

La Celestina de José Luis Gómez: Cuatro apreciaciones

Joseph T. Snow, Madrid

María Bastianes, Univ. Complutense

Jéromine François, Univ. de Liège

Emily C. Francomano, Georgetown Univ. (Washington D.C.: USA)

(1)

Una nueva escenificación de *Celestina* en el Teatro de la Comedia (Madrid, 6 abril-8 de mayo, 2016). Dirigida por José Luis Gómez, él mismo en el papel de la alcahueta.

He visto varias adaptaciones escénicas de *Celestina* en España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. La verdad es que ninguna es comparable con otra, porque la visión del adaptador, el director, los actores y los otros técnicos que preparan cada escenificación está condicionada por muchos factores. Para mí, el factor más relevante, entre todos los factores, es cómo se adapta o se modifica un texto de veintiún actos como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Una lectura en voz alta, pausada y dramática, de *Celestina* tardaría unas nueve horas, lo que hoy día no es teatralmente aceptable para el público contemporáneo.¹ Las obras teatrales de Lope, de Calderón, de Zorrilla, de Lorca raras veces exceden las dos horas, porque fueron escritas directamente para un escenario y un público acostumbrado a acciones presentadas y acabadas en pocas horas. Y allí está el reto de cualquier adaptación escénica de obras no pensadas para la escena, como *Celestina*. Imposible involucrar el texto completo, habrá que reducir sus

1.— Recordemos que el corrector Alonso de Proaza había concebido una lectura pública de la obra: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a *Calisto* mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes, / a veces con gozo, esperanza y pasión. / A veces ayrado, con gran turbación. / Finge leyendo mill artes y modos, / pregunta y responde por boca de todos, / llorando y riendo en tiempo y sazón» (ed. de Peter E. Russell [Madrid, Castalia, 2007]. pp. 625-626). Estas recomendaciones señalan las posibilidades dramáticas (si no escénicas) de *Celestina* desde los primeros momentos de su larga vida literaria.

acciones a lo que puede aceptar en algo más de dos horas o dos y media un público ya acondicionado a este ritmo.

A lo largo de los siglos XVI-XIX, *Celestina* inspiró continuaciones, imitaciones, versificaciones, versiones romancísticas, poesías jocosas y también ejerció influencia en obras de teatro, en la temprana novelística y en el arte. Es solo en el siglo XX, sin embargo, que se han pensado en posibles representaciones escénicas de la obra. Por ejemplo, se pensó dos veces en una representación de una *Celestina* completa en tres sesiones en distintas partes del día o en noches de tres días sucesivas. Era al menos un proyecto en ciernes, una vez por Manuel Criado de Val y otra vez por Emilio de Miguel y ambos pensaban que se podía montarse en Salamanca, el más que probable lugar de nacimiento de la obra. En fin, resultaron ser proyectos tan ambiciosos que nunca llegaron a cuajarse por falta de los apoyos necesarios. Aunque *Celestina* no se escribió para representarse en escena a finales del siglo quince, ese impulso a adaptarla al escenario en el siglo pasado sí produjo una cuarentena de adaptaciones que no han parado de montarse en escenarios contemporáneos. Hoy existe una historia de las escenificaciones españolas en forma de una tesis doctoral defendida en enero de 2016.²

Que sirvan de prólogo estos párrafos a mis observaciones sobre la *Celestina* de José Luis Gómez vista el 16 de abril, 2016. En los *Cuadernos Pedagógicos*, publicación del Teatro de la Comedia, el número 55 se dedica exclusivamente a esta adaptación adecuada para la escena por José Luis Gómez (director del Teatro de la Abadía en Madrid) y Brenda Escobedo, y dirigida por Gómez que también quiso encarnar a la alcahueta en esta versión. Brenda Escobedo resume el esfuerzo de esta «adecuación» —palabra que prefiere en vez de versión— en que ella y José Luis Gómez han querido buscar «la almendra» de la acción y llevarla al escenario. Han buscado la comprensión del texto, manteniendo el lenguaje del original, pero troceando la prosa del texto para someterla a patrones rítmicos (el más familiar octosílabo). Han quitado las referencias al pasado, los antecedentes de los personajes, todos los parlamentos largos, los refranes y casi todo lo del conocidísimo «Auto de Centurio» cuyo enfoque cae en la venganza de Elicia y Areúsa contra los protagonistas (Calisto y Melibea) por haber causado las muertes de sus amantes (Sempronio y Pármeno) y la de Celestina. Aquí no cabe para no prolongar la acción de la «almendra» de su visión de la obra.

Lo que han propuesto es reemplazar de la obra original el protagonismo de la clase alta y la relegación del hampa, haciendo destacar la hu-

2.— La tesis, presentada en la Univ. Complutense el 20 de enero, 2016, era de María Bastianes: «*La Celestina* en escena (1909-2012)». En breve, esperemos que este valioso estudio documental con fotografías de las distintas escenificaciones se publique en forma de libro. Ella es autora de la segunda apreciación del montaje de José Luis Gómez.

manidad e importancia de cada uno de los diez hablantes.³ Han seguido muy de cerca los consejos de Juan Goytisolo sobre la centralidad del sexo (no el amor) y el dinero en aquella sociedad.⁴ Quiere José Luis Gómez un decorado que favorece las escenas peripatéticas con unas estructuras compuestas de andamiajes metálicos conectados por escaleras en distintos niveles. Al hablar de los lugares que representan (las casas, una iglesia) incluye también la visión de «un viejo barrio judío o aljama» (55). Introduce visualmente en esta adecuación de la obra original una bandera con la estrella de David, una procesión inquisitorial y, al fondo, unas candelabros judaicos. Hay en esta *Celestina* una «ojeriza antisemita» (p. 53) que lo cubre todo. Ha querido evocar una España judeo-conversa, sefardí (p. 59).

Los lectores de la obra original saben que hay varios encuentros de Calisto y Melibea (actos 1, 12, 14, 19), con expresiones de deseo, de pasión y de sensualidad, todo nacido en la primera escena de la obra. Y es que Melibea, en muchas ocasiones, confiesa que cayó embelesada con la primera vista de «aquel señor». En esta adecuación, para reducir el texto y llegar a la «almendra» de la acción, todos esos encuentros se reducen a uno donde Calisto le trata sexualmente con violencia a su amada. Y esta única escena de «amor» entre los protagonistas se efectúa de una manera bastante animalesca: es una violación. En efecto Brenda Escobedo ha dicho que «queríamos que el encuentro de Calisto y Melibea era en verdad una excusa para revelar una sociedad en tensión» (p. 59). El mundo en esta *Celestina* es uno en que todos se mueven con miedo o hipocresía.

Otra decisión importante de los que adecuaron esta *Celestina* para la escena fue crear una estructura circular. Han decidido iniciar la acción con una conversación entre Pleberio y Alisa tomada del auto XVI de la *Tragicomedia*. Quieren casar cuanto antes a Melibea, planeando para el futuro. Para Gómez y Escobedo, Pleberio es un idealista, un señor generoso y luminoso. Y porque quiere dejar opinar a Melibea sobre el esposo más adecuado, se le ven como un hombre con alto espíritu renacentista (p. 64). Eliminan la reacción de Melibea —que en un aposento al lado les escucha— y utilizan esta conversación para contrastar con el lamento final del padre sobre los cadáveres de Melibea y de Alisa —que se desmaya y muere al ver el cuerpo descalabrado de su hija— cuando en su plan para el futuro feliz ha intervenido la Fortuna con otro desenlace funesto. Pero, no escenificar la reacción de una Melibea ya desvirgada al escuchar el plan matrimonial de sus padres efectivamente reduce esta Melibea rebelde a una sombra de lo que es en la obra original.⁵

3.— Se han suprimido en esta adecuación del texto original a Crito, Centurio, Tristán y Sosia.

4.— En los agradecimientos aparece el nombre de Juan Goytisolo. Brenda Escobedo, en su entrevista, menciona una charla que mantuvieron con él (p. 59).

5.— En esta conversación de los padres, Pleberio en la obra original reconoce que han sido negligentes. Y es que Melibea ya tiene 20 años y deberían haberle buscado mucho antes

Otra estrategia de José Luis Gómez es considerar a Celestina en su interpretación como un ser «andrógino» y precisamente por eso mágico y mítico. La Celestina de la obra original estaba casada (ahora es viuda), ha regentado un prostíbulo por muchos años, ha sido prostituta y admira todos los atributos del cuerpo femenino y sería probablemente bisexual, pero vemos poco de esta Celestina en la que presenta José Luis Gómez. Sí, le vemos como una araña en cuya telaraña teje de una u otra manera a todos los demás (menos Pleberio) y, después de asesinada por los criados de Calisto, se acorta el texto para llegar a las otras muertes, las de Calisto y de Melíbea (y la de Alisa, que en el texto original no es nada segura). Hemos comenzado esta escenificación con Pleberio y acabamos con Pleberio, el círculo estructural que adoptaron y con ideas muy claras José Luis Gómez y Brenda Escobedo.

* * * *

Las tres reseñas que he comisionado acompañarán mis comentarios sobre las intenciones de esta *Celestina*. Cada una de las reseñadoras conoce bien la obra original y unas la han enseñado. Ninguna de las tres ha visto lo que han escrito las otras dos. Y terminé yo con mis comentarios a la adecuación-dirección y las dificultades de adaptar a la escena una obra tan extensa como *Celestina* antes de leer yo las tres reseñas-apreciaciones. Pero al menos los lectores de estas tres reseñas sabrán cuál ha sido la «almendra» de la acción que tenían en mente los que han montado esta escenificación. Cada una de estas apreciaciones ofrece perspectivas que complementan las otras y por ello creo que la lectura de todas ellas ofrecerá valiosas perspectivas sobre adaptaciones escénicas modernas de obras clásicas: los riesgos, los fallos y los aciertos.

J. T. Snow (Madrid)

un marido. Ella ha leído mucho (estas referencias fueron suprimidas) y las declaraciones de Calisto (acto I) le abrieron la posibilidad de otro camino para su vida y le llevan a traicionar los valores sociales de la época.

(2)

La Celestina de José Luis Gómez. Primeras impresiones.⁶

A lo largo de la historia de la puesta en escena de la obra de Rojas es posible reconocer dos estilos principales de lectura: alegre o «gozosa», y oscura. Al primer tipo de lecturas, centrado en los aspectos cómicos de la pieza, en la exaltación de los amores de Calisto y Melibea y en un tratamiento festivo del tema del sexo, pertenecía el quinto montaje de la Compañía Nacional del Teatro Clásico: la adaptación de *La Celestina* de Torrente Ballester que en 1988 llevó a las tablas Adolfo Marsillach. En esta temporada 2015-2016, ya con treinta años de trayectoria a cuestas, la compañía nos ha ofrecido un segundo montaje de la obra de Rojas. Si la versión de Marsillach se ubicaba dentro de la línea «gozosa», esta nueva propuesta escénica, dirigida por José Luis Gómez y fruto de una co-producción con el Teatro de la Abadía, se debe comprender dentro de la segunda línea, la de lecturas oscuras.

Estas lecturas oscuras se caracterizan por dialogar con algunos trabajos sobre *La Celestina* que han prestado atención al contexto social en que surge la obra, entre ellos toda la serie de estudios que desde Américo Castro han puesto la pieza en relación con la problemática judía y conversa. En el caso del montaje de José Luis Gómez encontramos diseminadas una serie de imágenes que remiten al motivo converso y al de la Inquisición: la bandera con la estrella de David en llamas que se despliega en el momento en que Celestina habla de Claudina, un esqueleto que cuelga con un contrapeso en uno de los laterales, el candelabro que aparece al fondo durante el planto de Pleberio, y los encapuchados que recorren en escena en algunas de las transiciones. Se trata de guiños aislados a los mencionados motivos que, a manera de pinceladas, dan un cierto color al montaje, pero no parecen estar al servicio de una lectura que los englobe.

La estética empleada en escenografía, colores, luces y sonido contribuye también a generar un ambiente tenebroso. Se emplean colores ocres y se nos presenta la caja escénica prácticamente desnuda. Como única escenografía, unas pasarelas metálicas comunicadas mediante escaleras dan lugar a dos niveles más de altura. En este espacio semivacío la iluminación cumple un rol fundamental a la hora de marcar los lugares de acción, con frecuente utilización de luz expresionista y claroscuros que contribuye a crear una atmósfera amenazante. Amenazante también resulta el

6.— 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).

ominoso sonido de campanas que se escucha a lo largo del montaje y el instrumento de percusión mediante el cual se subrayan artísticamente algunos pasajes de los diálogos, como las blasfemias de Calisto al hablar de Melibea («Melibeo soy»). Lo tétrico, sin embargo, se desliza en ocasiones hacia el distanciamiento cómico y lo grotesco. Así sucede, por ejemplo, en la guñolesca escena de la muerte de Celestina donde los criados truecan espadas por sogas y matan a latigazos a la alcahueta.

El resto de las muertes se resuelven de manera más poética, aunque quizás menos original. Se emplea el recurso de usar los vestidos para simbolizar la ausencia de quienes los llevaban: bocabajo, el tieso traje de Calisto se muestra en un lateral sin su ocupante, los zapatos de los criados cuelgan en otro lateral, el chal de Melibea flota en el aire y cae al suelo. En cuanto al tratamiento de los personajes, cabe destacar la no idealización de los amores de los señores, con frecuencia caracterizados en escena siguiendo el esquema de Romero y Julieta. El único motor de Calisto en esta propuesta parece ser el deseo sexual, un deseo que el personaje está dispuesto a satisfacer sin miramientos: el encuentro en el huerto se resuelve casi como una violación. Se opta aquí por una Celestina agitanada, con detalles que rinden homenaje a *La Celestina* de Picasso: la cuchillada de la cara se reemplaza por un ojo ciego. El relieve que se da al tema de la magia constituye otra de las pinceladas oscuras del montaje, aunque la elección para responder más a las posibilidades escénicas del conjuro que a una verdadera lectura diabólica del personaje de la alcahueta.

Si bien la Celestina de Gómez tiene buenos momentos gracias a la maestría y gran presencia escénica del actor, no se trata de su mejor trabajo. De hecho, uno de los puntos débiles del montaje es la tibia energía y comunicación entre los actores, especialmente problemática para el espacio escénico elegido, con un escenario amplio y despojado y una sobria dramaturgia de luz.

Para concluir, conviene dedicar unas breves palabras al trabajo con el texto original. Estamos ante una adaptación no excesivamente modernizada en la que sorprende especialmente el tratamiento de la estructura argumental. La versión sigue la trama de la *Comedia de Calisto y Melibea*, aunque funde las visitas de Calisto a casa de Melibea en un único encuentro que recoge material de los autos XII, XIV y XIX. Si bien es verdad que el recurso equilibra el peso entre historia amorosa de los señores e historia paralela de los criados y prostitutas, la fusión de los tres encuentros obliga a separar la caída fatal de Calisto y el suicidio de Melibea, una brecha que relaja la tensión dramática del final, sobre todo porque entre ambas muertes tiene lugar el asesinato con toques de humor de Celestina.

Un detalle innovador de la adaptación consiste en introducir al inicio del montaje el diálogo de Pleberio y Alisa del auto XVI de la *Tragicomedia*, diálogo en el que los padres discuten acerca de la necesidad de casar cuanto antes a Melibea. En el pasaje Alisa desestima la sugerencia de de-

jar que su hija escoja marido por creer que ésta lo desconoce todo sobre el amor y los hombres. Se trata de un momento de ironía dramática en el texto original que muestra la fatídica ingenuidad no ya de Melibea, sino de su madre: a esa altura de la historia la joven lleva un buen mes gozando de su amado.

Extraer de la *Tragicomedia* este segmento y colocarlo al inicio de la versión introduce un factor de urgencia en el desarrollo de los amores de la pareja muy eficaz desde un punto de vista teatral y ofrece un buen contrapunto introductorio a lo que se verá luego en escena. Sin embargo, el montaje quizás podría haber aprovechado las posibilidades que abría el cambio e imprimir más fuerza escénica al personaje de Melibea, de manera que la caracterización del personaje desmintiese con toda la energía necesaria la errónea visión que Alisa tiene de su hija.

María Bastianes
ITEM, Univ. Complutense de Madrid

(3)

Celestina de José Luis Gómez: Impresiones de espectador.

La *Celestina* dirigida por José Luis Gómez, y a cuya función asistí el 16 de abril de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid, representa una interesante propuesta escénica. Lo primero que llama la atención del espectador es sin duda la suntuosidad del vestuario, concebido por Alejandro Andújar y Carmen Mancebo. La paleta de colores que ofrece proporciona a varias escenas un marcado carácter pictórico y la combinación de atuendos inspirados en la época medieval con materias o accesorios modernos —como el bolso de *Celestina* o las linternas de bolsillo de los criados— propone un sugerente sincretismo histórico. Se evoca así, en mi opinión, la intemporalidad de la obra, a la vez que contribuye en generar cierta comicidad: los anacronismos no pasan desapercibidos sino que parecen evidenciarse como tal y destacan por su jocosidad. De forma general, el aspecto visual de la escenificación es muy logrado. Resulta especialmente impactante con respecto a la figura de la alcahueta, encarnada por el mismo José Luis Gómez: su semblante alude explícitamente a la inquietante *Celestina* pintada por Pablo Picasso en 1904.

La versión del texto que elaboraron José Luis Gómez y Brenda Escobedo no introduce cambios mayores en la *Tragicomedia*, con dos excepciones notables. Por una parte, se antepone como primera escena de la adaptación una escena del acto xvi, en la que Pleberio y Alisa planean el matrimonio de su hija. A diferencia del texto primigenio, esta *Celestina* no se abre con la famosa escena del halcón en el huerto. Se trata de la principal modificación del orden de las escenas de *Celestina* que han previsto los adaptadores. En este diálogo, el padre considera tomar en cuenta la opinión de Melibea a la hora de elegir su esposo. El anteponer esta escena, seguida inmediatamente por la llegada de Calisto, «en pos de un halcón suyo,» al huerto de Melibea, arroja una luz ambigua sobre la relación entre los dos jóvenes y apunta la extrañeza de que nunca consideran la posibilidad de casarse. Asimismo, esta modificación del orden de las escenas resulta sugerente por dar cierta circularidad a la historia: se abre y se cierra con la figura de Pleberio, lleno de esperanza y liberalidad en su primer parlamento, y totalmente desilusionado en el célebre planto final.

Ahora bien, el segundo cambio relevante que se introduce en el texto de Rojas es la condensación de las tres escenas de encuentros de los amantes en una única escena en la que vemos la desfloración violenta de Melibea por Calisto. En efecto, los adaptadores sintetizan las tres escenas amorosas de la *Tragicomedia* para conformar una violación rápida y cruda, durante el cual transparenta el miedo de la joven, casi enseguida reemplazado, después del acto violento, por una actitud afectuosa de la misma

Melibebe cuyo repentino cambio de comportamiento no nos deja de sorprender. A mi parecer, la condensación de estas escenas en un único acto sexual resulta poco convincente puesto que resta coherencia psicológica a Melibebe. Al suprimir los piropos y la actitud de amante cortés que, en la *Celestina* original, Calisto desgrana a lo largo de sus encuentros con Melibebe, se privilegia la acción en detrimento de la complejidad emocional de los dos protagonistas.

Ahora bien, la puesta en escena pone en marcha algunas notas simbólicas de interés. El decorado, por ejemplo, constituido por unas plataformas de hierro, de aspecto industrial, que divide el escenario en dos plantas relacionadas con una serie de escaleras, permite evocar de forma atemporal las jerarquías entre personajes y la movilidad social característica de la alcahueta —que haldea de una planta a otra— a la vez que potencia las escenas umbralísticas de *Celestina*, en las que unos personajes hablan y complotan mientras otros esperan o espían en el umbral de las casas. El espacio también se hace simbólico para representar el hampa prostibularia: este inframundo se representa, pues, por unas habitaciones debajo del escenario, de las cuales sale Elicia y en que Celestina prepara su conjuro diabólico.

A lo largo de la puesta en escena, es evidente la voluntad del director de realzar la cultura judía a través de unos símbolos que aparecen de forma esporádica en escena. Se puede mencionar, por ejemplo, la estrella de David en llamas que figura en una bandera tendida por un misterioso encapuchado en la planta superior, mientras Celestina, en la planta baja, evoca a Claudina, bruja y maestra suya que fue perseguida por la justicia. Al final de la función, cuando se produce la serie de trágicas muertes en cadena que acaban con los protagonistas de la obra —Celestina, los amantes, los criados e incluso, en esta versión, la madre de Melibebe— se proyecta un candelabro de siete brazos en el fondo del escenario. Este conjunto de símbolos, si aluden desde luego al motivo judaico, también contribuye a crear un ambiente de opresión inquisitorial que encarnan las múltiples figuras encapuchadas, a veces portadoras de una cruz de madera, que recorren en silencio el escenario durante varias escenas de transición, sin que los demás personajes lleguen a interactuar con ellos. Se crea así un contexto social represivo que a lo mejor evoca el clima antisemita de la época de la redacción y difusión de la *Celestina* primigenia. Sin embargo por esta ausencia de comunicación con la trama principal, tales toques judaicos y tal atmósfera antisemita parecen algo descolocados, permitiendo tan solo yuxtaponer, de forma quizá un poco artificial, la obra y su contexto.

Esta propuesta del director se inscribe en una tendencia interpretativa que lee *Celestina* a la luz de su contexto histórico y del origen judeoconverso de Fernando de Rojas. Desde 1902 hasta hoy en día, cierto sector de la crítica tiende en efecto a considerar que si *Celestina* traduce un pe-

río de cambios históricos radicales, la llamada transición entre la Edad Media y Renacimiento, es ante todo porque esta obra refleja las tensiones socio-religiosas de su tiempo. En 1902, Serrano y Sanz publica un artículo que revela nuevos datos biográficos acerca del personaje de Fernando de Rojas: el investigador resalta los orígenes conversos de Rojas a través de su estudio del proceso inquisitorial que sufrió el suegro del autor entre 1525 y 1526.⁷ A partir de este dato, varios estudios de envergadura, desde Ramiro de Maeztu a Stephen Gilman, pasando por Américo Castro, han interpretado *Celestina* en función del estatuto de judío converso —para algunos— o de descendiente de judíos conversos —para otros— de Rojas. La *Tragicomedia* empezó a leerse como una protesta velada contra la opresión de la que habían sido víctimas los conversos como Rojas y su familia. Ahora bien, fuerza es constatar que esta interpretación no tiene mucho fundamento textual, como ha demostrado de forma contundente Nicasio Salvador Miguel en un relevante artículo de 1989.⁸ No obstante, tal clave de lectura sigue influyendo en las recreaciones contemporáneas de *Celestina* que, como ésta de José Luis Gómez, intentan ante todo resaltar el perfume subversivo de la obra.

Jéromine François
Université de Liège

7.— M. Serrano y Sanz (1902): «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6, pp. 245-255 y 260-280.

8.— N. Salvador Miguel (1989): «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. D. Deyermond & I. MacPherson, Liverpool: Liverpool University Press/*Bulletin of Hispanic Studies*, pp. 162-172.

(4)

Celestina, Now

The playbill for *Celestina de Fernando de Rojas* introduces José Luis Gómez's adaptation of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* with an acrostic that will undoubtedly remind readers of *Celestinesca* of the verses spelling out Rojas' name in the paratextual material that introduced the *Comedia* turned *Tragicomedia*:

Celestina es una sacerdotisa pagana en medio del absolutismo confesional de la España de Fernando de Rojas

Esta vieja barbuda conjura una figura poética y mítica que trasciende la identidad del género.

Las calles por las que transcurre la acción son un escenario de constante tensión social.

El mercadeo entre el impetuoso amor y el deseo sexual hacen palpitar con vigor corrosivo esta obra maestra.

Sencilla estructura argumental con una enorme y popular belleza lingüística.

Tenebroso trasfondo de violencia contra judíos, moros y espíritus libres que proyecta una larga sombra en la historia de nuestro país.

Insospechada lucha de egoísmos que culmina en el más sublime planto de la literatura española.

Nadie ha retratado al vulgo con tanta profundidad psicológica como Fernando de Rojas.

Apología de una única fe: el goce del día y su gasto, sin miras al paraíso.⁹

Just as Rojas' «El auctor a un su amigo» and «El auctor escusándose de su yerro» explained the relevance of the work they introduced in print, Gómez's acrostic describes the significance of *Celestina* for his intended audiences. Adaptations of canonical literature from the pre-modern past are all about relevance and re-packaging; they are interpretations that at some level seek to simultaneously stand in for and reframe their sources

9.– José Luis Gómez, *Celestina de Fernando de Rojas* (Madrid: Teatro de la Comedia, 2016). Performance on April 13, 2016. For the sake of clarity, I refer to Gómez's play as *Celestina* and Rojas' (and possibly other authors') texts as the *Comedia* and the *Tragicomedia*.

while also making the «original» accessible and visible to the present. Adaptations are also responses to «unfinished cultural business.»¹⁰

It would be relatively easy to write a disgruntled review of *Celestina*, for there is much for lovers and scholars of the fifteenth- and sixteenth-century texts to miss in Gómez's recent theatrical adaptation. I'll admit straitaway that «nuestro gozo en el pozo» is an apt phrase for my own experience of the play (it is also an emblematic line of the work that, alas, did not make the director's cut). Nevertheless, I am aware that I write from a position unlike that of Gómez's intended audiences and my desire for a reproduction that matches my own interpretations of the *Tragicomedia* are beside the point of the director's vision. The palimpsest effect of adaptation, in this case the pleasurable or dissatisfying recall of the source's texts when watching *Celestina* would have varied from one audience member to another. Some of what follows will inevitably rehearse just how my *gozo* fell in the *pozo*, but it is my intention to focus upon questions of adaptation and relevance: What does it mean to adapt the *Tragicomedia* for twenty-first century audiences, and how does the Teatro Clásico production seek to make *Celestina* relevant for them? What kind of pre-modern past in Gómez's *Celestina* offering us and why? Making the past relevant for the present is the essence of neomedievalism, where as Caroline Dinshaw remarks, «the past is present.»¹¹ Theatrical productions can be especially powerful tools for making the past present because they can reenact the past in a process that unfolds in real time. The *Comedia* and *Tragicomedia* are neither wholly medieval nor wholly modern, but neomedievalism can refer to cultural productions that represent almost any era of the pre-enlightenment past, and the conflation of the medieval with the Early Modern is part and parcel of popular images of «the medieval.» As the late Umberto Eco might have put it: What Middle Ages were Gómez and his collaborators dreaming of?¹²

Gómez's acrostic and interpretation draw directly from Juan Goytisolo's «Un universe de ruido y furia,» written as part of the 500th anniversary of the 1499 edition of the *Comedia*, and Gómez refers to Goytisolo's influence on his reading of the *Tragicomedia* in recent interviews.¹³ Goytisolo underlined the relevance of Rojas' work for the present:

Las pasiones e impulsos destructivos descritos por Fernando de Rojas son los mismos de hoy... ¿Es la vida humana un elemento exterior a las leyes del mercado o úni-

10.– Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), p. 116.

11.– C. Dinshaw, *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 2012), x.

12.– U. Eco, «Dreaming of the Middle Ages,» in *Travels in Hyperreality*, transl. William Weaver (New York: Harcourt, 1986), 61-72.

13.– J. Goytisolo, «Un universo de ruido y furia,» *El País*, 19 abril, 1999.

camente un producto más, comerciable y vendible, del frío e inmisericorde entramado económico? A la pregunta angustiada que nos planteamos antes las crecientes desigualdades, tropelías y saqueos de un orbe de recursos limitados en el que sólo los poderosos y sus peones sin escrúpulos parecen tener futuro, una cala profunda en el universo de *La Celestina* nos golpea con un duro e inexorable negativismo: la naturaleza y sus leyes ciegas nos reducen a mera mercancía desechable en un mundo inicio y sin Dios.¹⁴

Juan Goytisolo and José Luis Gómez have read the *Tragicomedia* as a commentary on the «larga sombra en la historia de nuestro país.» For both, *Celestina* is a representation of «how we got to now,» of the formation of a national identity and of the historical forewarnings of contemporary evils. It serves as a source and inspiration for critiquing the present. Both also venerate the historical author, Rojas, his genius, style, and pre-modern identity. Gómez reminds us in his title that this work *belongs* to Rojas, even though it has been rewritten for the stage by the director. In Gómez's *Celestina*, this blend of reverence and relevance created what I see as an effect of a synchrony or temporal dislocation, a tension between its purposefully anachronistic stance, claiming *Celestina* for now and the desire to produce an authentic imitation of the original, keeping *Celestina* in the literary past.

The acrostic's apothegmatic statements took form on stage in Gómez's casting decisions, the «adecuación para la escena» of Rojas' texts by Brenda Escobedo and Gómez, as well as the sets designed by Alejandro Andújar in collaboration with Gómez. The script, which Gómez calls a «cirugía teatral de la obra de Fernando de Rojas,» begins with the conversation between Pleberio and Alisa from act XVI of the *Tragicomedia*, and then follows Rojas' texts closely, opting for abbreviations and simplifications (for example «ponçoñoso bocado» becomes «mordedura envenenada») until circling back to Melibea's expecting the arrival of Calisto. The following scenes compress and shuffle the contents of acts twelve through twenty-one. Although the *autos de Centurio* are omitted, many of the additions to the central protagonists' speeches from the *Tragicomedia* are reproduced and adapted in *Celestina*. The sections that are transposed almost word for word from Rojas' texts correspond to the interpretation outlined in the Gómez's acrostic. For example, in act IX, in which the servants and prostitutes celebrate their liaisons and the shared remuneration they expect from Calisto, and when Areúsa soliloquizes about the superiority of her profession over Lucrecia's slavery to her *señores*, her diatribe is reproduced with few changes or abbreviations in keeping with

14.— <http://elpais.com/diario/1999/04/17/cultura/924300001_850215.html>.

the focus on social tensions and the celebration of individualism and of desire in Gómez's interpretation. Modernization and abridgement may be necessary changes for a production seeking to interest twenty-first century viewers; however, the resulting length of the play did little to take them into account. Though divided into four notional acts, *Celestina* was performed without an intermission and lasted more than two and a half hours, inciting the tedium of even the most zealous Rojas fan who would not have been happy, in any case, by the changes made to the texts of the *Comedia* and the *Tragicomedia*.

The transcendence of gender was ostensibly put into effect by casting: Gómez himself performed the role of the *vieja barbuda*, Celestina. However, Gómez's portrayal relies on stereotypical gender images. In an interview for the «El cultural» section of the newspaper *ABC*, Gómez explains: «He partido de las profundas impresiones que tengo de mujeres, mayormente del sur de España. Juan Goytisolo decía que Celestina era una morisca. Mi personaje es un retazo, una amalgama de impresiones; un patchwork.»¹⁵ And, in fact, Gómez's Celestina appears on stage as a strange combination of Picasso's *Celestina* (1904) and an aged *folclórica/españolada*, complete with a red carnation in her hair, and a beat-up handbag. Gómez's Celestina was played as strangely powerless over the other protagonists and rather than mythical, she seemed broken down and wholly unconvincing as a magnetic manipulator of language, bodies, and desires. There was no other cross-gender casting or queering of the work.

The «única fe,» the rule of desire and pleasure over all else, was played straight. Areúsa and Elicia, freed from the rules of honor, enjoy their heterosexuality. Melibea, dying of *love* for Calisto —almost inexplicably in the production after Celestina hands her a tangle of enchanted thread as though she were handing her nothing more interesting than a ham sandwich— does *not* enjoy hers. In one of the most abrupt abbreviations of the texts, Calisto and Melibea meet only once in Melibea's garden bower. Mutual love is professed, Melibea begs Calisto not to ruin her honor, and he rapes her! Afterwards, Melibea declares herself his «dueña.» Rojas' scene in the garden bower invites such a reading, but on stage and in a twenty-first century context, this interpretation is jarring when joined with the acrostic's «apologia» for pleasure. Celestina's world is represented as one of sexual violence, desire, and death. The rape of Melibea can be seen as an effect of the regulation of desire by a repressive culture. Was the medieval world being dreamt of in *Celestina* a world where rape is the only work-around in the face of an oppressive honor system? If there was an implicit critique of patriarchal shame and honor, or even of the *Tragicomedia*'s association of rape with normative heterosexuality in

15.—<http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-jose-luis-gomez-diseciona-celestina-201604082050_noticia.html>

Celestina, I was not attuned enough to catch it. Perhaps we cannot reasonably expect Rojas—for all his preternatural modernity—to have critiqued the patriarchal heteronormativity of his day, but those of us who read, interpret, and adapt *Celestina* today, certainly can. Why reproduce the straight sexuality of the *Tragicomedia* so faithfully, especially while also underlining the queerness (if only in terms of ambiguous gender identity and campiness) of *Celestina* herself?

Apart from a few quips, mainly delivered by *Celestina*, that received some chuckles in the audience, Gómez's *Celestina* is a decidedly unfunny work. The «tenebroso trasfondo» and social tensions so palpable on the streets of *Celestina*'s world are represented by multilevel platforms connected by stairs and ladders where shadowy figures of friars, beggars and townspeople continually lurk. The urban underbelly inhabited by *Celestina*, Areúsa and Elicia was designed as a subterranean space, reached through trapdoors in the stage. The sets and the actors' vertical movements within them worked well as spatial metaphors for the social hierarchies brought into relief by the play, for *Celestina*'s secret underground activities, and for the violence that erupts from beneath the surface of the characters' everyday lives in the play's denouement. A banner with a Star of David appears and disappears to remind the audience of the Expulsion (1492) and the persecuted *conversos* and crypto-Jews of Rojas' era.

Gómez's neomedievalism combines several of Eco's «ten little middle ages» regarding the reconstruction of the past as a pretext for national histories: Rojas' world was barbaric, but produced a genius to be romanticized, a combination of tragic and heroic anachronisms. Recent work on medievalism and neomedievalism highlights a shift from twentieth-century appropriations of the pre-modern past to those of the twenty-first. Steve Guthrie suggests that the perceptions of the medieval other in popular culture in the twenty-first century has changed from that of the undernourished and underdeveloped predecessor to modernity's enlightened perpetual progress, to that of a recognition of the post-modern self in the medieval other. If, in the past, dirty, violent, and smelly images of the Middle Ages were created as contrasts to our peaceful, deodorized, and antibiotic-blessed present, the «weak state[s], corporate feudalism, personal insecurity and (...) unregulated violence» noted by Guthrie, to which we might add *el pensamiento único*, global instability, religious and ethnic intolerance, terrorism, striking income inequality, and austerity policies, are all perceived as the present day's repetition of life in the Middle Ages.¹⁶

16.— S. Guthrie, «Time Travel, Pulp Fictions, and Changing Attitudes toward the Middle Ages: Why You Can't Get Renaissance on Somebody's Ass,» in *Medieval Afterlives in Popular Culture*, ed. Gail Ashton & Daniel T. Kline (New York: Palgrave, 2012), 100.

The *Tragicomedia* speaks to so many contemporary concerns and debates that it seems ripe for relevant rewriting and remediating. For example, the human trafficking that lies at the heart of the work, from Celestina's dealings in fake virgins, the commodification of human bodies, to the celebration of the life of prostitution—which strangely presages neoliberal arguments for its legalization—these themes all resonate deeply with highly visible global concerns, as does the violent persecution of religious and racial *others* highlighted in Gómez's reading. In my opinion, however, *Celestina's* arguments for contemporary relevance and reverence for a classic are not always willing partners. Gómez's radical abbreviations and reshufflings paired with occasional devotion to the original texts resulted in a production that was at once too free to be faithful and too faithful to be free. The abbreviations expunged much of what is most ludic and caustic in the *Tragicomedia*, consequently curtailing possibilities for a truly creative, or even a radically relevant adaptation. The disgruntled academic would much prefer to have seen an adaptation in which, for instance, the broad and campy portrayal of Celestina were extended to the other characters, or an interpretation infused with irony along with lubricity. In short, he would prefer a production less earnest and more creative and more anachronistic. Yes, the *Tragicomedia* is filled with dark reminders of pre-modern oppression and violence that are strikingly similar to their postmodern versions in our day, and the central protagonists die with no hope of salvation. But, to my mind, a truly relevant adaptation might also have moved away from its original in order to ask of its unfinished cultural business: Now what? How can we remake this fabulous work from the past even more relevant and entertaining for today's audiences? The answers to these questions might well inspire audiences of such a remake to return to the *Tragicomedia* to find out just what the fuss was and *is* about.

Emily C. Francomano
Georgetown University