

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 16 (1989)

**Artikel:** Fortuna de "La Celestina" en Francia del siglo XVI al siglo XX

**Autor:** Ysquierdo-Hombrecher, Jacqueline

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-259322>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## FORTUNA DE LA CELESTINA EN FRANCIA DEL SIGLO XVI AL SIGLO XX\*

A finales del siglo XV español aparece una obra que va a revolucionar la literatura, *La Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* del converso Fernando de Rojas. Transformará de pronto el panorama literario y moral de su país. La fama de esta obra superará en mucho a la del *Quijote*, el cual en parte deriva de ella. Prueba de ello son las múltiples ediciones en el siglo XVI, las traducciones, imitaciones y adaptaciones que suscitó *La Celestina*, inmediatamente después de su publicación, en todos los países de Europa.

Una ojeada a las bibliografías críticas de esta obra nos da una idea de su complejidad y riqueza en todos los aspectos: histórico, psicológico, ideológico, estético, de significado, de estructura, de forma, etc. Pero lo que más llama la atención tras la lectura de *La Celestina*, es su increíble modernidad. Escrita en Castilla hace 490 años, no cabe duda que sigue inquietando, preocupando, apasionando y conquistando a los hombres del siglo XX, tan sumidos en la búsqueda y reflexión sobre su propia existencia como lo estaban Rojas y sus personajes alegóricos, en la época que enlaza la Edad Media que está acabando y el Renacimiento en gestación.

¿Cuál era el propósito de Rojas al componer esta obra?

Primero distraer, representando francamente la realidad global de la vida cotidiana. Una vida cotidiana que tenía que estar teñida de amor, del fuego de las pasiones, de lágrimas, pero también de risa, humor e ironía, con el fin de darle en su factura una forma humana y equilibrada. Todo ello quedaba recogido en esta tragicomedia de costumbres y del hombre en general, de acuerdo con el gusto y la demanda de un público culto y burgués. Literariamente, la Celestina seguía la tradición cortés y caballeresca en cuanto al tema del amor. Pretendía ser didáctica y moral, según los cánones teocéntricos medievales.

Por otra parte, se acercaba al Renacimiento y a su concepto antropocéntrico de la existencia.

Para llegar a enlazar estos dos aspectos, teocéntrico y antropocéntrico de la vida, Rojas se sirve de caracteres y tipos tomados de la realidad de todos los días. Y el instrumento que elige para comunicarnos este mundo no será la novela corta sentimental entonces en boga, demasiado rígida por sus tópicos, sino la comedia humanística, género elástico a mitad de camino entre la novela dialogada y el drama.

¿Donde nos transportará esta comedia? A dos mundos: el de la nobleza, con Calisto y Melibea y sus padres, y el de lo que se llama el hampa, o mundo de rufianes y tacaños, de la picaresca indefinida, que no representa ningún tipo de clase, dado que es inclasificable. En este mundo intervienen individuos reales de carne y hueso, de baja condición, sin escrúpulos, ya que están desprovistos de todo, pero ampliamente dotados de vicios, al mismo tiempo horribles y obscenos unas veces, trágicos, y otras irresistiblemente cómicos. ¿Cómo se operará la conexión entre estas dos alejadas esferas, entre la Bella y la Bestia, para mostrar mejor el contraste? Gracias al personaje de la alcahueta Celestina. Este personaje, además de la inevitable función de intermediario, desempeña también la de catalizador del Bien y del Mal, de los límites entre lo permisible y lo prohibido, en una palabra, de las contradicciones entre los intereses humanos y la moral represiva. Sabemos que esta obra pretendía ser didáctica y su lectura edificante; mientras distraía, estaba destinada a mostrar el ejemplo a imitar o a rechazar, *docere delectandi*. Es como echar perlas en la comida de los cerdos pidiéndoles que las separen en el pesebre de su concupiscencia natural y cotidiana... Eso debían pensar los censores más intratables entre los castos.

*La Celestina* presentaba los contrastes de una manera agradable y nadie se iba a aburrir leyéndola, y así lo concebía Proaza, el corrector: «si amas y quieres a mucha atención leyendo a Calisto mover los oyentes...»

¿Qué sugería la trama banal de los amoríos de Calisto y Melibea, estimulados y facilitados por Celestina?

Pues simplemente huir de las trampas del amor-pasión, desconfiar de los malos y lisonjeros criados demasiado listos. Rojas conseguía como con una varita mágica esbozar persona-

jes muy caracterizados, surgidos de la comedia latina o de su propia imaginación, como la Celestina. Todo este mundo de graciosos buenos y malos — como Pármeno y Sempronio, las criadas prostitutas como Elicia y Areusa, el rufián Centurio, sin olvidar la demoníaca, viciosa, puta vieja, reparadora de todo tipo de virginidades y experta en composiciones de filtros para todo uso, en sus ratos libres, Celestina — vivían, evolucionaban, vagabundeaban de acá para allá, en los antros del hampa, donde sólo la intriga, el embrollo, la hipocresía, la mentira consiguen el pan cotidiano a los más hábiles. En el fondo de este pozo negro estaba la luz irreal de los eternos amantes, Calisto y Melibea que, tan cegados por el fuego de su pasión, por no decir embebidos, se negaban a considerar los sucios negocios de Celestina y de sus criados cómplices, que iban a convertir la belleza del amor en una triste y peligrosa relación. En un plano más alejado, aparece como una burla la incredulidad de los padres, Pleberio y Alisa, deseosos de asegurar la felicidad de su hija pero salvaguardando la suya.

Es inútil contar la historia de estos personajes, alternativamente angustiados, torturados, violentos, graciosos o ridículos. La banalidad, como hemos dicho domina el tema. Sólo el tipo de la intriga, al presentar personajes y caracteres fuertemente contrastados, llamará la atención. La multitud de temas (amor, religión, vileza, vicios, muerte, pecado, etc.), motivos (descripciones alrededor de personajes y escenas), tópicos sobre España, aseguraron a *La Celestina* de Fernando de Rojas su universalidad.

La alegoría histórica contenida en esta obra, es decir la oposición entre un obscurantismo medieval y un humanismo sinónimo de apertura renacentista, le confiere la intemporalidad. Al unirse la universalidad con la intemporalidad ¿cómo asombrarse del éxito que tuvo esta obra y que todavía tiene hoy en día? El estilo innovador y refinado ligado con el verdor de lenguaje de los personajes, creaban un ambiente humano, alejado de la artificiosidad cortés, y contribuían a reforzar el aspecto recreativo de la obra. Sin embargo, Rojas no falla únicamente en este punto en cuanto a la verosimilitud. Se deja llevar a introducir numerosos ejemplos tomados de la historia o de la más fabulosa mitología, citas de autores antiguos o de los Padres de la Iglesia, que pondrá sin distinción en la boca de

cualquiera, desde el palfrenero hasta la alcahueta, pasando por Calisto y Melibea, por lo que todos rivalizan en erudición sobre la más prestigiosa Antigüedad. Se podría pensar que este detalle disgustaría a los futuros lectores, pero no. Este pedantismo ingenuo no es nada chocante: es un defecto corriente de la época; nos recuerda la fecha de la obra, que se podría creer más moderna, y no disminuye en nada su valor.

### *Siglo XVI*

Nos interesa ahora aquí el paso de esta obra más allá de los Pirineos. Dada la forma original que había elegido, entre la novela y el drama, con todas las ventajas de una y otro, a Rojas no le embarazaba ningún precedente, ninguna tradición, nada limitaba su estudio, ni en profundidad ni en extensión, su genio realista podía expresarse libremente con toda la fuerza de su potencia. En cambio, los autores cómicos franceses que lo imitaron estaban condenados de antemano, a causa de las leyes del género que era entonces muy artificial, a quedarse muy por debajo de él, en la pintura de los individuos y sobre todo de los ambientes. Al menos su influencia ha hecho penetrar en este género algunos elementos de observación sólidos.

¿Cómo acogió el siglo XVI francés a *La Celestina*? En primer lugar es importante indicar que *La Celestina* era conocida en Francia antes de la fecha de su primera traducción en 1527. Efectivamente, fue por medio de una obra italiana publicada en 1521, antifeminista y contra el matrimonio, *La Silva Nuptialis*, de Giovanni de Nevizanno, por la que se produjo el primer contacto de *La Celestina* con Francia, más abierta a la originalidad italiana que a la de España, contra la cual guerreaba siempre. El período de enriquecimiento de la lengua, bajo las características del cual se inscribía el siglo XVI francés, no podía menos que favorecer la difusión de *La Celestina*. Era la época de las grandes traducciones que alimentaban las producciones literarias y la imprenta en pleno desarrollo. Los traductores se esforzaban en transponer fielmente, mientras que observaban el número oratorio. Algunos, anónimos por prudencia o interés, o famosos como Jacques de Lavardin en 1578, iban a difundir la obra de Rojas, paralelamente a otros no menos importantes. Sin embargo, este traductor se distin-

uirá al dar un sello de católico ortodoxo a la obra de Rojas, la cual pretendía ser simplemente moral, sin compromisos. A pesar de este detalle, Jacques de Lavardin recreará perfectamente todos los acentos de la obra original afrancesándolos. Es patente en la época el importante papel de la tradición antigua frente al Cristianismo y, en el caso de la traducción de Lavardin, católico-estoico-ortodoxa, se manifiesta en cambio el impulso hacia un catolicismo de oposición a los proyectos audaces de la Reforma. Estas dos perspectivas se articulaban en una obra no menos propensa a estas dos tendencias: *La Celestina*.

La crítica, la traducción, no sólo fueron los receptores sino también los emisores para varios de nuestros narradores cómicos franceses que sabían fustigar las costumbres riendo, incluso antes de Molière, aunque torpemente. Todos ellos habían leído *La Celestina* en sus traducciones (de 1527 a 1599). Pero todos retuvieron solamente el personaje central: la vieja alcahueta, santa hedonista, ministra del placer, con mirada legañosa, boca desdentada... ¿Qué hicieron con ella? Pues primero todos la denigraron, tan repugnante y vil les parecía. Pero como el odio es el amor al revés, la cebaron en sus escritos y la serpiente proliferó. Si el personaje de la alcahueta se deslizaba fácilmente en las alusiones, imitaciones y recreaciones de un Nicolás de Troyes, de un Du Bellay o de un Jean de la Taille, no cabe duda que toda una parte de *La Celestina* escapaba a los poetas del siglo XVI francés. Los que todavía presentaban el Amor como materia de elegías o como un sentimiento idealizado, tropezaban continuamente con la emocionante sencillez de la descripción del amor, es decir el despertar de los sentidos, la llamada imperiosa de los placeres, la fuerza irresistible y fatal de las pasiones. Por ello la lascivia, el libidinoso aspecto de los amores celestinescos les iba a chocar. A los demás poetas les interesaba la pintura de un mundo equívoco, en el que el rudo realismo español era de un sabor demasiado fuerte y en el que el vicio y el pesimismo de la vida estaban demasiado acentuados. El tema atraía y la exactitud de la imagen deslumbraba. El mundo de criados complacientes, alcahuetas, rufianes, cortesanos de todo tipo, ofrecía no sólo en Francia sino en todos los países de Europa los mismos aspectos.

El personaje de Celestina se había impuesto sobre todo como la personificación más acentuada de un tipo peculiar y a la vez familiar, muy difundido en la sociedad antigua, representado numerosas veces en literatura. Había borrado de un golpe el recuerdo de Dipsas (Ovidio) y de la vieja del *Roman de la Rose*. Considerada a veces perniciosa, lasciva, inmoral, otras pérvida, mala, lúbrica, la Celestina se encarnaba siempre en los personajes de bruja, alcahueta, reparadora de virginidades. No olvidemos la gran epidemia de brujería en Europa, y la caza general al Diablo, con hierro y fuego...

Que se llamara Florette, la vieja nodriza (Jean de la Taille), Guillemette la hechicera (Pierre de Larivey), Medusa la bruja alcahueta (Larivey), o Françoise la miserable devota, todos los autores estaban de acuerdo en conferirle un estatuto especial profesional según Rojas: el de puta proveedora de doncellas. Ella al menos no estaba en el paro, tenía un puesto y una renta asegurados dentro del pequeño grupo de libros que se oponía en aquel entonces a la literatura mundana.

### *Siglo XVII – 1600-1640*

En la primera mitad del siglo XVII, en tiempos del barroco, la movilidad y multiplicidad de Celestina se pondrán al servicio de la exuberancia de la fe, de los libertinos y, como por encanto, al del «decoro de las Preciosas», para el cual cambiará de traje. La obra de Fernando de Rojas sigue viviendo, gracias a la difusión de las traducciones y a la afición de Francia por España. Los Franceses se interesan por el castellano. Así aparece la traducción bilingüe de Rouen, en 1633: *La Celestina ou l'histoire tragicomique de Caliste et Mélibée*.

A partir de entonces, se convierte en un instrumento pedagógico: además de enseñar los secretos del amor, revelaba las sutilezas no menos escondidas de una lengua variada, llena de imágenes, que su creador había sabido manejar sabiamente. Así se prolongaba el destino didáctico de la obra.

Pero veamos cuál fue la descendencia de *La Celestina* como iniciadora de un género híbrido. *Le Matois Mary ou la courtizane attrapée* aparece en 1634. Esta comedia en prosa es una

imitación del *Sagaz Estacio marido examinado* de Salas Barbadillo, otro imitador de *La Celestina*, bajo la forma dialogada de una sátira de maridos cornudos. Paul Scarron se dedicó también a este juego de interpolaciones y compuso unos años después *Les Hypocrites*, imitación novelesca de dos obras españolas originadas en *La Celestina*, *La Hija de Celestina* de Salas Barbadillo, de 1611, o la *Ingeniosa Elena* del mismo autor.

Los eclipses celestinescos presentaban una originalidad en Francia, ya que perfilaban la sombra de la comedia tributaria del teatro español, es decir de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; de ella nuestros más grandes maestros tomaron sus temas y sus personajes, con los resortes dramáticos en los que Lope de Vega iba a deleitarse primero y transmitírnoslos luego, en su esencia más filtrada.

Así se difundirá el género celestinesco en Francia, en el teatro, a través de la tragicomedia y la comedia, irregulares en sus comienzos. Los autores de estas composiciones no perdían de vista a los personajes principales, a los cuales reservaban un papel más amplio: la Celestina, sin duda, pero también Centurio y los criados.

### *Siglo XVII – 1640-fin*

Hasta 1637 más o menos, al seguir dominando el tono satírico en estas tentativas dramáticas, la Celestina refleja constantemente la imagen de la vieja bruja, arpía corrupta, alcahueteando su sustento libertino, orgullosa de su oficio, hipócrita, falsa devota, preludio de Tartufo. Tras este período, y bajo la influencia de las Preciosas, se nota cierta tendencia a la eufemización del personaje en cuanto a los epítetos. La vulgaridad ya no es de buen tono, en adelante tendremos a una Celestina «de la calle Serrano», como se dice en nuestros tiempos. Asimilando a Lope y conformándose a las reglas, Pierre Corneille preferirá la nodriza de alta ciencia, encendedora de deseos, a la alcahueta corruptora experta en amor; Jean de Rotrou cederá el sitio a Clariane, una vieja instruida en los misterios del amor, etc.

Sometiéndose a las leyes de la decencia, los autores del ideal clásico proseguirán el eufemismo hasta en los cuentos, novelas burlescas, novelas cortas, tragedias y comedias. Afrancesaron los personajes, los metamorfosearon en doncella o burguesa de condición mediocre, pero siempre maga (sustituto de bruja), pérflida (sustituto de corruptora) y finalmente Dama de Intriga, bajo los rasgos de la bella Rufina, de Samuel Chapuzeau (1663).

No obstante, si *Celestina* centra con frecuencia el tema del arte dramático, la fortuna del rufián no es menor. El «*Mata-more*» (1639) de Corneille, que precede al «*Rodomont*» (1740) de Brantôme<sup>1</sup>, se expresa con palabras casi calcadas de las fanfarronadas del Centurio de Rojas. También a él le transformarán, hasta deslegitimarle de su fuente original, es decir de Rojas, cruzando sus rasgos con los del teatro cómico italiano.

Entre las figuras más destacadas del teatro del Gran Siglo, el que explotará a fondo la vena de la comedia, y las características celestinescas de origen, será Molière. *Tartufo* el falso devoto sustituto masculino de la vieja santurróna, acentuará el énfasis del personaje. *Sganarelle* ilustrará plenamente el estereotipo de los «graciosos» criados palabrerros; *Dorina* acentuará la imagen de la alcahueta servicial, que sólo tiene como renta la intriga y la «industria». Parece que el personaje de la vieja asquerosa le haya aventajado ampliamente, ya que *Nerine* la fullera, reflejo de *Celestina*, reaccionará burlescamente frente al Preciosismo. Por otra parte, *Dancourt* nos presentará una red de espionaje celestinesca, donde la *Intriga* será reina y la alcahueta parisienne de pura cepa.

Si tuviéramos que hacer la síntesis sobre la imagen de la *Celestina* en el siglo XVII, tendríamos que reconocer que la obra de Rojas no conoció su gloria en la literatura más que a través de los ejemplos que el drama francés había tomado de España; que si tuvimos la impresión de ver perfilarse los espectros de *Melibea*, *Calisto*, *Celestina*, criados, rufianes y prostitutas, sólo fue a fuerza de manipulaciones no confesadas, y de disimulos de la verdadera fuente de origen, *La Celestina* de Rojas. No nos engañemos. Incluso nuestros cómicos más ilustres, sofocados por las reglas absurdas de nuestro teatro, no habían conseguido realmente insuflar vida a estos modelos. Habrá que esperar dos siglos y particularmente la fabulosa

vena creadora del mago Paul Achard, que en 1942, llevará a la escena la obra maestra de Rojas.

### *Siglo XVIII*

#### ¿Qué sucedió en Francia en el siglo XVIII?

La Enciclopedia condena la exuberancia de España y su manera de pensar racionalista fomenta el rechazo de las letras españolas. Sólo Linguet defenderá el honor del teatro español y rehabilitará su genio. Así parece definido el destino de *Celestina*. Sólo los Enciclopedistas permiten la supervivencia de la obra al mencionar su título. Nos ha parecido ver algunas reminiscencias de la vieja en *Candide*, donde Voltaire denigra a España de manera escandalosa, multiplicando las ideas que, bajo la forma de tópicos y estereotipos, reinaban entre los Franceses sobre esta nación. Sin embargo, una reminiscencia afortunada de *La Celestina*, procedente de la influencia de España en las comedias de Beaumarchais, se manifiesta en *Las Bodas de Fígaro* (1782), donde Rosine encarna el arte del disimulo y Suzanne la hipocresía innata que se atribuía en nuestro país a las damas españolas. Fígaro podría asemejarse a Sempronio por su prolijidad y su abundancia proverbial. Se presenta como pícaro, criado gracioso, escudero de comedia. *La Celestina* en el siglo XVIII se ve relegada a media luz. Es ya en el siglo XIX, bajo la influencia de Moratín, que publica en París *Orígenes del Teatro* (1838), del exotismo, de los viajes e intercambios entre las dos naciones, cuando España, su cultura, y finalmente *La Celestina* recobrarán su gloria perdida. Precisamente es con el pundonor, la galantería, y el hidalguismo de las comedias con lo que se abrirá el debate sobre el teatro español.

### *Siglo XIX*

La ola creciente del Romanticismo iba a encontrar en la historia y en las tradiciones españolas, innumerables elementos de renovación. La novela, el cuento, la poesía tenían ahí amplia materia para cosechar. Pero merece la pena destacar dos elementos: por un lado, el aprecio por los estudios

hispánicos va a intensificarse, se dará rienda suelta a la erudición; por otro lado la España viva, brillante, relumbrante, la que nos restituyen los «cartones» de Goya en su potente pintoresquismo, no podía dejar de tentar la imaginación fogosa de nuestros viajeros, escritores y dandis. Los críticos dedican al teatro y específicamente a *La Celestina* un lugar de honor; así lo hacen Philarète Chasles en *Le Journal des Débats* de 1839, y Emile Chasles buscando en el drama español las raíces de *La Comedia en Francia en el siglo XVI*. Pero el hecho fundamental es la traducción francesa de Germond de Lavigne en 1841, de *La Celestina*, que resaltará por su exactitud y su fidelidad al fondo y a la forma del original. Su obra constituirá la fuente básica de imitadores, adaptadores o retraductores de todo un siglo y servirá de trampolín para los estudios celestinos modernos.

Podríamos citar como recuperación indirecta de *La Celestina*, *Les Caprices de Marianne*, en la cual Musset pone de relieve el drama del amor articulado por las pasiones trágicas de Cœlio y Marianne, ingenuos reflejos de Calisto y Melibea.

### *Siglo XX*

La labor constante de la crítica y de los bibliógrafos tendrá un papel preponderante en la difusión de *La Celestina* en Francia hasta el siglo XX, en el cual Fouché-Delbosc y Martinenche, al recibir a su vez la influencia de los románticos alemanes y de la crítica española, profundizarán realmente en la génesis de las ediciones y en la paternidad de la obra de Rojas.

El siglo XX marca un giro en la trayectoria de *La Celestina*. Hacia 1929, Fleuret y Allard, intentaron imitar la obra maestra, pero su proyecto por muy meritorio que fuese, estaba condenado al fracaso por adelantado, puesto que lo que hicieron fue arcaizar el tema, y olvidar al público de su época, el cual — en período de crisis — esperaba encontrar en el espectáculo un medio para escapar de las dificultades de la existencia cotidiana.

*La Celestina* imitada por Fleuret y Allard necesitaba efectivamente plantar en la cabeza de Sempronio los cuernos de

Acteón para expresar la realidad banal del cornudo y lo ridículo que ello sugiere... ¿Dónde ibamos a ir de una manera tan rebuscada y complicada cuando ya se cernía sobre esta época el espectro del segundo conflicto mundial?

Hubo que esperar a 1942 para que sobreviniese la apoteosis celestinesca. El lugar del acontecimiento fue el escenario. El maestro de los maestros: un periodista, dramaturgo, novelista con talento, tan lúcido detallista como perspicaz, Paul Achard. Sólo él consiguió llegar a la síntesis más concentrada, sorprendente y perfecta de los modelos culturales.

Este autor realizó la reescritura de la obra maestra española, respetando su equilibrio funcional inicial, y recreó un texto teatral susceptible, por fin, de ser representado. A partir de ahí se olvidaron las críticas que habían reprochado a la obra durante mucho tiempo su «irrepresentabilidad». Paul Achard, al demostrar lo contrario, nos ofreció junto con el drama, un ejemplo de poesía novelesca. La duplicidad genérica drama-novela, latente en *La Celestina* de Rojas, preludiaba, junto con la de Paul Achard, el momento patético de una unión espiritual esperada durante mucho tiempo, rico patrimonio hispano-francés que no pedía más que brotar.

¿Cómo se las ingenió el maestro Paul Achard para canalizar la fuerza expresiva de la obra? Reproduciendo el verbo, la lengua de Celestina, cuya dialéctica y poder persuasivo constituyían los resortes del drama original. Además, como decía Esopo, «¿no es la lengua la peor y la mejor cosa?» Lo era ciertamente, ya que el código empleado por Paul Achard para su público, se convertía en una referencia, una autoridad en las cuales todos podían identificarse.

El alcance de esta adaptación fue incommensurable. Como prueba tenemos las críticas de prensa de 1942 a 1948 repartidas en tres períodos: la Ocupación, la Liberación, la Posguerra. La acogida del público y los comentarios estudiados de todos los periódicos constituyen el mejor criterio objetivo.

Paul Achard con su mirada meticulosa había englobado la totalidad de la obra. La traducción literal era un juego de niños en comparación con la labor de «benedictino» que había realizado durante diez años. Había recortado, transpuesto, para concordar mejor con las exigencias de la escena. La concisión y a veces la brevedad, no despojaron sin embargo el

tema de lo esencial. Las iniciativas del dramaturgo apuntaban a un objetivo preciso. Al mismo tiempo que se esforzaba en respetar fielmente el pensamiento del autor, tenía que aclarar algunas imágenes españolas, con el fin de sumir al público en la atmósfera de la época y en un país extranjero. Que haya empleado medios excesivos o no conformes a ciertas reglas antiguas para lograr sus fines, es su toque personal, su pincelada. Iba más allá de lo pintoresco superficial para alcanzar la realidad humana en su profundidad. Se burlaba de todo lo que podía ser ridiculizado y seleccionaba para ello los elementos extranjeros susceptibles de catalizar el entusiasmo irónico del espectador. Introducía cuantas farsas podía en lo tragicómico.

Con bufonadas y groserías dignas de Molière o de Rabelais, expone las ideas más serias, hace pasar de las lágrimas amargas a la dulzura de la felicidad, transforma una situación suscitando la hilaridad. No hacía más que traducir la truculencia de las expresiones del texto original adaptado. Era un hombre de teatro, que cumplía con su papel de escribir para el público del siglo XX, adaptando necesariamente el lenguaje para facilitar el entendimiento del vulgo, y se absténía de despojar del realismo o verdor a las palabras de los personajes del siglo XVI español.

En definitiva, el fondo de la obra, el carácter de los personajes, el cortejo del amor y la seducción, la audacia y fuerza de las situaciones dramáticas, todo ello fue comunicado, proporcionado, a los espectadores. Era la esencia de *La Celestina*. Y la abundancia de burla y engaño en la depravación y luxuria no pudo chocar a nadie, excepto a algún crítica con espíritu más celestinesco que nuestra heroína, que se tapaba la cara moviendo la cabeza, para fingir asombro o disimular un falso pudor heredados de los viejos tiempos de las Preciosas. ¡Qué hipocresía!

A fuerza de buscar detrás de las palabras intenciones inventadas, para llenar columnas de periódicos, unos pocos críticos, que pretendían haber leído la obra de Rojas, parecían estar tan impregnados por el tema de fondo que, para expresar su opinión, adoptaban el comportamiento habitual maniqueo, antitético de la vieja *Celestina*.

Paul Achard debió divertirse a menudo leyendo la prensa, y pensar lo que ya Calisto dijo a Pármeno: «¡Assí, Pármeno, di

más deso, que me agrada! Pues mejor me parece, quanto más la desalabas...» El público parisiense y las numerosas jóvenes presentes en la sala debían pensar sin duda lo mismo cuando acudían a este espectáculo, a lo largo de los años que duraron las más de 700 representaciones que se hicieron en París y provincias.

Paul Achard atestiguaba con esta admirable adaptación la asimilación de toda una técnica teatral, heredada de nuestros clásicos más ilustres, Larivey, Turnèbe, De la Taille y finalmente Molière, y de otra técnica menos conformista pero tan llena de vida, como la de Lope de Vega (imbuido de *Celestina*), Calderón o Cervantes. Efectivamente, *La Celestina* de Paul Achard rebosaba de influencias fecundas, de intermediarios perspicaces, de imágenes espléndidamente contrastadas. Sus personajes avivaban la figura cómica de los graciosos, bobos, rufianes, alcahuetas y morconas...

El arte teatral de Paul Achard se caracterizaba por la rapidez de las acciones, imputable al drama español, a la cual añade la profundidad psicológica balzaciana de los caracteres. Achard alcanzaba el apogeo de su arte cuando, al unir lo cómico y lo trágico para tener en vilo a su auditorio, realzaba la autoridad española para burlarse mejor, acentuaba la religiosidad a través de escenas de su invención, utilizaba el lenguaje para parodiar el pundonor, tan importante para los héroes calderonianos.

Paul Achard no pretendía moralizar, ya que no había recibido la misión de sustituir al autor en esta tarea edificante. Pintaba fielmente, sin afeites, la depravación contenida en el original, que ni siquiera fue censurado por el terrible Santo Oficio. Transponer y situar el intercambio de mensajes amorosos en una Iglesia (con el Greco de fondo), se podía admitir. Pero situar las vergonzosas actuaciones de la alcahueta al pie del altar, era un verdadero sacrilegio que Rojas no se había atrevido a cometer. En el siglo XX, Paul Achard pensó sin duda que el genial Bachiller de Montalván hubiera actuado así y, para favorecer el teatro moderno, arriesgó esta apuesta, forzando la audacia de las réplicas, ejecutando gestos obscenos, más allá de la intención no confesada de Rojas.

*La Celestina* de Paul Achard demostraba su eterna presencia, al inmortalizarse en 1942, en el escenario del Teatro

Montparnasse. Ahora permítanme una reflexión, será una manera de lanzar una idea más en el remolino celestino: dados el torbellino y la fiebre de la comunicación que mueven a la sociedad moderna y el furor cínico de alguna filosofía de pasado mañana, no sería sorprendente ver surgir a algún crítico vanguardista pretendiendo que la intemporal *Celestina* desempeñaba, en el siglo XVI, un papel eminentemente respectable y útil a los desahogos de la humanidad...

Sería por lo tanto conveniente reactualizar, rehabilitándola, a la «puta vieja», alcahueta de todos los tiempos y países, que, a través del *Minitel*, continuaría hoy en día su noble oficio, economizando las chanclas de la «Trotaconventos» de la Edad Media... Dios que lo sabe todo, como decía la vieja *Celestina*, y Santo Tomás que cree en lo que ve y nosotros que tampoco lo ignoramos, sabemos que los oficios de las *Claudinas* y *Celestinas* proliferan con el progreso sin rumbo fijo de nuestra sociedad liberal avanzada...

*Jacqueline Ysquierdo-Hombrecher*  
Universidad de Sorbona (París III)

## NOTAS

\* Publicamos con gusto la versión española de una conferencia dada por la autora en la Ópera de París, en el curso de una *Rencontre autour de La Célestine*, que tuvo lugar los días 10 y 11 de junio de 1988, con ocasión del estreno de la ópera *La Célestine* de Maurice Ohana. El 2 de Mayo de 1989 fue defendida la tesis: *La Célestine en Francia del siglo XVI al siglo XX. Imagen y recepción crítica* y conseguido el grado de Doctora con la mención: *summa cum laude* por la autora.

<sup>1</sup> Cf. Brantôme, Pierre de Bourdeilles, sieur de, *Rodomontades et gentilles rencontres espagnolles*. Las obras de Brantôme, que murió en 1614, no fueron publicadas hasta 1740. De este modo el «Matamoro Gascón» sería anterior al «Rodomont», puesto que la obra de Pierre Corneille no aparece hasta 1639. En el texto seguimos sin embargo el orden cronológico de las publicaciones, aunque no rechazamos la posibilidad de que Corneille hubiera conocido las obras de Brantôme.