

Per RICARD SALVAT
Barcelona, juny de 1997

La literatura castellana ha creat tres grans mites: *Don Quijote*, *Don Juan* i *La Celestina*. El primer mite és, com se sap, essencialment novel·lesc, però el món del teatre se'l va apropiat més a l'estranger que en el pur àmbit del teatre espanyol. La *Commedia dell'Arte*, en la seva última etapa, se'l va fer seu com a una "màscara" més i, després, ha anat proliferant una teoria d'adaptacions dramàtiques, cinematogràfiques i balletístiques o coreogràfiques. Recentment, el 1992 —amb motiu del V Centenari del Descobriment d'Amèrica—, es va representar una adaptació del guionista cinematogràfic Rafael Azcona dirigida per Maurizio Scaparro. Fou, potser, el primer moment on s'acceptà la teatralització del mite de *Don Quijote* des de les altes instàncies de la cultura oficial. Abans havíem estat molt rebeccs a adaptar el personatge al teatre.

Don Juan té una vida més atzarosa. Neix a Espanya. Basat en fets reals i fets mítics, arriba a la majoria d'edat de la mà de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, de 1625). Però la veritable dimensió intel·lectual i, potser, la seva última maduresa i el seu últim sentit de la llibertat, van aconseguir-se a l'estranger gràcies a Molière (1665) i a Mozart, amb el llibret de Lorenzo da Ponte (1787). La fortuna ulterior d'aquest mite ha estat immensa i ha donat peu a tot tipus de lectures.

La Celestina és, de fet, el primer d'aquests mites en ordre de naixement. *La Celestina* és un personatge absolutament precervantí. El seu autor, Fernando de Rojas, viu entre 1465 i 1541 (encara que molts historiadors dubten de la precisió d'aquestes dades), i tot l'entorn de la seva persona i de la seva obra, que va ser única, resulta misteriós i imprecís. Rojas no va tornar a escriure mai més. Hi ha qui diu que va tenir por d'aixecar més rancors perquè l'èxit de *La Celestina* va ser enorme. Hem de recordar que Rojas només va firmar l'obra a través d'un acròstic.

Tenim tot tipus d'interpretacions sobre l'autor i l'obra. Novel·la o obra dramàtica? De fet fou una novel·la dialogada que mai no va ser concebuda per ser representada. No segueix cap de les unitats establertes pels teòrics italians, intentava imitar l'atmosfera italianitzant i platonitzant a la seva obra, però creiem que Rojas no va pensar en cap moment que l'obra es representaria. Si ho hagués cregut potser hauria seguit la teoria de les tres unitats. Cal no oblidar la seva condició de jueu convers o cristià nou. La família de la seva dona va patir un procés inquisitorial: van considerar el seu sogre judaïtzant. Cinc dels creadors del teatre espanyol són jueus conversos. Rojas era

un jueu convers que va escriure des d'un àmbit cristià imposat, on hi havia censors cristians. Això explica aquell continu canvi de plans en la narració de l'obra. Serrano Poncela ha parlat de *La Celestina* com una sèrie de "juegos de espejos labrados en forma de rombo (que) refleja ante el atento lector múltiples y contradictorias perspectivas. Tales espejos forman parte, como es natural, del confuso laberinto". Això és, abans que res, *La Celestina*, un confús i fascinant laberint en què tot és realitat i tot pot ser un miratge. Rojas és el Dèdal-Arquitecte.

Rojas, o qui sigui l'autor (s'ha parlat de Juan de Mena, Rodrigo de Cota, un altre jueu convers o, fins i tot, el corrector de l'obra, Alonso de Proaza), fou un home lliure, un renaixentista integral que va viure en ciutats petites. Va arribar a ser alcalde i va tenir por de l'escàndol. Hi ha tesis per a tots els gustos; és un autor que continuament canvia de perspectiva, escriu amb llibertat renaixentista però té por de l'Espanya censuradora i tancada, asfixiant, que s'està delimitant. Ens fa sempre l'efecte que la seva obra està escrita en clau, escrita amb desvergonyiment i desimboltura que amaga, en el fons, un desig inquietant d'afirmació intel·lectual i personal, a la vegada, però, que revela tot tipus de temors personals i inseguretats socials. En el fons, l'autor de l'obra ens fa l'efecte que no creu en res, Rojas és un nihilista absolut, implacable, amb una modernitat admirable, un home que escriu en el canvi de dos mons, de dues sensibilitats, de dues Espanyes, de dues èpoques, en el pas estrany i inquietant d'una edat mitjana —de la qual s'ha dit i repetit que va ser fosca i cruel, però de la qual s'està demostrant que va ser molt delicada, fina i liberal com poques vegades ha estat Espanya— i el desig d'un Renaixement que faci d'Espanya un exemple de modernitat. La Itàlia que mai no podria repetir-se a Espanya, aquella Itàlia i aquella Grècia somniades per Rojas no es van produir, tot i tenir tots els elements per aconseguir-ho, per excés d'Inquisició i de tot tipus de dogmatismes i per manca d'una situació econòmica estable. L'expulsió dels jueus, que no van voler convertir-se, va retardar el sorgiment de la banca, en el sentit modern del terme, d'acumulació violenta de capital, es va impedir el gaudi de la riquesa. Les guerres contínues, la manca d'organització econòmica, convertiren un Estat incommensurablement ric ("El Dorado" s'havia fet realitat a Amèrica), en un país, els habitants del qual vivien en un estat de pobresa terrible, en un desert amb una degradació moral desesperada.

Aquest desert moral està a la base no només de les relacions dels criats, de la tercera, és a dir, de la *Celestina* i les putes, sinó també a la dels dos enamorats, representants dels alts llinatges.

S'ha dit que Calisto és d'alt llinatge però és un cristià vell que s'enamora d'una jueva conversa que es diu Melibea, filla d'un hebreu molt ric, Pleberio, també convers. Si aquesta fos una de les claus s'explicaria el fet que mai no es parli del desig de casar-se, de voler normalitzar, mitjançant el casament, aquesta relació. No hem d'oblidar que els jueus que es convertien perdien (com a mínim, aparentment) la seva religió, però mai les seves qualitats o característiques nobiliàries. Els jueus havien viscut sempre a la defensiva i

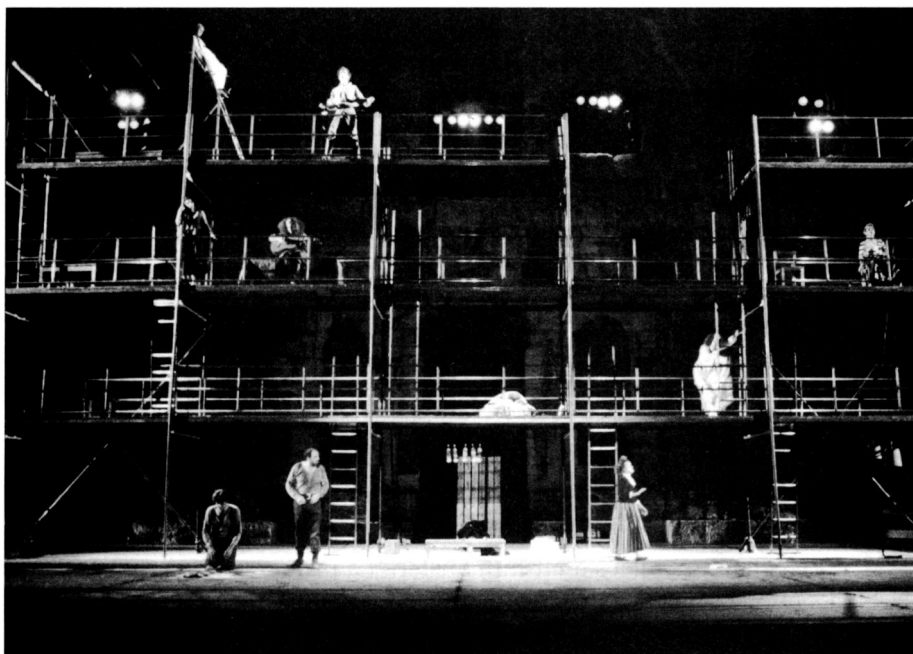
aquest escriure a la defensiva, que a vegades arriba a la provocació, destaca a Rojas. *La Celestina* està escrita des de tot tipus de sobreentesos i complicitats. Escrita des de l'última llibertat. Rojas la dissimula contínuament amb tractats moralitzants i amb reconvencions.

Fa l'efecte, en alguns moments, que Rojas converteix Calisto en un alter ego seu, en l'objecte de les seves revenges. En la seva desesperació, III escena del primer acte, lliura l'ànima a les forces del dimoni i, més tard, a l'acte XI, afirma: "Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cautivo, yo su siervo." Pel fet que ell era un cristià vell, això hauria d'escandalitzar i inquietar. Contràriament, Melibea es comporta amb una absència total de sentit cristià. En un moment de l'obra fa un repte atrevit a Déu des del capdamunt de la torre. Ella, aquí, es converteix en una mena de Judit o Herodies. En el joc de complicitats cada un, sigui cristià vell o jueu convers, podia trobar la seva "interpretació" particular i la reafirmació de les seves creences davant del contrari. Ambdós amants ja es coneixien, però quan s'enamoren de veritat entren en el joc dels secrets i de les complicitats.

El text, per si sol, és també un misteri. La primera edició coneguda és del 1499. Sembla segur que n'hi hagué una altra d'anterior. Té setze actes bastant llargs. Aquesta edició és de Burgos (a les ciutats allunyades del centre del poder, la censura hi era més laxa), l'editor fou Fadrique Alemán de Basilea (Friedrich Biel), i en aquest moment es titula *Comedia de Calisto y Melibea*. El primer acte d'aquesta edició és molt més llarg i sovint s'afirma que aquell acte el va escriure un altre autor. En vingueren altres edicions: Toledo (1501), Sevilla (1501)... Del 1503 hi ha tres edicions (Sevilla, Toledo i Salamanca) amb el títol canviat: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En una edició sevillana es titula *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Aquesta és, sembla ser, la primera vegada que Celestina apareix en el títol. Aquí hi ha cinc actes nous també atribuïts a Rojas (denominat *Tratado de Traso*) que s'intercalen i que fan l'efecte que l'autor vol ajornar el desenllaç catastròfic de l'obra. En una edició de 1526 apareix un altre acte més, però de molt poc interès.

El problema de l'autoria és, per a un home de teatre, un problema menor. L'obra està aquí, en el sentit més heideggarià del terme. Tal com succeeix amb les obres de Shakespeare, el "dramaturg" i el director d'escena han d'escollir entre totes les infinites variants.

No es té notícia que s'hagués representat aquesta obra abans de l'any 1903. Aquest any s'estrena *La Celestina*. *Tragicomedia lírica*, del gran musicòleg i compositor català Felip Pedrell. Va fer-se càrrec de l'adaptació teatral i va compondre la música. Fou una intuïció genial, que no s'ha valorat suficientment, i que va començar el 30 de juny de 1902. A la Biblioteca Nacional de Catalunya de Barcelona, s'hi troba el manuscrit del *Diario* del músic que, sorprenentment, encara resta inèdit i on podem llegir que va començar a treballar en l'obra aquell dia. Va començar per l'acte IV i va acabar el seu treball el 6 d'agost del mateix any. Va encarregar una versió italiana a Angelo Bignotti i una de francesa a Henri de Curzon. L'èxit fou tan gran que Francisco Fernández Villegas va pensar a fer una adaptació dramàtica del text de Pe-



La Celestina. Direcció Stavros Doufexis, Grècia 1997. (Fotografia: Argyropoulos).

drell (però sense música), que es va estrenar al Teatro Español de Madrid el 1909, interpretada per Carmen Cobeña, Amparo Fernández Villegas i Ricardo Calvo. A partir d'aquesta estrena, les representacions en van ser moltes. És curiós que, tot just acabada la Guerra Civil, aquest text sempre "immoral", per més que es tallés o s'adaptés, va ser representat l'any 1940 a Madrid interpretat per Julia Delgado Caro. Felipe Lluch va fer-se càrrec de l'adaptació i Cayetano Luca de Tena de la direcció. Es representà al Teatro Español, el teatre oficial per excel·lència del franquisme.

Curiosament, aquesta obra es va representar molt durant la dictadura. De fet *La Celestina* i *Don Juan Tenorio* són les úniques obres de repertori del teatre espanyol. Qualsevol actriu de renom que arriba a una certa edat ha d'interpretar *La Celestina*. Aquesta peça, però, no es torna a programar en cap dels teatres oficials. L'experiència de 1940 deuria agafar desprevinguda la censura franquista.

Potser aquest rebuig ulterior a 1940 s'explica pel fet que la gran actriu espanyola Margarida Xirgu, que descobrí a Federico García Lorca quan vivia a l'Uruguai com a exiliada republicana, va estrenar a la Comedia Nacional de Montevideo una adaptació de José Ricardo Morales que tingué un gran èxit.

Significativament, el teatre comercial es va fer seu aquest text. Salvador Salazar féu una versió que es presentà a Parma (Itàlia) i, poc després, a Cáceres (1955). Sens cap mena de dubte, la millor versió que coneixem fou la de Luís Escobar al Teatro Eslava de Madrid (1957), amb la gran actriu Irene

López Heredia, que no va tenir por d'ensenyar els aspectes més tèrbols i demoníacs del personatge. El 1965, un representant de la generació del 27 emigrat a Buenos Aires, Alejandro Casona, va estrenar una versió seva al Teatro Bellas Artes, interpretada per Milagros Leal, que mantingué el to estripat i desesperat d'Irene López Heredia.

Hi seguiren l'adaptació de Ricardo López Aranda, dirigida per Manuel Manzanque, interpretada per María Guerrero (1973); el treball de director-adaptador de Fernando Cobos (fill), amb una companyia establerta a París, Théâtre du Hangar, on el paper de Celestina el va interpretar un actor, Fernando Cobos (pare), el 1977.

El 1978, el director José Tamayo va encarregar una nova versió al Premi Nobel Camilo José Cela. Sens dubte és, juntament amb la de José Ricardo Morales, la millor adaptació de *La Celestina*; Cela hi manté tota la brutalitat i esfereïment del text original. La va interpretar Irene Gutiérrez Caba.

I encara hi seguiren, a Toledo (1980), una versió dirigida per Miguel Bilbatúa i Manuel Gutiérrez Aragón, amb Julia Martínez en el paper principal. Ángel Facio va fer una adaptació d'escenografia molt arriscada i amb gran llibertat expressiva a Barcelona (1981) amb Ketty Ariel, que al cap d'un any va repetir amb Asunción Sancho, excel·lent actriu, i que va arribar a Madrid el 1984 de la mà, aquesta vegada, de Dora Santacreu.

Fins al 1988 no la torna a muntar una companyia subvencionada, la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La democràcia va tardar tretze anys a possibilitar que arribés a un Teatre Nacional. La versió la va portar a terme el gran novel·lista Gonzalo Torrente Ballester, que va realitzar una versió molt reduïda, tractant-se d'una companyia estatal. La va interpretar Amparo Rivelles, actriu de gran èxit, que va aconseguir un to pretesament elegant com tement encarar-se amb l'esfereïment del personatge, fet que ja s'havia esdevingut amb Irene Gutiérrez Caba i que, curiosament, es va repetir a la versió d'Antoine Vitez (adaptació de Florence Delay) al Teatre Grec de Barcelona el 1989, que va interpretar, potser amb excés de *charme*, Jeanne Moreau.

El 1995, a Barcelona, Amparo Soler Leal, filla de Milagros Leal, va interpretar l'obra dirigida per Hermann Bonnín. L'adaptació, molt encertada, fou de José Ruibal.

Tal com pot apreciar-se, un espectador de més de cinquanta anys ha pogut veure unes deu o dotze interpretacions diferents de *La Celestina*. Això mai no ha succeït amb altres textos fonamentals del teatre espanyol. Dificilment hem pogut veure deu versions de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, o qualsevol altre gran títol del nostre repertori. Sí hem pogut veure, però, deu o quinze *Don Juan Tenorio* diferents, i encara més i tot.

A causa de la molt desorientada política cultural de les diferents administracions d'aquest segle, s'ha fet molt poc per donar a conèixer aquest

text convertit en espectacle a l'estranger. Hi ha hagut representacions que convé notar: el 1941, a Roma, pel Teatro delle Arti (que dirigia A. G. Braggaglia), adaptació de Corrado Alvaro i posada en escena d'Enrico Fulchignoni; 1942, a París, pel Théâtre Montparnasse, de Gaston Baty (direcció de Jean Darcante); 1950, al Teatro Ateneo de Roma; 1958, a Stratford on Avon, sota la direcció de Joan Littlewood. El Berliner Ensemble també la inclogué al seu repertori.

Ara, Stavros Doufexis l'estrenarà per primera vegada a Grècia i aquest és un esdeveniment extraordinari. La fascinació de Rojas per tot el que és italià i, encara més, pel que és grec, es posa de manifest en el nom dels personatges *Kallistos* i *Melíbea*. Als actors espanyols se'ls ha d'explicar el significat que aquests noms tenen en grec. Aquest enamorat de Petrarca i de la greccitat que va ser Rojas dirà les seves raons sobre la vida i sobre el destí, en grec. Hem de congratular-nos-en.

Doufexis, que ens oferí com a director invitat algunes nits fonamentals per a la història de la posada en escena a Espanya —*Ifigenia* (Sitges, 1979), *Lysístrata* (Sitges, 1982), *El mito de Edipo Rey* (Mérida, 1982), *Fiesta Aristófanes* (Mérida, 1985)—, ara ens concedeix un acte de generositat tot fent conèixer al país teatral per excel·lència una de les obres claus del teatre espanyol. Moltes gràcies.