

LA CRISIS DE CELESTINA o LA HUMANIZACION DEL TEATRO ESPAÑOL

De Irene López Heredia a Amparo Rivelles

César Oliva
Cátedra de Teatro, Murcia

En no pocas ocasiones hemos oído quejas relativas a la falta de atención a una dramaturgia tan rica como la de los clásicos castellanos, que no consigue ser representada de manera constante en su propio medio. Comedias como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El caballero de Olmedo* o *La serrana de la Vera* requerirían periódicas revisiones, de manera que no más allá de cada lustro tuvieran una ejemplificación escénica. Pero eso no sucede, y las razones pueden ser muchas y variadas, destacando, al menos en nuestra opinión, una generalizada falta de cariño y confianza en esos clásicos poetas, empezando por el propio gremio profesional, que se escuda en tópicos tan inconsistentes como el problema del verso o la falta de atención oficial. Si lo primero significa la falacia del inculto, el segundo aspecto, la comodidad de quien busca réditos inmediatos, amando más el dinero que el arte, ya que, según datos que se pueden documentar en los últimos años, los clásicos han sido los proyectos más indiscriminadamente subvencionados tanto en la dictadura como después. Es, precisamente, de esa señalada falta de amor a los clásicos, desde donde se ha ido transmitiendo un desinterés por los mismos en el espectador español de las últimas décadas. No nos engañemos culpando al público de lo que no le corresponde. De siempre, la tarea de los programadores ha tenido superior responsabilidad que la de los receptores. De ahí que sea normal medir el grado de atención de los gobiernos al teatro con la oferta que propone.

En esta manifiesta decadencia de los clásicos en el gusto del espectador español, la *Celestina* supone la excepción que confirma la regla, pues es posiblemente el texto castellano más veces llevado a la escena en la historia de nuestro teatro. Al menos los últimos veinticinco años han visto varias y muy diferenciadas puestas en escena. Esta circunstancia es digna de subrayar en un panorama teatral, como el español ha tenido durante esos años, así como sus conexiones con la recepción por parte del público de ese periodo. De esa

manera, además, facilitaremos datos y pistas sobre un grupo de representaciones que hora es ya de verlas dentro del contexto espectacular propio de su lenguaje. En definitiva, los objetivos de este trabajo parten de considerar aspectos propios de la historia de la representación, aunque las consecuencias que se puedan derivar sean imprevisibles.

* * *

Desde 1957, los escenarios españoles han visto, al menos, siete montajes de *La Celestina* de cierta importancia. Las relaciones entre ellos, sus engarces y disonancias, abren vías de comprensión en la reciente historia de la escena nacional contemporánea, y, sobre todo, en el tratamiento de los clásicos. De antes incluso de la fecha citada cabe mencionar, siquiera sea por referencia histórica, la primitiva versión de Felipe Lluch, en junio de 1941, y en el Teatro Español de Madrid, que fue un absoluto fracaso. Se cuenta que una de sus representaciones sólo tuvo siete espectadores de pago. El montaje apuntaba--según dicen las crónicas--, hacia la solución del escenario simultáneo, tomado de la Edad Media, y la refundición adulteraba sus pasajes más realistas. No olvidemos la fecha en que estamos. En la década de los 50, y dentro de los llamados Festivales de España, José Tamayo y José Luis Alonso pasearon nuevas adaptaciones por el país, aunque no llegaron a estrenarse en Madrid. Tamayo, con la Compañía Lope de Vega, presentaba a Irene López Heredia en el papel principal. Más abundante documentación existe de la versión que Huberto Pérez de la Ossa estrenó en 1957, en el Teatro Eslava de Madrid, con puesta en escena de Luis Escobar, decorados de Vicente Viudes, vestuario de Carlos Viudes, e Irene López Heredia de nuevo en el papel de Celestina, con José María Rodero en el de Calisto. El montaje participaba de una evidente intención simbolista, con juegos de luces rojas que anunciaban lo demoníaco de la intención, y con un texto, siempre bello, pero dulcificado.

La siguiente adaptación, en 1965, Teatro Bellas Artes, fue dirigida por José Osuna, y tuvo a Milagros Leal como Celestina, la escenografía era de Mampaso, los figurines de Emilio Burgos y la versión, de Alejandro Casona. Aunque en su momento fue muy alabada--no olvidemos que estábamos en pleno auge del autor de *La dama del alba*--no faltaron recortes en partes esenciales, como el monólogo último de Melibea. La puesta en escena abundaba en detalles realistas, con movimientos incesantes de carras que sacaban u ocultaban fragmentos de interiores practicables, con todos sus detalles.

Hasta finales de la década de los 70 no volvió la obra de Fernando de Rojas a los teatros españoles, aunque tampoco faltaron versiones debidas a grupos aficionados, compañías profesionales en gira, alguna incluso extranjera. Tal es el caso del Théâtre du Hangar, que en 1977 hizo la *Celestina* en francés, en el Teatro Alfil madrileño, con dirección de Fernando Cobos, español residente en París, que, a la vez, asumía el papel de la vieja alcahueta. Ese mismo año, 1977, subió al Teatro de la Comedia otra *Celestina* "puesta respetuosamente en castellano moderno" por Camilio José Cela, con dirección de José Tamayo, decorados de Andrea D'Odorico, e Irene Gutiérrez Caba en el papel principal. El motivo esencial escenográfico era un ascensor que, situado en el centro del escenario, facilitaba los movimientos verticales de la obra. Suponía un elemento de distorsión, puesto adrede en lugar preferente, mientras que los lados de la escena se caracterizaban por someras metonimias escénicas. La versión fue astutamente asignada a Cela, con la intención de cargar las tintas de lo escabroso, en plena transición política. El novelista no tuvo que cambiar ni una coma, pues el viejo texto se basta y sobra para cualquier tipo de intenciones.

Una serie de representaciones en escenarios naturales toledanos--precioso patio en donde bien pudieron trascurrir los acontecimientos siglos antes--, se llevaron a cabo en el verano del 80. Su director y adaptador, Miguel Bilbatúa; Celestina estaba encarnada por

Julia Martínez. La puesta en escena disponía los lugares a la manera medieval, es decir, juntos pero no revueltos. La amplitud del patio hacia el resto.

En 1981, Angel Facio estrenaba su propia versión en Barcelona, recorriendo después buena parte de la geografía nacional. El espacio escénico era del propio director, y Dora Santacreu, la vieja Celestina, en muchas representaciones sustituida por Asunción Sancho. Su presentación en Madrid no llegó hasta 1984. Facio incorporaba a la desnudez del lenguaje, la de los propios protagonistas, que debían expresar así el terrible sino que desde el principio les mueve. Un muy sofisticado escenario, lleno de los trapos sucios que se cuecen en la obra, estaba presidido por una especie de artefacto circense, desde donde la Inquisición dominaba a la sociedad teatral, y sus jóvenes protagonistas se «colgaban» en un rebuscado final. La adaptación, que contaba con un complejo sistema de combinaciones de cuadros dramaturgicos, perdía en eficacia todo lo que ganaba en intenciones.

También en 1984, y en el marco del Festival de Almagro, el Teatro Ibérico de Lisboa estrenaba su propia adaptación, debida a José Manuel Blanco Gil, autor también de la escenografía, junto a António Filipe, y con Manuela Cassola en el personaje de Celestina. La dirección de Blanco Gil llegaba al paroxismo de la simbolización, acentuando todos los perfiles exotéricos que hay y que no hay en el texto de Rojas. Su coro de fantasmones, las estudiadas evoluciones de los personajes sobre los límites de los signos bruñidos pintados en el suelo, la enorme crispación en todos los personajes, hacían un heterodoxo espectáculo incómodo y bello a la vez.

Finalmente, en 1988, Adolfo Marsillach ha estrenado, en el Teatro de la Comedia, una versión firmada por Gonzalo Torrente Ballester, decorados de Carlos y Amparo Rivelles como protagonista. Los exteriores que presiden la escenografía, el juego de movimientos circulares de los personajes, alrededor del espacio escénico, y una estudiada composición luminotécnica caracterizan el montaje. En cuanto a la versión, mayor importancia tienen los zafios perfiles de Sempronio, violentamente destacados de los de su colega Pármeneo, que los tradicionales de Celestina o de los amantes; además de eso, Torrente salva de los libros escenas finales, normalmente suprimidas, y que aquí van al servicio de una deliberada intención de asesinar a Calisto, más que de suicidarlo.

* * *

En esos siete montajes citados, que abarcan unos treinta años de teatro español, además de otras connotaciones puramente escénicas que prueban la evolución de la imagen teatral de *Celestina*. No sé si tal evolución significa determinadas apetencias de la escena española contemporánea, o, simplemente, es un hecho aislable en el contexto de esta obra tan peculiar. Pero mucho me temo que haya de todo.

Los perfiles que dibujaron tanto la López Heredia como Milagros Leal respondían a similares y clásicos planteamientos, inscritos dentro de lo que se viene en llamar la interpretación realista española. La falta de documentación animada--cine o video--hace que tengamos que apelar a la memoria y a fotografías o críticas no siempre considerables. La edad de las actrices, su evolución en los escenarios, las arrugas que muestran en instantáneas, nos remiten a Celestinas duras, enérgicas y convincentes. Ambas eran grandes intérpretes, que habían formado sus propias compañías, y que ya, al final de su carrera, podían contratarse con buena apariencia en el cartel. Los reclamos de ambos montajes eran ellas, y la energía de vieja actriz llegaba al último espectador. Me recuerdan gestos que rozaban lo soez: la López Heredia rascándose el sexo, cuando comparte manteles con sus

niñas y los criados de Calisto, y yo mismo tengo grabada la risa de Milagros Leal, cruzada por horrorosa gritería, en el momento de su muerte.

El salto cuantitativo, en tiempo, del montaje de Osuna, 1965, al de Tamayo, 1977, no justifica el notable cambio en el sentido de la interpretación de Celestina. De nuevo la intérprete elegida, Irene Gutiérrez Caba, es una excelente primera actriz, aunque caracterizada por papeles que nunca eluden la bondad, la rectitud y simpatía; una actriz de alta comedia. La misma astucia que entendemos hizo a la producción elegir a Cela como adaptador, colocó a la Gutiérrez Caba como protagonista. Es decir, si en el 77 había que oír tacos en el escenario, y no importaba que Areúsa enseñara su anatomía íntegra, la vieja alcahueta podría neutralizar el realismo con una cara y expresión no tan violenta. Así, su conducta en el escenario empezaba a ser más razonable que lo que Rojas mostraba. En semejante línea, aún con notables matices, Julia Martínez, magnífica actriz que nunca se había destacado en papeles de este tipo, pese a su versatilidad, insistía en el proceso de humanizar a Celestina. No obstante, una y otra no perdieron el norte de un papel, en donde la cicatriz que cruza el rostro del personaje, es signo evidente de la trayectoria vital que cuenta, al tiempo que nos remite a un turbulento pasado.

En cierto modo, también los dos siguientes montajes de similares características, identifican el juego de las actrices. Asunción Sancho--la Celestina que ví en la versión de Facio--y la portuguesa Manuela Cassola eran piezas de una superestructura, en donde significaban más en función de los elementos circundantes que en sí mismas. A Facio le interesaba el juego de los pequeños poderes que necesitan apoyarse unos a otros para sobrevivir; a Blanco Gil, simplemente demostrar que todo es un juego escénico, para el que él, como demiurgo, *inventa* un trazado que no es otro que la tela de araña que teje Celestina a su alrededor. Ambas actrices, por encima o por debajo de su excelencia, servían a tan cerrado esquema. Eran grabados de una realidad, más que la propia realidad; clichés, más que fotos. Sus directores imponían criterios sobre los tradicionales del texto, y como tales, el personaje caminaba bajo un control superior.

Finalmente, Amparo Rivelles es la elegida para una versión que, en principio, se inscribe dentro de criterios de fidelidad, con normas de montaje que podemos llamar tradicionales. Ella, que es una magnífica dama de comedia, conduce la tragicomedia por límites amables y casi humorísticos. Al igual que hace Sempronio, que, como se dice, se mete al público en el bolsillo en la primera parte. En ese sentido, la actuación de ambos, de ella sobre todo, tiende a humanizar la acción. Es una línea de lectura de la obra de Rojas, evolucionada de sus predecesoras, que busca el goce estético y espiritual de las fuerzas del bien, por encima de las oscuras maquinaciones de las fuerzas del mal. La cicatriz de Celestina, que se ha ido ocultando año a año, se ha quedado tan pequeña que casi no se ve.

Probablemente estemos en un momento en donde la sociedad, la teatral y la otra, guste de lecturas más cordiales y menos chirriantes que las de antaño. Un momento en que los clásicos se ofrecen "de pie"--en nomenclatura valleincliniana--, más que "desde el aire," en donde el creador/demiurgo movía hilos más violentos y contrastados. Al menos, eso es lo que se desprende de la simple evolución de un personaje tan caracterizado en el teatro español como es Celestina.

