

## La Celestina a escena: reflexiones en torno a la adaptación teatral de Alfonso Zurro

Eva Moreno Lago  
*Universidad de Sevilla*  
[emoreno3@us.es](mailto:emoreno3@us.es)

### Palabras clave:

La Celestina. Adaptación teatral. Teatro Clásico de Sevilla. Teatro de Siglo de Oro. Fernando de Rojas.

### Resumen:

El presente artículo analiza la adaptación de uno de los clásicos de nuestra literatura española realizada por el premiado dramaturgo Alfonso Zurro y llevada a cabo por la Compañía de Teatro Clásico de Sevilla. Se esbozan algunas técnicas y estrategias para darle unidad teatral a esta compleja obra mostrando siempre un equilibrio entre innovación dramaturgica y fidelidad al texto original de Fernando de Rojas. Adentrarse en los entresijos de esta adaptación permite subrayar la trayectoria de una de las compañías andaluzas más destacadas actualmente y valorar el minucioso trabajo dramaturgico de Zurro.

---

## La Celestina on stage: reflections on the theatrical adaptation of Alfonso Zurro

### Keywords:

La Celestina. Theatrical adaptation. Teatro Clásico de Sevilla. Golden Century Theater. Fernando de Rojas.

### Abstract:

This article analyzes the adaptation of one of the classics of our Spanish literature by the award-winning playwright Alfonso Zurro and carried out by the Seville Classical Theater Company. Some techniques and strategies are outlined to give theatrical unity to this complex play, always showing a balance between dramaturgical innovation and fidelity to the de Rojas text. Delving into the ins and outs of this adaptation highlights the trajectory of one of the most outstanding Andalusian companies today and appreciates Zurro's detailed dramaturgical work.

---

El 19 de noviembre de 2008, se estrenó en el teatro Lope de Vega de Sevilla una nueva adaptación teatral de *La Celestina* escrita por el

dramaturgo y director Alfonso Zurro<sup>1</sup>. Se trata de uno de los primeros montajes de la compañía de Teatro Clásico de Sevilla, actualmente una de las más premiadas de Andalucía. Rescatar y analizar esta versión supone también contar la historia, los inicios y la trayectoria de esta reconocida compañía, que nace con el objetivo de acercar los clásicos literarios al público contemporáneo. La primera obra con la que inicia su recorrido es *Don Juan Tenorio*, estrenada en 2005 en la Iglesia de San Luis de los Franceses. El éxito alcanzado permitió que el espectáculo se prorrogara durante diversas temporadas augurando así el prestigio del que actualmente goza la compañía. *La Dama Duende* (2007), fue su segundo montaje, pensado también para representarse en otro emblemático paraje sevillano, las Reales Atarazanas, donde permaneció los meses de verano. La primera obra concebida desde el inicio para ir de gira es la que ocupará las páginas del presente trabajo. Esto quiere decir que se analizará la adaptación de una incipiente compañía que pretendía, por primera vez, salir a los escenarios españoles para dar a conocer su trabajo. A partir de este espectáculo esta entidad empieza a incorporar otros profesionales de la escena y, con ellos, elementos dramáticos y estéticos que conformarán su identidad y su estilo actual. Un sello que apenas se evidencia en *La Celestina*.

La obra de Rojas ocupa un puesto preeminente en la lista de los grandes clásicos de la literatura española y es un texto referente de nuestra cultura. Por este motivo, desde el pasado siglo XX hasta la actualidad, se han producido innumerables adaptaciones teatrales y cinematográficas que pretendían acercar este clásico a su público, siendo una de las obras más representadas en nuestros escenarios españoles<sup>2</sup>. Todas las empresas escénicas y fílmicas han justificado su elección por la calidad excelsa de esta pieza literaria y el interés humano de los asuntos que en ella se tratan. Sin embargo, embarcarse en esta tarea conlleva enfrentarse a una serie de obstáculos y complicaciones inherentes a la naturaleza e historia crítica del

---

<sup>1</sup> Para ver la ficha técnica y el tráiler de dicha obra consúltese la página web de la mencionada compañía: <http://www.clasicodesevilla.com/La-Celestina.html>

<sup>2</sup> Como prueba la tesis doctoral titulada “*La Celestina*” en escena (1909-2012), defendida por María Bastianes en 2016.



texto originario. El primer inconveniente quizás sea la dudosa clasificación de la obra, que ha generado un prolongado debate sobre su género literario. Aunque presente una forma básicamente dramática, es decir, dividida en actos, completamente dialogada, con apartes y otras técnicas propias de este género [Malkiel, 1962], aparentemente, no estaba concebida para llevarse a escena. El propio autor señala que la transmisión de esta obra se produciría a través de lecturas en grupos: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia», además de ofrecer consejos para aumentar la expresividad de dicha lectura, «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 airado, con gran turbación./ Finge, leyendo, mil artes y modos [...]» [Rojas, 2011: 20 y 352-353]. Pese a estas indicaciones del autor, Emilio de Miguel ofrece en su detallado estudio sobre algunas de las ediciones de *La Celestina* diversos argumentos que defienden que fue una obra escrita para ser representada [de Miguel, 2016].

Sea como fuere, la excesiva extensión de *La Celestina* hace que la representación íntegra del texto sea insostenible desde el punto de vista del formato teatral actual. Además, es precisamente esta característica la que se ha convertido en uno de los argumentos más contundentes sobre la polémica cuestión del género. De esta forma, aparecen diversas hipótesis entre los estudiosos: se ha negado su carácter dramático, otorgándole una dualidad de género [Gilman, 1945], se ha defendido su naturaleza híbrida [Severin, 1982 y 1989], se la ha clasificado como novela [Aribau, 1846 y Deyermond, 1971] o, incluso, se la ha considerado un género único, que empieza y termina con esta obra [Whinnom 1993: 131]. A pesar de esta ambigüedad con respecto al género de *La Celestina*, se pueden identificar ciertos procedimientos técnicos dramáticos que Lida de Maikel asocia con la comedia romana y que resultan claves para realizar una adaptación teatral moderna: «Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo –directo e indirecto– para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía...» [1970: 30]. La amplitud



y riqueza del texto, la variedad de personajes, y los diferentes temas tratados hacen que cada adaptación escénica diste tanto de las otras.

A toda esta problemática, a la adaptación de Alfonso Zurro se le yuxtaponen otros factores que condicionaron el arreglo del texto. Este trabajo fue un encargo realizado por Juan Motilla y Noelia Díez, directores y productores de la Compañía de Teatro Clásico de Sevilla. La viabilidad de este montaje estaba supeditada a dos requisitos indispensables: el número de actores, diez, y el tiempo establecido en los circuitos comerciales para las representaciones teatrales sin descanso, cuyo límite oscila entre las dos horas aproximadamente. Además, la compañía disponía de un presupuesto muy limitado, que afectaría a todo el montaje y, en especial, al espacio, tan presente en la dramaturgia de Zurro y tan característico en esta obra. Con todos estos ingredientes y con la idea principal de extraer el espíritu de *La Celestina* se realizó la adaptación que aquí se analiza.

### **La estructura de la adaptación**

La representación se inicia con la entrada, por parejas, de todos los actores (a excepción del que interpreta a Celestina). A través de un juego metateatral se presentan entre ellos con gestos y se van abriendo y colocando en el escenario mientras que, con cantos y movimientos coreográficos, dan la bienvenida al público y se van adentrando en sus personajes. Comienza así una especie de prólogo que combina el estilo y técnicas de las loas del Siglo de Oro y los coros de las tragedias griegas. Uno de los actores hace las veces de corifeo a lo largo de toda la función y alza una voz narrativa con los datos necesarios para enlazar los diferentes episodios de la trama. El resto de personajes interpretan el papel de coro entonando distintas melodías, enunciando diferentes frases a distintas voces o repitiendo palabras claves que marcan énfasis en ciertos sentimientos, emociones y valores transcendentales de cada momento.

Dentro de este coro hay una voz femenina que adquiere mayor protagonismo e interactúa, a veces, con el corifeo. A lo largo de la



representación se descubre que estos dos personajes son, realmente, Pleberio y Alisa que narran al público la tragedia del suicidio de su hija. Aquí radica una de las novedades formales de la adaptación de Zurro, dar voz a los padres de Melibea que encarnan, con una mayor presencia de Pleberio, las figuras de narradores omniscientes. Esta innovación proporciona una estructura circular a la obra, puesto que la escenificación comienza y finaliza con ellos.

En la primera escena se van entrelazando parlamentos introductorios que no aparecen en el texto original con diferentes versos pertenecientes a «El autor, excusándose». De esta forma, se presenta y se anticipa, a modo de coro griego, la acción que transcurre a continuación:

[Cantos]

**PLEBERIO/CORIFEO.-** Esta es, estimado público, la historia de dos locos enamorados, Calisto y Melibea y de una alcahueta llamada Celestina de la cual se sirvieron ellos para acomodar sus pasiones.

[Cantos]

**TODOS LOS PERSONAJES, A DISTINTAS VOCES.-** Oh damas, mancebos, matronas, casados, clérigos, bachilleres, juristas, soldados, todo hombre o mujer escuchen callados. Notad bien la vida que aquestos hicieron, tened por espejos el fin que tuvieron.<sup>3</sup>

Este último fragmento, que interpretan todos los personajes, reproduce los versos 81, 82 y 83 del paratexto citado previamente. El verso 81 sirve para apelar al público, sin embargo, se amplían los oficios y finaliza aludiendo a «todo hombre o mujer», para que «escuchen callados» la representación a modo, como se menciona anteriormente, de loa. Las intervenciones que realizan el corifeo-Pleberio y el coro son de tres tipos. Por una parte, algunos de estos fragmentos están sacados de los largos monólogos de los personajes que narran o reflexionan sobre lo que acontece. Al ser interpretado por el coro, a veces, se cambia el orden de aparición de este fragmento con respecto al texto original, otras, se mantiene. Para ilustrar con un ejemplo, también en la escena inicial, se

<sup>3</sup> No se ha conseguido el texto de Alfonso Zurro. Todos los fragmentos reproducidos en estas páginas están sacados de un vídeo de la representación que la Compañía de Teatro Clásico de Sevilla.



declama un parlamento sacado, casi de forma íntegra, del diálogo que Sempronio mantiene con su amo sobre el rechazo de Melibea [Rojas, 2011: 35-36], y que en la adaptación interpretan Pleberio y Alisa mientras el coro entona diversas notas musicales y repite algunas palabras:

[Cantos]

**PLEBERIO/CORIFEO.-** ¡Oh, soberano dios, cuán altos son tus misterios! ¡Cuánta fuerza pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite pusiste por maravilla. Parece al amante que todo atrás queda. Rome (todos a coro: el amor), brinca (todos a coro: el amor), herido (todos a coro: el amor). Toro sin fuego que salta cualquier barrera.

[Cantos]

**ALISA/CORO.-** Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; incluso a ti y a tu ley desampara, pues conocido son los sabios y santos profetas que por él te olvidaron.

Otro momento clave que corresponde con la técnica anterior es la presentación de Celestina. Cuando esta llega a la casa de Calisto y Pármeno la reconoce, y advierte a su amo de su mala fama realizando una descripción de la que se apropia Pleberio como corifeo. De esta forma, se produce un inciso en la acción, se incorpora música y el acompañamiento de los demás personajes, presentando la protagonista al público. Además, el coro está presente cuando el diálogo continúa y usurpa algunas palabras de Pármeno que funcionan como premonición: «Deshecho es, vencido es, caído es». Por otra parte, también aparecen adaptaciones de algunos de los argumentos de los autos de la obra. Así, por ejemplo, el corifeo-Pleberio abre el primer auto<sup>4</sup> refiriendo que: «Fue Cupido quien mandó su flecha cierto día que Calisto iba en pos de su halcón y entrando en una huerta conoció a Melibea, quedando al instante herido de amor» que corresponde con las primeras líneas del «Argumento del primer auto desta comedia»: «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso comenzole de hablar...» [Rojas, 2011: 25]. Otros fragmentos del coro, sin embargo, son invención del dramaturgo para narrar algún

<sup>4</sup> De ahora en adelante nos referiremos a los autos tal y como están denominados y señalados en la obra original, así se podrá comparar y ubicar mejor las escenas de la adaptación con respecto al texto de Fernando de Rojas.



acontecimiento importante que ha debido suprimir para ajustarse al tiempo establecido o aclarar algún cambio espacial o temporal.

La forzosa eliminación de numerosos diálogos impulsa a recomponer las escenas y esto conlleva realizar una reestructuración del texto dramático. En esta tarea surge el dilema acerca de los elementos imprescindibles y superfluos de la obra para el dramaturgo que está realizando la adaptación. Una de las estrategias que utiliza Zurro es la fusión y yuxtaposición de algunas escenas. El primer auto y el inicio del segundo se desarrollan con la disposición original. Cuando Celestina se despide de Calisto, después de recibir las cien monedas de oro, queda Pármeneo con su amo (final del segundo auto) y Sempronio acompaña a la vieja alcahueta a su casa (inicio del tercer auto). Es aquí donde se desdobra la acción y, mientras unos se mueven por el escenario, realizando el camino previsto, otros se mantienen en un espacio imaginario delimitado que rompen *a posteriori*. Los diálogos, que deliberan sobre el negocio realizado, se entrecruzan ofreciendo, a la par, la visión de cada personaje sobre este asunto.

El corifeo-Pleberio vuelve a salir al escenario para romper esta escena múltiple y para enseñar a su esposa Alisa y al público el lugar donde se hacían los hechizos: «Allí era donde la Celestina preparaba sus conjuros». De esta forma, se vuelve a recuperar la escena única y la trama seguirá desarrollándose de forma lineal y manteniendo su orden primitivo hasta el final del «terceno auto». El parlamento de Calisto, después de conocer las muertes de Pármeneo y Sempronio, enlaza con su monólogo del «cuatorceno auto», dejando atrás su encuentro con Melibea. Aparece entonces una escena tétrica que no se contempla en la obra original: dos focos iluminan las cabezas degolladas de Pármeneo y Sempronio, de los que ya se había anunciado su muerte. Zurro pone en boca de estos dos personajes, ya sin vida, las frases en las que Celestina habla de la rueda de la fortuna en el noveno auto, pronunciadas en el momento que Lucrecia llama a su casa para pedirle que vaya a ver a Melibea. De esta forma, son ellos los



que juzgan que los arcaduces de la Fortuna los han conducido a su actual estado.

Con esta imagen, cobra más fuerza el desconsuelo de Elicia por el fallecimiento de Pármeno, Sempronio y Celestina. El escenario se vuelve a desdoblar y mientras Areúsa y Elicia culpan a Calisto y Melibea de tantas muertes (decimoquinto auto), se produce uno de los encuentros de los enamorados (cuatorceno auto), que se intercala con el momento en que ambas piensan en la venganza. Las dos prostitutas acuden a visitar a Centurio y le piden que mate a Calisto (decimooctavo auto) y, casi simultáneamente, los jóvenes se entregan amorosamente (decimonono auto). Esta fusión de autos genera una fuerte conmoción en el espectador por el contraste de ambos momentos a la vez que evidencia las consecuencias de este amor. Posteriormente, Centurio muestra su cobardía y anuncia que le encargará a Traso que vaya donde los enamorados para amedrentarlos. En este instante, vuelve a aparecer la pareja en el jardín. Calisto se queda dormido y Melibea realiza el monólogo del «decimosesto auto» que, sin la conversación de Pleberio y Alisa sobre la conveniencia de casar a su hija, queda como un alegato a la libertad sexual y una oposición al matrimonio. De vuelta al «decimonono auto» acontece la muerte de Calisto y la representación sigue el orden del texto primitivo, aunque mucho más breve: desesperación de Melibea, monólogo, suicidio y lamento de Pleberio. Esta sería, por lo tanto, la estructura dramática adoptada en la versión de Alfonso Zurro:

Tabla 1: estructura dramática de la adaptación de Alfonso Zurro

### NÚMERO DE AUTO

LOA	1º e	Final 2º	Desde el conjuro de Celestina (final 3º auto) hasta 13º auto	Escena nueva	15º	18º	Monólogo Melibea 16º	Desde la muerte de Calisto (19º) hasta el final
	inicio del 2º	Inicio 3º			14º	19º		

Fuente: elaboración propia a partir del vídeo completo de la obra.





La reordenación de las escenas acelera el ritmo de la acción y ayuda a acentuar ciertas tensiones dramáticas que no se perciben en el texto original. Al modificar el orden de algunos acontecimientos, se consigue una mayor fluidez y ritmo dramático, por lo que esta nueva estructura está adaptada a las necesidades de la representación. Las apariciones puntuales de Pleberio y el coro ayudan a explicar, resumir y adelantar. Al realizar estos cambios, se percibe una interpolación de frases y personajes en diversos momentos de la obra. Además, pese a alterar la disposición originaria de algunas escenas el desarrollo de la trama atiende al propuesto por Rojas, aunque con algunas divergencias por la yuxtaposición de los autos mencionados y la reorganización de ciertos monólogos.

### **Hacia un lenguaje común**

La distancia temporal entre la obra y los nuevos espectadores supone otro de los problemas a tener en cuenta en la adaptación. En este sentido, se hace evidente la importancia de adecuar la lengua y el nivel estilístico de ciertos fragmentos para transmitir mejor su significado. Sin embargo, el lenguaje que se muestra en esta versión no está excesivamente modernizado. Se ha preferido actualizar algunas palabras o expresiones arcaicas como «ansí» por «así», «agora» por «ahora», «mochacho» por «muchacho», «hobieron» por «tuvieron», «seyle gracioso» por «sele gracioso», «téngolo por tanto, en verdad» por «Y tanto, en verdad», etc. Se han mantenido solo algunos vocablos/expresiones en desuso fácilmente descifrables por el público: «presto», «días ha» o «torna», entre otros. Otros términos han sido sustituidos por sinónimos o equivalentes para evitar confusión como es el caso de «enderezar la cama» por «arreglar la cama».

También se han pulido muchas frases, modificando la sintaxis para facilitar su comprensión. A modo de ejemplo, fragmentos como «¿Dejarle he solo o entraré allá? Si le deju, matarse ha; si entro allá, matarme ha» se han modificado por «¿Lo deju solo o entro? Si lo deju se matará, si entro me matará a mí» o «En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te



dotase», se reemplazado por «En la perfecta hermosura con que te ha dotado». Además, muchas de estas oraciones también se han alterado para adaptarlas al discurso tras recortar diálogos. Es interesante que algunas anécdotas de la historia de Grecia y Roma y alusiones mitológicas se han mantenido (algo que se ha eliminado en tantas otras versiones contemporáneas como la del TNT o la dirigida por José Luis Gómez). Un ejemplo es la canción que Sempronio canta a Calisto al inicio del primer auto [Rojas, 2011: 33]. También se aprecia un especial interés por mantener muchos de los fragmentos que cuestionan la religión cristiana. La prolífica aparición de dichos y refranes castellanos permanece en esta versión, algunos conservándose igual «De lo poco, poco; de lo mucho, nada» o «Dios da habas a quien no tiene quijada» y, otros muchos, actualizándose: «Que quien mucho abarca, poco suele apretar» por «Que quien mucho abarca, poco aprieta», «bien sé de qué pie coxqueas» por «bien sé del pie que cojeas», «bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho mozo eres» por «la prudencia es de los viejos y tú eres mozo», «De los hombres es errar, y bestial es la porfia» por «De los hombres es errar y de las bestias la porfia», etc.

Se ha cercenado el texto primitivo en beneficio del público moderno. En este sentido, se percibe que se ha prescindido de aquellos diálogos muy recargados, con sintaxis complejas o con una ardua verbosidad en pro de la eficacia teatral. Se ha buscado un equilibrio entre mantener el estilo lingüístico y facilitar la atención y comprensión de la obra con un lenguaje directo, un castellano más llano que ha eliminado los latinismos y las sintaxis poco naturales. Además, se han eliminado los largos monólogos que impiden el avance de la acción.

### **El humor a escena**

Uno de los aciertos de esta versión celestinesca es potenciar la función irónica de los personajes. El componente cómico y paródico, uno de los elementos esenciales de la obra, está muy presente. El dramaturgo



concede una gran importancia a los elementos burlescos y lascivos, que van de la mano en muchos momentos. El estilo alegre de esta adaptación, centrado tanto en los aspectos cómicos como en los elementos de la cultura popular, se identifica con las huellas esenciales de la dramaturgia de Zurro [Sedeño, 2006: 286]. El componente del humor verbal es muy complejo en *La Celestina*, ya que «incluye el uso de *sententiae* y refranes populares, bromas picantes y juegos de palabras, sarcasmos y chistes académicos» [Severin, 2001: 332]. En esta representación se conservan, no solo todas estas estrategias, sino algunas reflexiones sobre la presencia de la alegría y el humor: «Calisto.- ¿Y te ríes? / Pármene.- ¿Y tú, vas a estar toda tu vida llorando?».

Los momentos que más risas producen en el espectáculo (y que se evidencian con las carcajadas del público que se escuchan en el video), son las groserías e insultos de los personajes, realizados con un lenguaje coloquial y directo. Así le dice Celestina a Pármene «¡Pues mal fuego te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo!». También las escenas en las que se ridiculizan algunos personajes, incluso los enamorados, Calisto y Melibea, con el uso frecuente de la falacia patética. Aunque serán las figuras más humildes las que introduzcan la dosis inevitable de *pathos* y harán aumentar las risotadas.

Se ofrece, además, un tratamiento festivo del tema sexual. Afloran las expresiones de deseo, la pasión y la sexualidad desde los primeros minutos, cuando Calisto describe a Melibea ante Sempronio. Aparecen escenas sexuales visibles como la de Elicia y Crito que, en un segundo plano, se exhiben mientras Sempronio llama a la puerta. Incluso se muestra la picardía y experiencia de Celestina cuando le baja los pantalones a Pármene antes de entregárselo a Areúsa señalando que: «Prefiero ver cuánto eres antes de que me vaya». Estas circunstancias también producen cierto efecto jocoso y burlesco. Los momentos pasionales y eróticos se repiten en numerosas ocasiones: el primer encuentro de Pármene y Elicia, en la cena de la casa de Celestina, el pago a Centurio por realizar la venganza y en los encuentros de los enamorados. Fomentar estos factores, el erótico y el



cómico, tiene el propósito de que el espectador se implique en la representación: hacerles ver los pilares esenciales del texto literario.

### **Presencia y ausencia de los personajes**

En esta versión se aprecia la supresión y adición de algunos personajes con respecto al elenco original. El cambio más destacado consiste en privilegiar la visión y presencia de los padres de Melibea, que se convierten en personajes fundamentales, en oposición a la teoría de Marcel Bataillon [1961] que los considera figuras ridículas. Zurro concede una gran importancia al llanto fúnebre de Pleberio con el que concluye la obra. Al llegar a este monólogo final el espectador empatiza más con el dolor de estos personajes y se acentúa la expresión de angustia en unos padres que han estado presentes en toda la trama. Ellos parecen haber recorrido toda la historia para comprender el suicidio de su hija.

En cuanto a la Celestina, sobresale su condición activa, su dinamismo y, además, se destaca como ser andrógino. La interpretación, realizada por Roberto Quintana, ya da cuentas de esta caracterización entre lo masculino y lo femenino. Esta particularidad se evidencia al mostrarse extasiada con Areúsa, elogiando y tocando su cuerpo, revelando cierta bisexualidad (sétimo auto). En cuanto a los jóvenes protagonistas, se resalta la idealización de los amores, las alabanzas, la admiración mutua y los piropos.

El personaje de Lucrecia desaparece en esta versión. Cuando Celestina visita por primera vez a Melibea, es Alisa quien recibe a la alcahueta. De esta forma, muchas de las frases se adaptan a esta ausencia de la criada y Melibea en vez de decir: «¿Con quién hablas, Lucrecia?», pregunta: «¿Con quién hablas, madre?». Solo en una escena aparece este personaje, pero apenas se identifica. Se trata del momento en el que va en busca de Celestina para que acuda a casa de Melibea. La actriz que la interpreta es la misma que Alisa y, por lo tanto, para que no se descubra y se asemeje a una sirvienta aparece solo en un plano lejano del escenario, va



envuelta con una capucha, no muestra la cara y cambia el registro de voz. De esta forma, se disuelve la presencia real de Lucrecia.

Se mantiene el carácter de los personajes bajos y, de algunos, desconocemos los nombres. Es el caso de Sosia y Tristán, que se muestran como presencias típicas, necesarias en las escenas entre amos y criados. El elenco de esta representación se desdobra en varias ocasiones y ciertos personajes se apropian de las palabras de otros para subsanar la reducción del texto original. Así Sosia, a veces es interpretado por Julián Manzano (Sempronio) y, otras, por Carmelo Crespo (Pármene). Serafin Zapico representará a Tristán y a Centurio y todos los actores, menos los que interpretan a Celestina, Calisto y Melibea formarán parte del coro en sus múltiples apariciones. Esto tiene como consecuencia una fuerte presencia de todos los actores durante casi toda la representación, algo que caracterizará los futuros montajes de la compañía.

### **La puesta en escena**

La puesta en escena de *La Celestina* trae problemas muy diferentes de los ocasionados por su lectura-recitación, según las indicaciones iniciales de Fernando de Rojas. Por este motivo, cuando Zurro hace su adaptación piensa en todos los recursos teatrales actuales necesarios para esta representación. La lectura de la obra permite otras unidades de lugar, tiempo y acción que se tienen que resolver en la escena con otros procedimientos. La aparición del coro y el corifeo coincide con los cambios del decorado. Este montaje exige una considerable imaginación del público, al utilizar una escenografía minimalista con elementos móviles que van sugiriendo los diferentes espacios. Son los propios personajes, al convertirse en coro, los que irán moviendo los módulos escenográficos mientras cantan. La decisión estética va acorde con la concepción originaria de la obra. También la lectura-recitación del texto originario requería a los oyentes una gran fantasía para imaginar tantos espacios diferentes, un ejercicio que dependía, en gran medida, de la destreza de los narradores.



La escenografía está formada por cuatro bastidores iguales pero independientes, con un arco en el centro y dos escalones. La combinación de estos hará que parezca la entrada a una vivienda, un interior o una fachada. Están forrados con tela lisa de ciclorama, de tal forma que, según la iluminación, deja ver tanto la estructura interna del bastidor, construido con listones de maderas, llegando a vislumbrarse incluso lo que pasa detrás o, por el contrario, se vuelven totalmente opacos. Este material es muy útil para proyectar formas vegetales (como la escena del jardín con los enamorados) o luces nocturnas y crear ambientaciones variadas con la iluminación. Además, en escena hay dos escaleras de cinco peldaños que también son móviles y van cambiando de posición. Son los únicos elementos que consiguen dar altura y desde donde se recrean escenas de balcón o de exterior, dando la sensación de que los enamorados se encuentran apartados, en una especie de colina. El ciclorama de fondo ayuda al espectador a ubicar temporalmente cada momento, ya sea en el atardecer, durante la noche o, cuando no es relevante, se neutraliza la iluminación<sup>5</sup>. La versión de Zurro ha sabido aglutinar, seleccionar y distribuir los numerosos escenarios que van apareciendo en la obra<sup>6</sup>.

La paleta de colores que predomina en el escenario está entre la gama de naranjas, azules y verdes. Las diferentes tonalidades también ayudan a distinguir la clase social de los personajes. En la Celestina, los criados y las criadas impera el naranja con matices marrones. Para los jóvenes pretendientes se usan prendas claras, símbolo de nobleza. En los momentos de intimidad Calisto viste una camisa beis y Melibea un camisón del mismo tono (con el que finaliza la obra). En el resto de escenas, la enamorada se atavía con un traje claro con tinte verdoso y Calisto con pantalón y chaqueta azulada. Los padres presentan colores opuestos y señoriales: rojo para la madre y verde para el padre. El atuendo no está inspirado en la época medieval, sino que tiene tintes renacentistas, barrocos

<sup>5</sup> El diseño de iluminación estuvo a cargo de Tito Tenorio.

<sup>6</sup> La concepción espacial está muy presente en todas las obras y adaptaciones de Alfonso Zurro, no se puede obviar, en este sentido, la influencia de su formación como arquitecto técnico.



e incluso alusiones al vestuario de la comedia del arte (véase la chaqueta de Calisto), sin poder definir un estilo concreto. Esta evocación a un pasado inexacto, junto con la plástica, también atemporal, del decorado, alude, quizás, a la validez atemporal de la obra.

### **A modo de conclusión**

Se concluye este estudio en el modo que Fernando de Rojas finalizó su «El autor excusándose...», es decir, con la certeza de que «no han de faltar nuevos detractores a la nueva» adaptación<sup>7</sup> celestinesca. Sin embargo, el análisis de la versión teatral que propuso Alfonso Zurro denota una gran destreza dramática y una notable visión teatral, en la que se han recurrido a diferentes técnicas escénicas para resolver las dificultades de llevar esta obra a escena. Esta tarea se convierte en un gran desafío para cualquier dramaturgo por tratarse de un texto muy largo que necesita adaptarse al formato temporal que se exige en los circuitos comerciales. Pese a los diversos cambios y modificaciones mencionados, se observa el esfuerzo realizado por mantener el sentido del texto original. El resultado es una adaptación eficaz desde el punto de vista teatral, que consigue ajustar esta extensa obra dentro del reducido tiempo convencional del teatro, no sobrepasando la hora y cuarenta y cinco minutos, en una versión coherente y amena.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- ARIBAU, Buenaventura, *Novelistas anteriores a Cervantes*, Biblioteca de Autores Españoles, 1846.
- BASTIANES, María, “*La Celestina*” en escena (1909-2012) (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Marcel Didier, 1961.

---

<sup>7</sup> Adición en el original.



- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, *A, ante, bajo, cabe, con La Celestina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- DEYERMOND, Alan D., *A literary history of Spain. The Middle Ages*, Londres, Ernest Benn, 1971.
- GILMAN, Stephen, «El tiempo y el género literario en la Celestina», *Revista de Filología Hispánica*, VII, pp.147-159; reimpresión en *La Celestina: arte y estructura* (1982) Madrid, Taurus, 1945.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962 (2ª ed. 1970).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dos obras maestras españolas: El libro del buen amor y La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966 (4ª ed. 1977).
- RODIEK, Cristoph, «La Celestina del siglo XX. Anotaciones comparatistas» en *Celestinesca* vol. 13, nº 2, 1989, pp. 39-44.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina* (Edición y estudio de Francisco Rico et al), Madrid, Real Academia Española, 2011.
- SEDEÑO, José, «Notas sobre el teatro andaluz de creación» en Sánchez Martínez, José Antonio, *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, 2016, pp. 285-318.
- SEVERIN, Dorothy, «Is La Celestina the first modern novel?», en *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1982, pp. 205-209.
- SEVERIN, Dorothy, *Tragicomedy and novelistic discourse in Celestina*, Cambridge, University Press, 1989.
- WALSH, Andrew S., «La belleza actual de Celestina: la adaptación teatral de Luis García Montero» en *Celestinesca* nº24, 2000, pp. 171-180.
- WHINNOM, Keith, «The form of Celestina: dramatic antecedents», en Deyermond, Alan (ed.), *Celestinesca*, XVII (2), 1993, pp. 129-146.

