho me has reýr, lo que no pensé ogaño.

SEMPRONIO.- ¿Pues, qué? ¿Toda tu vida avías de llorar?

CALISTO.- Sí.

SEMPRONIO.- ¿Por qué?

CALISTO.- Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcançar.

SEMPRONIO.- (*Aparte*) ¡O pusilánimo! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot! ¡qué Magno Alexandre!, los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos.

CALISTO.- No te oý bien eso que dixiste. Torna, dilo; no procedas.

SEMPRONIO.- Dixe que tú, que tienes más coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger, muchas de las quales, en grandes estados constituidas, se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros, y otras a brutos animales. ¿No has leýdo de Pasife con el toro, de Minerva con el can? (Rojas 2001, 238-39).

<sup>10</sup> Ruth Davis (30) da una explicación a la forma “juzgasses” que aparece en el texto original de Rojas. Siguiendo a Bello, Davis señala que en este caso la apódosis acepta la forma del subjuntivo con –se porque la forma aseverativa “Por Dios” rige el subjuntivo.

<sup>11</sup> Confianza quizás no tan ajena al propio texto de Rojas si pensamos en aquel despreocupado “Lo de tu abuela con el ximio, ¿fablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo” que sin empacho alguno Sempronio dice a su señor (Rojas 2001, 235).

SEMPRONIO. ¿Oíste qué blasfemia? ¿Viste pecado como este, peor que el de Sodoma?

CALISTO. ¿Que el de Sodoma, cómo?

SEMPRONIO. Porque aquellos intentaron un uso abominable con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser tu Dios. (*Rien los dos.*)

CALISTO. Maldito seas, que me has hecho reír, lo que no pensé hogaño.

SEMPRONIO. ¿Pues, qué, toda tu vida habías de llorar?

CALISTO. Sí, porque amo a aquella ante quien tan indigno soy que no la espero alcanzar.

SEMPRONIO. ¡Ah, pusilánime! ¡Desesperar de alcanzar una mujer tú, cuando muchas y muy altas entre ellas se sometieron al resuello de viles mozos de mulas y hasta a brutos animales como Pasifae con el toro y Minerva con el can! (Casona, 1198).

El ejemplo sirve también para mostrar cómo se eliminan y reestructuran varias de las réplicas brevísimas del diálogo original, dando un ritmo más homogéneo al mismo. En el resto de los diálogos tomados del auto I se mantienen algunos apartes, aunque se eliminan más de la mitad de los de los autos IV, del VI o del XI, autos en que este recurso se utiliza con frecuencia. En cuanto a las escenas simultáneas, se mantiene la de Crito, una de las que se incluyen con mayor frecuencia en las adaptaciones escénicas por su gran potencial cómico, y la que tiene lugar cuando llega por primera vez Celestina a casa de Calisto y encarece en voz alta –para que lo escuche el caballero, del otro lado de la puerta– la supuesta pena que siente Sempronio por el estado de su amo. No aparece, por el contrario, la escena simultánea similar a esta última que se desarrolla al final del auto V, luego de la primera visita a Melibea, en que Celestina una vez más comenta con Sempronio la conversación entre Calisto y Pármeno que ha escuchado al otro lado de la puerta. Se conserva también, muy recortado (solo intercambian una frase cada uno), el diálogo simultáneo entre Sempronio y Pármeno al final del auto I mientras Celestina y Calisto se despiden. Los apartes de los criados de los autos VI y XI –que en el original por momentos conforman también un diálogo simultáneo– se recortan bastante, de manera que poca relevancia alcanzan en ambos casos como escena paralela. Muy recortada y desvirtuada encontramos, asimismo, la que protagonizan Sempronio y Pármeno en el auto XII, mientras Calisto y Melibea hablan a través de las puertas. En esta última, se reorganiza el material, pero aquí este reordenamiento determina que la escena paralela deje de ser tal: primero tiene lugar un pequeño diálogo entre los criados en que estos expresan su miedo y deciden finalmente ir a cobrar su parte de la cadena, a continuación se desarrolla al diálogo entre Calisto y Melibea, conformando así dos escenas sucesivas (no simultáneas). También se deja de lado la pequeña escena paralela posterior de los padres, que son despertados por la conversación de los amantes. Por último, se elimina el diálogo paralelo de Sosia y Tristán del auto XIV, cuando comentan al otro lado de las paredes del huerto el encuentro amoroso de la pareja.

La versión conserva casi todos los monólogos de la obra de Rojas, aunque en ocasiones con muchos recortes. El único que desaparece es el de Pármeno del auto VIII. Sin embargo, se mantiene el del auto II en el que este mismo criado expresa su descontento por el mal pago que recibe su fidelidad (Casona, 1211). También se conservan los de la primero temerosa y dubitativa (inicio del auto IV) y luego ufana (inicio del auto V) alcahueta, aunque con varias supresiones (1216-1217 y 1223).<sup>12</sup> Se mantienen los dos monólogos de Melibea de

<sup>12</sup> No obstante, en una reseña de García Pavón (25) se insinúa que el monólogo del auto IV se quitaba en la puesta en escena.

los autos X y XV (1240 y 1260), este último con numerosos recortes.<sup>13</sup> Se incluyen asimismo con varias supresiones los dos monólogos de Calisto del auto XIII (1253-1254). Por último, y al igual que sucedía con los apartes del criado, el monólogo de Sempronio del auto I se convierte en parte del diálogo con Calisto:

CALIXTO.- ¡Vete al diablo!

SEMPRONIO.- No creo que el diablo venga conmigo, pues contigo está. ¿Por qué tan súbito te es enojosa la vida? Acaso fuera mejor dejarte desbravar y madurar un poco, que es peligroso abrir las postemas duras porque se enconan más; y bueno es dejar llorar al que dolor tiene. Pero piensa que es gran descanso a los afligidos tener con quien llorar sus penas.

CALIXTO.- (*Suspira amansado.*) Queda, Sempronio. Y dame acá el laúd (Casona, 1194).

En cuanto a los personajes, se mantienen todos los de la *Comedia* y se añaden coros, voces, y algunos figurantes (alguaciles, vecinos, mozas), que intervienen en el planto de las prostitutas, luego de la muerte de Celestina. Para analizar el peso de cada personaje en la adaptación emplearemos un método similar al utilizado por José Romera Castillo (195-219) en su análisis de la versión de Torrente Ballester. De este modo, se contará el número de intervenciones de los personajes en cada uno de los autos del texto de Rojas y se comparará con la versión. Se incluye además una tabla final con el número total de intervenciones de cada personaje en la obra original y en la versión escénica. En el cómputo de intervenciones se tendrán en cuenta, cuando sean relevantes, los añadidos, así como los trasposos de los parlamentos de un auto a otro o de un personaje a otro. Se contará como una única intervención los casos en que el adaptador agrupe en uno dos parlamentos del texto original; por el contrario, si la versión dividiese un único parlamento en varias intervenciones, éstas se contarán por separado. Dado que la adaptación trabaja con la trama de la *Comedia* utilizaremos este texto como punto de comparación. Cabe advertir, no obstante, que también se tendrán en cuenta en el cómputo las intervenciones que constituyan interpolaciones de la *Tragicomedia*.<sup>14</sup> Se incluirá, asimismo, una tabla para el caso específico de la escena añadida construida a partir de los lamentos de las prostitutas del auto XV de la *Tragicomedia*. Por último, cabe recordar que el encuentro amoroso de la pareja en el huerto está formado a partir de una fusión de los autos XIV y XIX, y por ello muchas de las intervenciones que se cuentan en el cuadro correspondiente pertenecen a este último. Debemos advertir, finalmente, que este método solo permite una somera aproximación cuantitativa para valorar la importancia dada a cada personaje, ya 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.

---

<sup>13</sup> Se suprimen los *exempla* de personajes de la Antigüedad que esgrime Melibea para justificar el dolor que causará a sus padres con su suicidio, fragmento que, por otra parte, constituye una interpolación de la *Tragicomedia*.

<sup>14</sup> Entre ellas, por ejemplo, el parlamento del auto IV en que Lucrecia agradece a Celestina la lejía y los polvos para el aliento y la respuesta de la alcahueta, o los comentarios de Pármeneo y Celestina acerca de la cantidad de vino que es honesto beber en cada comida (auto IX).

**PRIMERA PARTE**

<b>Personajes</b>	<b>Casona</b>
Calisto	4
Melibea	2
Lucrecia	2
Tristán	3
Coro	1

<b>Personajes</b>	<b>Rojas. Auto I</b>	<b>Casona</b>	<b>Porcentaje conservado</b>
Calisto	85	53	62,35
Melibea	4	4	100
Sempronio	88	53	60,23
Pármeno	42	26	61,90
Elicia	11	11	100
Celestina	49	40	81,63
Crito	1	1	100
<b>Total</b>	280	188	67,14

<b>Personajes</b>	<b>Rojas. Auto II</b>	<b>Casona</b>	<b>Porcentaje conservado</b>
Calisto	15	9	60
Pármeno	12	6	50
Sempronio	3	3	100
<b>Total</b>	30	18	60

<b>Personajes</b>	<b>Rojas. Auto III</b>	<b>Casona<sup>15</sup></b>	<b>Porcentaje conservado</b>
Sempronio	12	14	116,67
Celestina	16	19	118,75
Elicia	5	6	120
<b>Total</b>	33	39	118,18

<b>Personajes</b>	<b>Rojas. Auto IV</b>	<b>Casona<sup>16</sup></b>	<b>Porcentaje conservado</b>
Celestina	41	28	68,29
Lucrecia	17	11	64,71
Alisa	12	9	75
Melibea	35	23	65,71
<b>Total</b>	105	71	67,62

<sup>15</sup> Las intervenciones que se observan de más en los casos de Celestina y Sempronio se corresponden a la partición de un parlamento extenso de Sempronio en cinco intervenciones: tres de Sempronio y dos de Celestina. Sin estas particiones y contando los breves parlamentos que el adaptador añade de su propia pluma a Sempronio, Elicia y Celestina, la versión supera igualmente el número de intervenciones de la *Comedia*.

<sup>16</sup> En esta escena tomada del auto IV la versión añade al personaje de Lucrecia un parlamento de la *Tragicomedia*.

SEGUNDA PARTE<sup>17</sup>

Personajes	Rojas. Auto V	Casona	Porcentaje conservado
Celestina	11	1	9,09
Sempronio	10	1	10
Calisto	2	1	50
Pármeneo	2	1	50
<b>Total</b>	25	4	16

Personajes	Rojas. Auto VI	Casona	Porcentaje conservado
Calisto	45	24	53,33
Celestina	34	21	61,76
Pármeneo	15	7	46,67
Sempronio	11	3	27,27
<b>Total</b>	105	55	52,38

Personajes	Rojas. Auto VII	Casona	Porcentaje conservado
Pármeneo	20	11	55
Celestina	47	27	57,45
Areúsa	23	18	78,26
Elicia	7	0	0
<b>Total</b>	97	56	57,73

Personajes	Rojas. Auto VIII	Casona <sup>18</sup>	Porcentaje conservado
Pármeneo	30	0	0
Areúsa	5	0	0
Sempronio	28	0	0
Calisto	15	9	60
Sosia	0	8	-
<b>Total</b>	78	17	21,79

Personajes	Rojas. Auto IX	Casona <sup>19</sup>	Porcentaje conservado
Pármeneo	7	2	28,57
Sempronio	16	8	50
Celestina	18	13	72,22
Lucrecia	5	4	80
Areúsa	6	4	66,67
Elicia	9	10	111,11
<b>Total</b>	61	41	67,21

<sup>17</sup> El corte entre la primera y la segunda parte se produce, en realidad, luego del monólogo de Celestina, que en la obra de Rojas constituye el inicio del auto V y que hemos contabilizado en el siguiente cuadro.

<sup>18</sup> En la versión Sempronio y Pármeneo no aparecen en esta escena; en su lugar es Sosia quien dialoga con Calisto a partir de algunos de los parlamentos del auto VIII de aquellos otros dos criados.

<sup>19</sup> La intervención de más de Elicia se corresponde a la partición de un parlamento extenso de Areúsa en tres intervenciones: dos de la propia Areúsa y una de Elicia. Además, en esta escena tomada del auto IX, la versión añade tanto al personaje de Pármeneo como al de Celestina un parlamento de la *Tragicomedia*.

Personajes	Rojas. Auto X	Casona	Porcentaje conservado
Melibea	32	24	75
Celestina	29	22	75,86
Lucrecia	5	4	80
Alisa	4	4	100
<b>Total</b>	70	54	77,14

Personajes	Rojas. Auto XI	Casona	Porcentaje conservado
Celestina	16	5	31,25
Calisto	11	7	63,63
Elicia	4	0	0
Pármemo	6	2	33,33
Sempronio	10	2	20
<b>Total</b>	47	16	34,04

Personajes	Rojas. Auto XII	Casona	Porcentaje conservado
Calisto	24	11	45,83
Sempronio	34	17	50
Pármemo	28	13	46,43
Celestina	15	15	100
Elicia	2	3	150
Alisa	2	0	0
Pleberio	5	0	0
Lucrecia	4	2	50
Melibea	13	8	61,54
<b>Total</b>	127	69	54,33

Personajes	Rojas. Auto XV de la <i>Tragicomedia</i> <sup>20</sup>	Casona	Porcentaje conservado
Areúsa	11	7	63,64
Centurio	2	0	0
Elicia	11	8	72,73
Mozas	0	4	-
Voces	0	1	-
<b>Total</b>	24	20	83,33

Personajes	Rojas. Auto XIII	Casona	Porcentaje conservado
Tristán	10	4	40
Calisto	15	10	66,67
Sosia	14	9	64,29
<b>Total</b>	39	23	58,97

<sup>20</sup> Se incluye una escena construida a partir del llanto de las prostitutas del auto XV, sobre todo a partir de un parlamento extenso de Elicia que se reparte entre esta, Areúsa y unas mozas. Se añaden además unas voces que exclaman “¡A la horca los matadores!” (Casona, 1252).

Personajes	Rojas. Auto XIV	Casona <sup>21</sup>	Porcentaje conservado
Melibea	14	18	128,57
Lucrecia	6	10	166,67
Sosia	5	2	40
Tristán	5	3	60
Calisto	7	12	171,43
Voces	0	1	-
Pleberio	0	1	-
<b>Total</b>	<b>37</b>	<b>47</b>	<b>127,02</b>

Personajes	Rojas. Auto xv	Casona <sup>22</sup>	Porcentaje conservado
Pleberio	8	6	75
Melibea	8	10	125
Lucrecia	2	2	100
<b>Total</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

Personajes	Rojas. Auto XVI	Casona <sup>23</sup>	Porcentaje conservado
Alisa	1	0	0
Pleberio	1	4	250
Coro	0	1	-
<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>250</b>

#### TABLA FINAL

Personajes	Rojas ( <i>Comedia</i> )		Casona		Porcentaje conservado	Diferencia relativa	
	Nº int.	%	Nº int.	%		Nº int.	%
Celestina <sup>24</sup>	276	23,92	191	25,37	69,20	85	-1,45
Calisto	219	18,98	140	18,59	63,93	79	0,39
Sempronio	212	18,37	101	13,41	47,64	111	4,96
Pármeno <sup>25</sup>	162	14,04	68	9,03	41,98	94	5,01
Melibea	106	9,19	89	11,82	83,96	17	-2,63
Lucrecia <sup>26</sup>	39	3,38	35	4,65	89,74	4	-1,27

<sup>21</sup> Cabe recordar que el encuentro amoroso de los amantes en el huerto se construye a partir de material del auto XIV y XIX. Además, en la escena se añade una intervención de Pleberio y una correspondiente a unas voces de la calle.

<sup>22</sup> El aumento en el número de intervenciones de Melibea se debe a que su parlamento final se divide en varias intervenciones para elaborar un diálogo con Pleberio, las réplicas de este último se conforman a partir de segmentos del planto del auto XVI del original. No obstante, si no se contasen esas intervenciones de más, el número de intervenciones conservadas con respecto a la obra de Rojas sería de un 77,78 por ciento, aunque son muchos los recortes en el interior de cada uno de los parlamentos.

<sup>23</sup> Con respecto al aumento en el número de intervenciones de Pleberio, véase la nota anterior. Cierra la versión un coro que repite un fragmento de un villancico de Juan del Encina que aparece al inicio.

<sup>24</sup> La versión de Casona añade dos parlamentos de Celestina de los autos IV y IX de la *Tragicomedia* que, por tratarse de una versión hecha sobre la *Comedia*, no se han contado en el apartado de la tabla correspondiente al texto de Rojas

<sup>25</sup> La versión de Casona añade un parlamento de Pármeno del auto IX de la *Tragicomedia*.

<sup>26</sup> La versión de Casona añade un parlamento de Lucrecia del auto IV de la *Tragicomedia*.

Elicia	38	3,29	38	5,05	100	0	-1,76
Areúsa	34	2,95	29	3,85	85,29	5	-0,9
Alisa	19	1,65	13	1,73	68,42	6	-0,08
Sosia	19	1,65	19	2,52	100	0	-0,87
Tristán	15	1,3	10	1,33	66,67	5	-0,03
Pleberio	14	1,21	11	1,46	78,57	3	-0,25
Crito	1	0,09	1	0,13	100	0	-0,04
Mozas	0	0	4	0,53	-	-4	-0,53
Voces	0	0	2	0,27	-	-2	-0,27
Coro	0	0	2	0,27	-	-2	-0,27
<b>Total</b>	1154	100	753	100	65,51	401	0

Como hemos intentado advertir en las notas al pie y explicaremos con más detalle a continuación, las cifras que se leen en los cuadros que se corresponden con los autos III, IX, y, sobre todo, XV de la *Tragicomedia*, y XV y XVI de la *Comedia* deben ser tomadas con cautela, ya que el aumento en el número de intervenciones en estos casos responde no al añadido de material, sino a la partición de parlamentos extensos en varios parlamentos más breves, a veces repartidos entre varios personajes. En el caso del auto XIV por otra parte, el aumento en número de intervenciones se debe a la introducción de material del auto XIX. Una vez hechas estas salvedades podemos decir que los autos más recortados de la versión son el V, el VIII y el XI, de los que se conserva respectivamente solo un 16, 21,79 y 34,04 por ciento del número total de intervenciones. Por su parte, los que mejor se conservan son el III y el X.

La adaptación parece estar centrada en la historia de los amantes, sobre todo de Melibea, que, como se puede observar en el último cuadro, aumenta un 2,63 por ciento su importancia relativa con respecto a la obra original. Este aumento se debe en parte a algunos añadidos –al inicio de la obra Lucrecia y Melibea cantan “Más vale trocar” de Juan del Encina, el encuentro amoroso en el huerto de los amantes incluye material del auto XIX–, pero también al hecho de que se conserven varias de las intervenciones del auto XV previas al parlamento final, material que se suele omitir en otras versiones como la de Escobar y Pérez de la Ossa. Asimismo, el aumento obedece también al hecho de que el parlamento final de la joven se recorta en varias intervenciones para conformar un diálogo más dinámico con Pleberio, cuyos parlamentos se toman de pasajes del plauto. Si bien es verdad que este es uno de los casos donde el sistema elegido para evaluar el peso de un personaje en la versión arroja una cifra falsa (no hay un aumento real de la presencia del personaje, sino que una misma intervención extensa ha dado lugar en la versión a varias intervenciones breves), lo cierto es que convertir el parlamento final de Melibea en diálogo permite al adaptador incluir más material de dicho parlamento (en otras versiones que lo mantienen como una única intervención su longitud obliga a mayores recortes). Sin embargo, a pesar del aumento del peso de Melibea en la versión por los factores que acabamos de explicar, cabe notar que los autos IV, X y XII, tres de los autos de la *Comedia* en los que el personaje tiene mayor presencia, sufren considerables cortes. Esta situación es producto, en los autos IV y X, de la desaparición de varios apartes de Lucrecia y Celestina y/o de los reclamos de Melibea que los ha semiescuchado y, en el auto XII, de la omisión del breve diálogo con los padres.

En cuanto a Celestina, el personaje también aumenta su importancia relativa con respecto a la que posee en la obra de Rojas (concretamente en un 1,45 por ciento). Sin

embargo, sufre importantes recortes en los autos V y XI, autos en los que el personaje conserva únicamente un 9,09 y un 31,25 por ciento respectivamente del número de intervenciones. Asimismo suprime las escenas domésticas con Elicia al final de los autos VII y XI, dos momentos de la obra que muestran la convivencia de las dos mujeres. Se mantienen, por el contrario, pasajes importantes para la pintura de la alcahueta. Así, se conserva gran parte de la descripción que Pármeno hace de los oficios de Celestina en el auto I (Casona, 1202-1204). También se mantienen detalles que otras versiones suprimen, como el fragmento del auto I en que ésta invoca una supuesta herencia que los padres de Pármeno han dejado a su hijo para ganarse al criado, fragmento que ofrece buen ejemplo de las artes para la persuasión del personaje. La versión, además, da importancia a la relación con Claudina y así se mantiene con pocos recortes el pasaje en que Celestina habla de la madre de Pármeno en el auto III, incluyendo asimismo la interpolación correspondiente a la *Tragicomedia*. Más recortada por el contrario aparece la descripción del auto VII, en la que se omiten las referencias a las actividades relacionadas con la magia, por ejemplo, cuando Celestina narra cómo respondían los diablos al llamado de Claudina (Rojas 2001, 378-379). Se incluye la alusión a los cuatro prendimientos por la justicia que sufre la madre de Pármeno y la acusación de bruja, pero curiosamente en la versión el adaptador hace decir a Celestina que estos prendimientos (y entendemos que también la acusación) fueron hechos “sin razón” (Casona, 1229). Este añadido, así como el recorte de los pasajes en que Celestina habla de las actividades brujeriles o “hechiceriles” de Claudina, no parecen fortuitos. Toda la adaptación parece restar importancia al tema de la magia. Y si en el monólogo de Celestina del auto V se conservan las frases en las que el personaje encarece al hilado y al aceite serpentino, y agradece al diablo (aunque en la versión se emplea la palabra “demonio” y no “diablo”), en el diálogo anterior con Melibea se omiten los apartes en que lo azuza o se refiere a los resultados del conjuro. Tampoco se da ningún indicio, ni se señala mediante ninguna acotación, la posible acción de la magia sobre la doncella. Por el contrario, algunos cambios que introduce la adaptación están orientados a resaltar el temor inicial de Celestina antes de visitar la casa de Melibea, temor y duda que en la obra de Rojas surgen especialmente en el monólogo que abre el auto IV. En la versión, la vacilación de la alcahueta aparece ya claramente en la conversación previa con Sempronio del auto III, antes del conjuro. Así, se pone en boca de Celestina parte del extenso parlamento en que el criado expresa sus recelos ante el hecho de que el negocio pueda acarrearles algún tipo de peligro:

SEMPRONIO.- ¿Peligros para sus sirvientes? ¿Parécete que nos puede venir algún daño a nosotros de este negocio?

CELESTINA.- Melibea es hija única y muy amada; su padre, Pleberio, es grande y honradísimo señor; y muchos y muy fieles sus criados. ¿No has pensado que de este fuego de Calixto podría saltar alguna centella que a nosotros nos queme? [...]

SEMPRONIO.- ¡Al diablo daría yo tales amores! ¡Al primer desconcierto que vea no como más su pan!

CELESTINA.- Espera lo que diga el tiempo; que si esto ha de venirse abajo, antes que caiga del todo dará señal como casa que se derrumba. No hay cosa difícil en su principio que el tiempo no la ablande; ni llaga que no afloje su tormento; ni placer que no amengüe su antigüedad. El mal y el bien, la pena y la gloria, todo pierde con el tiempo la fuerza de su principio.

SEMPRONIO.- Dices bien, que hasta los casos de más admiración en cuanto pasados, olvidados. ¿No te maravillaría oír decir: la tierra tembló, helado está el río, el cielo ya

ve, el rey entra hoy, a Pedro robaron, Inés se ahorcó, ganada es Granada? ¿Pues qué me dirás sino que a los tres días ya no hay quien de ello se maraville? Todo pasa, todo queda atrás. Pues así será este amor de mi amo, que cuando más fuere andando, tanto más disminuyendo. Procuremos sacar provecho mientras dure, si a pie enjuto le podemos remediar. Y si no, paso atrás: que más vale que pene el amo, que no que peligre el criado (Casona, 1212).

Conviene advertir que esta transformación de la intervención de Sempronio en un diálogo entre el criado y Celestina (con algún añadido de la mano del adaptador) permite, nuevamente, conservar más material del extenso parlamento del que se suele incluir en otras adaptaciones.

Un rasgo de la alcahueta que la versión está especialmente interesada en explotar es su codicia, como se puede apreciar en las múltiples acotaciones destinadas a marcar el interés de Celestina por el dinero:

Oscuro en casa de CALIXTO. Luz en casa de CELESTINA, que está terminando de contar y guardar sus monedas en una arquilla. Al oír a SEMPRONIO guarda apresuradamente su tesoro en la cómoda (Casona, 1211).

CELESTINA ha cerrado rápidamente. Acaricia su cadena, la besa, la aprieta contra sí, jadeante. Toma de su cómoda una pequeña romana para pesarla (Casona, 1245).

Este mismo fin persigue un añadido de Casona al inicio de la escena en que los criados le dan muerte:

Luz en casa de CELESTINA, que duerme inquieta, con el velón encendido se oye el canto del gallo. CELESTINA se despierta bruscamente y se incorpora gritando ahogadamente.

CELESTINA. ¿Quién va...? (Vuelve en sí. Salta de la cama en camisa y se echa el viejo manto sobre los hombros. Toma el velón y baja la escalera santiguándose y murmurando jadeante.) ¡Ay mi Dios, que soñé con ladrones!... ¡Ay, mi Dios...! ¡Ay, mi Dios! (De un tarro de la chimenea saca una llave, con la que abre el cajón de la cómoda. Del cajón saca una arquilla, que abre con una llave pequeña que lleva al cuello. Sus dedos temblones tropiezan con todo. Abraza y besa la cadena de oro. En la sombra de la calle aparecen PÁRMENO y SEMPRONIO. Lllaman. Sobresalto).

[...] SEMPRONIO. Ábrenos a Pármeno y Sempronio (CELESTINA ha guardado de nuevo y con la misma presteza la cadena en la arquilla y la arquilla en el cajón. Finalmente, después de vacilar buscando escondrijo seguro, esconde la llave debajo de una tabla del suelo) (Casona, 1248-1249).

Asimismo, otras acotaciones resaltan su gusto por el vino: durante el diálogo con Sempronio del auto III, que como hemos dicho transcurre en casa de la alcahueta y no en la calle, Celestina saca un jarro de vino que irán bebiendo a lo largo de toda la escena (Casona, 1212-1215). La falsa beatería es otra característica del personaje que se enfatiza mediante acotaciones: en la primera escena que aparece Celestina se indica que debe estar sentada a la puerta de la casa “ensartando las cuentas de un rosario” (1199). En definitiva, Celestina se aleja del prototipo de bruja y se humaniza.

También ganan en importancia algunos de los personajes secundarios más relegados de la *Comedia*, especialmente Elicia (1,76 por ciento), Lucrecia (1,26 por ciento), Areúsa (0,9 por ciento) y Sosia (0,87 por ciento). El aumento de peso de Elicia y Areúsa se explica en parte por la inclusión de un fragmento del auto XV de la *Tragicomedia*, aunque también en este caso la cifra que arroja la tabla de conservación de intervenciones (un 83,33 por ciento del auto) debe ser relativizada. En efecto, poco material se toma de este auto de la *Tragicomedia*: la mayor parte de las breves intervenciones del llanto de la versión provienen de un único parlamento de Elicia en la obra de Rojas (el que comienza con un “¡Ay, que ravio”; Rojas 2001, 536), que se reparte entre Elicia, Areúsa y unas mozas. Así, no se incluye, por ejemplo, material de los parlamentos en que las dos prostitutas conciertan un plan de venganza, propuesto por la más sosegada y astuta Areúsa. En realidad, el añadido no parece obedecer tanto a la voluntad de dar mayor cabida a estos personajes como de dotar de emotividad a un punto álgido de la trama (la muerte de Celestina y los criados) e introducir la maldición de las prostitutas sobre los amores de Calisto y Melibea, maldición que explicaría y anticiparía el trágico final.<sup>27</sup> De ahí que no interese diferenciar la reacción de las dos prostitutas como sucede en el original, y que el llanto se construya casi en su totalidad a partir de las lamentaciones de Elicia, repartidas indistintamente en boca de una u otra, o de un impersonal coro de mozas.

En el caso de Elicia, aunque suprime como hemos dicho los dos diálogos con Celestina al final de los autos VII y XI, la versión conserva todas sus intervenciones de los autos I, III, IX y XII, con pequeños recortes. Además, el adaptador añade de su mano sendas breves intervenciones en las escenas tomadas de los autos III y el final del auto XII (en esta última la prostituta cumple las amenazas de Celestina y llama desde la puerta a los vecinos; Casona, 1251). En el auto IX Casona vuelve a utilizar el recurso de repartir entre dos personajes un diálogo extenso y la diatriba de Areúsa contra las señoras se divide en tres intervenciones: dos de Areúsa y una de Elicia (por eso en el cuadro correspondiente al auto IX, Elicia posee una intervención más con respecto a la *Comedia*). En cuanto a Areúsa, se conservan relativamente bien sus parlamentos del auto VII (mantiene un 78,26 por ciento del número de intervenciones del auto), se recortan más aquellos correspondientes al auto IX y se suprime la escena del inicio del auto VIII. Con respecto al auto IX, falta aquel parlamento en que la prostituta defiende que “las obras hazen el linaje”, una de las frases que mejor pintan el carácter individualista y orgulloso del personaje (Rojas 2001, 423). No obstante, como hemos dicho, la versión mantiene la diatriba contra los maltratos que sufren las criadas y la alabanza a la vida libre de las prostitutas, incluida la interpolación de la *Tragicomedia*, un segmento de contenido espinoso y que había sido omitido en anteriores versiones de época franquista como la de Escobar y Pérez de la Ossa, o la de Ortenbach.

En cuanto a Sosia y Tristán, se conservan varias de sus intervenciones del auto XIII, sobre todo en el caso de Sosia. Aquí el adaptador emplea una vez más el recurso de condensar varias réplicas muy breves en un único parlamento, empleado en este caso en la obra de Rojas para reflejar el estado de conmoción del personaje:

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

<sup>27</sup> En una entrevista aparecida en el *ABC*, Casona menciona que había querido dar relevancia a la muerte de Celestina: “La muerte de Celestina está tratada sin la importancia que a mi modo de ver tiene. Yo he unificado en una escena todo lo que él diluyó a lo largo de muchas. Con eso la obra tendrá un valor teatral superior al que ahora tenía” (Adrio, 13).

SOSIA.- ¡Sempronio y Pármene...!

TRISTÁN.- ¿Qué dices, Sempronio y Pármene? ¿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 destos moços?

SOSIA.- ¡Que quedan degollados en la plaza! (Rojas 2001, 504)

TRISTÁN.- Aclárate. ¿Qué mal es ese?

SOSIA.- Sempronio y Pármene, nuestros compañeros, nuestros hermanos..., quedan en la plaza degollados. (Casona, 1254)

El aumento del peso de estos dos personajes en la versión con respecto al lugar que ocupan en la *Comedia*, no obstante, se debe a que, con el fin de que sea más verosímil su aparición, la versión los incluye ya en escenas más tempranas. Tristán aparecerá en la escena inicial añadida acompañando a Calisto, que persigue al halcón. Sosia por su parte reemplazará a Pármene y Sempronio en las breves líneas que se conservan del diálogo con Calisto del auto VIII, uno de los más recortados.<sup>28</sup>

Por último, cabe mencionar que solo se conserva, muy modificado, uno de los comentarios paralelos de Sosia y Tristán del auto XIV (mientras escuchan al otro lado del muro los arrumacos y conversación de la pareja de amantes). Este único parlamento paralelo conservado se recoloca en la versión en boca de Lucrecia.<sup>29</sup> Es esta última, luego de Elicia, el personaje secundario que más aumenta su importancia relativa (un 1,27 por ciento). Si la tendencia de la versión de Casona a suprimir los apartes afecta también a los de Lucrecia, la inclusión de añadidos aumenta el peso del personaje en la versión. Así, Lucrecia aparece al inicio junto a Melibea cantando el villancico de Juan del Encina y, durante el encuentro de Calisto y Melibea en el huerto, la versión no solo pone en boca de la criada uno de los comentarios de Sosia del auto XIV, como hemos dicho, sino que también introduce los lascivos apartes de Lucrecia del auto XIX de la *Tragicomedia*. Por último, el texto de Casona añade una breve intervención de la criada, que llama desde la puerta a Celestina en la escena de la comida del auto IX, para justificar las palabras de Elicia del original “O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia” (Rojas 2001, 428).

De los padres de Melibea, como hemos dicho, se recorta el breve diálogo del auto XII que ofrece una muestra de su preocupación y de la vigilancia que ejercen sobre la doncella. En cuanto a Pleberio, si bien se conservan con recortes algunos de sus parlamentos del auto XV, se emplean solo unos pocos pasajes del lamento final (algunas frases sobre la soledad y la falta de sentido de sus esfuerzos al quedarse sin heredera, y fragmentos de los denuestos contra el Amor), que además pierde su carácter de planto al convertirse en breves réplicas intercaladas en el extenso parlamento final de Melibea.

<sup>28</sup> Este último cambio determina que la versión incurra en una contradicción. Al poner en boca de Sosia parte de los parlamentos de Pármene y Sempronio del auto VIII, el criado se muestra al corriente del trato entre Calisto y Celestina desde temprano. Sin embargo, la versión no renuncia más adelante al diálogo del auto XIII en el que Calisto dice a un desinformado Sosia que si Celestina está muerta “peor es el mal que cuanto tú imaginas” (Casona, 1254).

<sup>29</sup> Aunque muy modificado. El “¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabés esa oración, después que no puede dexar de ser hecho” de Sosia se convierte en boca de Lucrecia en un “Esa canción quisiera yo haberte oído antes; que después, todas la sabemos” (Rojas 2001, 517; Casona, 1257).

Los personajes que reducen su peso en la versión son Calisto y, sobre todo, los criados principales, Sempronio y Pármeno. Con respecto a Calisto, cabe advertir que, a pesar de que disminuye en un 0,39 por ciento su importancia relativa con respecto a la *Comedia*, la versión añade elementos del auto XIX de la *Tragicomedia*. El Calisto de Casona mantiene, en términos generales, el tono exagerado para hablar de Melibea en los autos I y VI, y que ha dado pie a interpretar al personaje como parodia del amante cortés. También se incluye su último parlamento del auto V, momento que muestra la impaciencia del joven y que Lida de Malkiel (404) echaba de menos en la versión de Escobar y Pérez de la Ossa. Sin embargo, se eliminan o recortan otras importantes muestras de su falta de temple, como el comienzo del auto XII, en que Calisto espera la hora de la cita con Melibea, o el auto VIII, en que, con las prisas por ir a rezar a la iglesia de la Magdalena, engulle la tajada de diacitrón.

Sin embargo, son Pármeno y Sempronio los dos personajes que reducen más dramáticamente el número de intervenciones: solo conservan un 41,98 y un 47,64 por ciento de sus parlamentos originales, disminuyendo en un 5,01 y un 4,96 por ciento, respectivamente, su importancia relativa con respecto al lugar que ocupan en la *Comedia*. Esto obedece, en parte, a la tendencia de la versión a eliminar los apartes en los autos VI y XI, y a la notable reducción de las escenas simultáneas que protagonizan los criados, como la del auto I y, sobre todo, la más extensa del auto XII. Asimismo influye el traslado de los pocos parlamentos que se conservan del auto VIII al personaje de Sosia, y la omisión del diálogo entre los dos criados principales al inicio de este mismo auto, un momento clave para comprender el cambio que se opera en la relación entre Sempronio y Pármeno (este último ya al final de su evolución de criado fiel a infiel). Lo mismo cabe decir de la supresión del diálogo de camino a casa de Celestina que abre el auto IX. Por fin, al quitar la conversación entre Sempronio y Celestina por la calle del auto V –conversación en la que el primero cae en la cuenta de que, por codicia, la alcahueta es capaz de no repartir la ganancia– la versión suprime una importante muestra de las primeras fricciones y un momento que anticipa el fatal resultado de las desavenencias entre los socios.

Ahora bien, cabe advertir que la versión enfatiza algunos rasgos importantes de los criados. Así, sucede, por ejemplo, en el no obstante muy recortado diálogo entre Pármeno y Celestina al inicio del auto VII, diálogo en el que se resalta la impaciencia del criado por saber de Areúsa. En efecto, mediante una serie de añadidos y cambios la versión de Casona hace que el criado interrumpa varias veces, e incluso sacuda a Celestina, para que la alcahueta deje de hablar de Claudina y cumpla con su promesa de hacerle ver a la prostituta (Casona, 1229-1230). En la escena en casa de Areúsa, por su parte, el adaptador pone atención en destacar, mediante una larga acotación que sugiere movimientos y gestos del personaje, cómo el comportamiento galante de Pármeno imita al de Calisto: “Pármeno, que antes de ser llamado ya ha empezado sigiloso a subir, aparece en la alcoba. Está todo turbado. Trata de imitar torpemente palabras y gestos que vio en Calixto. [...] Pármeno le besa [a Areúsa] la mano. Va humildemente a sentarse lejos” (Casona, 1233).

En conclusión, la adaptación de Casona sigue de cerca la trama de la *Comedia*, manteniendo un tiempo cronológico, pero simplificando los desplazamientos espaciales. Con el fin de hacer más accesible el texto al espectador moderniza considerablemente no solo la grafía, sino también la morfología, la sintaxis y el léxico. Busca, asimismo, dar un tono más natural a los parlamentos y, de esta manera, tiende a suprimir algunos recursos que ponen en evidencia la artificialidad del diálogo dramático, como los apartes. Como lectura, la adaptación de Casona parece dar más importancia a los personajes femeninos, especialmente al personaje de Melibea y a la historia amorosa con Calisto. Resta, además, peso a la función

de la magia en el devenir de los hechos, al tiempo que enfatiza algunos de los rasgos más humanos de Celestina (su codicia, su gusto por el vino, su falsa beatería). Tiende, por el contrario, a igualar a los criados y prostitutas. La supresión de los apartes y la reducción de las escenas simultáneas suponen recortes importantes en los parlamentos de los criados. En este sentido, Sempronio y Pármeno son los más relegados, mientras que Tristán y Sosia incrementan su presencia a través de una serie de añadidos y cambios, realizados, al parecer, no tanto con la voluntad de profundizar en los personajes como con el fin de adelantar, y así hacer más verosímil, su repentina aparición. Por su parte, y a pesar de tratarse de dos de los personajes secundarios que más peso ganan, la versión también desdibuja las diferencias entre Areúsa y Elicia tanto en el llanto construido a partir de material de la *Tragicomedia* como en la diatriba contra las señoras, repartida entre las dos prostitutas. Finalmente, cabe recordar que, con la excepción del auto XIX, el resto de los autos añadidos en la *Tragicomedia* de Rojas no se centran en la historia amorosa de Calisto y Melibea, sino en algunos de los personajes más relegados de la *Comedia*, como las prostitutas, la segunda pareja de criados o los padres (se introduce también al rufián Centurio). De esta manera, el hecho de que la versión de Casona siga la trama de la *Comedia* y solo tome del llamado *Tractado de Centurio* material del auto XIX (para el único encuentro en el huerto de los amantes) y de un pequeño segmento del auto XV, constituye un argumento más para afirmar que la versión se centraba en la historia de los enamorados y no estaba interesada en los personajes bajos o en los de los padres.

**Obras citadas**

- Adrio, Manuel. “«Sin melodrama no existe teatro», dice Alejandro Casona”. *ABC* (07/03/1965): 13-17.
- Aragonés, Juan Emilio. “Alejandro Casona, fiel revisor de la *Celestina*”. *La Estafeta Literaria*, 329 (23/10/1965): 14.
- Asensio, Manuel J. “El Tiempo en *La Celestina*”. *Hispanic Review* 20.1 (1952): 28-43.
- Casona, Alejandro. *La Celestina*. En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974 [1966]. Vol II, 1191-1262.
- Davis, Ruth. *New Data on the Authorship of Act I of the “Comedia de Calisto & Melibea”*. Iowa City: University of Iowa Press, 1928.
- Deyermund, Alan. “Las fuentes petrarquescas de la *Celestina*. Epílogo: cuarenta años después”. En Santiago López-Ríos ed. *Estudios sobre la “Celestina”*. Tres Cantos: Istmo, 2001. 121-127.
- Doménech, Ricardo. “Nueva aproximación al teatro del exilio”. En Manuel Aznar Soler ed. *Exilio teatral republicano de 1939. Seminari de Literatura Espanyola Contemporanea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-teatral-republicano-de-1939--0/html/ff70b22c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_59.html#I\\_20](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-teatral-republicano-de-1939--0/html/ff70b22c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_59.html#I_20)> [consultado el 01/11/2016].
- Escobar, Luis & Pérez de la Ossa, Huberto. *La Celestina*. Madrid: [S. n.], 1959.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- . dir. *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- García Pavón, Francisco. “Teatro. *La Celestina*, en el Bellas Artes”. *Arriba* (12/10/1965): 25.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970 [1962].
- Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Osuna Lameyer, José. “Reflexiones sobre mi puesta en escena de *Celestina*”. *Celestinesca* 12.1 (1988): 73-82.
- Ortenbach, Enrique. *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado, 1956. AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9193, expediente 160-56.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Julio Cejador y Frauca ed. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1913.
- . “*Tragicomedia de Calixto y Melibea*”: libro también llamado “*La Celestina*”. Manuel Criado de Val y George D. Trotter eds. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- . *La Celestina*. Peter E. Russell ed. Madrid: Castalia, 2001.
- Romera Castillo, José Nicolás. “*La Celestina* de Rojas - *La Celestina* de Torrente Ballester”. En José Nicolás Romera Castillo ed. *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED, 1993. 195-219.