

La adaptación televisiva francesa de *La Celestina* (1967) de Roger Kahane: adaptación, censura y recepción

José Eduardo Villalobos Graillet
(Idaho State University)

La recreación de *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas en el celuloide fue impensable en los primeros años del franquismo a causa de la censura editorial de esta obra clásica y de la autarquía imperante (Villalobos Graillet 2023: 211). Fue a mediados de la década de los cincuenta, con una apertura tibia a nivel ideológico y moral en España, cuando los cineastas y miembros de la industria cinematográfica que participaron en las Primeras Conversaciones de Salamanca (14-19 de mayo de 1955) se interesaron por adaptar dicho texto por primera vez a este medio audiovisual. Uno de ellos sería el director franquista José Luis Sáenz de Heredia. Sin embargo, el cineasta tuvo que autocensurar su idea de adaptación de *La Celestina* tras estudiar cuidadosamente las trabas que le impondría el aparato censor a cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT) por ser considerada en esa época una obra peligrosa para los espectadores españoles en lo tocante a la moral, la religión y la política.¹

En la década de los sesenta, con un segundo aperturismo en el país y tras el éxito de la representación teatral de *La Celestina* (1965-1969) del dramaturgo José Osuna y el estreno en Italia de la adaptación libre *Celestina P...R...* (1965) del cineasta neorrealista Carlo Lizzani, surgiría un nuevo interés en recrear la obra de Rojas a la gran pantalla. El dramaturgo Juan Guerrero Zamora, valiéndose de las tendencias de la fidelidad al texto y de la creación de un tipo de cine de calidad, aunque de talante comercial, promovidas por las reformas del nuevo director general de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero (1962-1967), envió a finales de junio de 1965 un guion original basado en *La Celestina* a este organismo. Esto con el propósito de iniciar el proceso de censura previa del guion y, de ser aprobado, considerar su posible subvención, conocida como la categoría de “interés especial”.² Después de varios intercambios epistolares con la DGCT, encargada de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, Guerrero Zamora autocensuró su proyecto porque auguró el fracaso comercial de su filme, sin siquiera haber iniciado su rodaje, y también porque los censores no habían visto con buenos ojos el tratamiento explícito en el guion de las temáticas tabú de la obra de Rojas, como el erotismo, la prostitución, la magia y el suicidio.³

Poco tiempo después, a principios de 1966, impulsado por el éxito de las representaciones teatrales en Francia de *La Celestina* (1958) del dramaturgo español Luis Escobar en el Théâtre des Nations y en el Théâtre Sarah Bernhardt, y de *La Célestine* (1960) de

¹ López-Ríos reflexiona sobre este proyecto “frustrado”, eufemismo de “autocensurado”, en su artículo “*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia” (2014).

² De acuerdo con Torreiro, “[e]sta categoría fue creada en 1964 por José María García Escudero durante su segundo mandato en la DGCT, sustituyendo a su antecesora, la denigrante cláusula de ‘interés nacional’, principal artífice del control ideológico. En teoría, esta significaba la protección de un cine de compromiso artístico, de investigación formal o temática, hecho por nuevos realizadores egresados de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y alejado del cine de género (tales como el western y el terror) producido por la industria asentada. No obstante, en la práctica, significó la protección de un cine de tipo comercial que rendía en la taquilla y que estimulaba el interés de los viejos productores españoles para exhibir sus largometrajes en mercados exteriores. Sin duda, el verdadero eje de este tipo de proteccionismo fue parte de la operación propagandística y de escaparate exterior que subyacía de la legislación de García Escudero” (en Villalobos Graillet 2023: 62).

³ Recomiendo la lectura del estudio monográfico de Villalobos Graillet sobre las adaptaciones cinematográficas de *La Celestina* en España (2023).

François Maistre en el Festival du Languedoc en Montauban, el realizador francés Roger Kahane (Bois-Colombes, 1932-Ivry-sur-Seine, 2013) iniciaría la producción que tentativamente sería la primera adaptación televisiva de *La Celestina* producida por la Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), situada bajo la tutela del Ministerio de Información desde 1964, basada en la entonces última traducción al francés de la célebre obra de Rojas y editada por Georges Brousse en 1961.⁴ En España, la recreación televisiva francesa se anunciará como “una ‘versión limpia’ de ciertos pasajes, pero fiel al texto del autor” (EFE 1966: 73), y que contaría con la actuación de Maria Meriko, en el papel de Celestina, y de Bernard Garnier y Dominique Arden, en los roles de Calisto y Melibea, respectivamente. En este artículo analizo, en primer lugar, el proceso de adaptación de *La Célestine* de Roger Kahane y la censura creativa que sufrió el realizador, a pesar de haber estado fuera de los límites de la censura franquista. Para ello, me baso en la información de los expedientes de esta producción televisiva depositados en la biblioteca del Institute national de l’audiovisuel (en adelante INA thèque) localizada en la Biblioteca Nacional de Francia.⁵ En segundo lugar, analizo la mala recepción de esta adaptación francesa de la obra de Rojas como consecuencia de los cambios, cortes y omisiones que Kahane se vio obligado a realizar para que su recreación pudiera emitirse en la primavera de 1967 en el canal dos de la ORTF, inaugurado cuatro años antes.⁶

En la década de los sesenta, Roger Kahane incursionó como director del género televisivo más importante, de prestigio y del que Francia era líder por su demanda entre el público y por su calidad de escritura y producción, las llamadas *émissions dramatiques* (programas dramáticos).⁷ En el transcurso de siete años realizaría un total de veintiún adaptaciones televisivas, para la primera y segunda cadenas, de textos basados en obras de teatro, de ópera, así como en novelas policiacas, dramáticas y cómicas procedentes de distintas geografías y épocas que comprenden del siglo XVII al XX (“Biographie” s.f.; Rège 2009: 547-548).⁸ Con *La Célestine*, Kahane se aventuraría a explorar la España de principios del siglo XVI y la obra de un autor que desde la década de los cuarenta empezó a difundirse en Francia gracias, por una parte, al éxito de las representaciones teatrales a cargo de Jean Meyer en 1942 y 1945, basada en la versión de Paul Achard de 1942, y del español Luis Escobar con actores de la Compañía de Teatro Esclava en 1957-1958, y, por otra, a la circulación de sus traducciones modernas a la lengua francesa

⁴ El guion original de esta adaptación está disponible en la biblioteca del Institute national de l’audiovisuel de la Biblioteca Nacional de Francia y cuenta con tachones y borrones del propio Roger Kahane. Consúltese el *Dossier I* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

⁵ Agradezco a los bibliotecarios de la INA thèque por su gran ayuda en facilitarme los documentos de producción de esta adaptación televisiva durante mi estancia de investigación en la capital francesa.

⁶ Cabe señalar que la única copia existente de la adaptación de Kahane se encuentra depositada en la Biblioteca Nacional de Francia y su visionado debe hacerse en estas instalaciones.

⁷ Los programas dramáticos fueron un género televisivo cuyo propósito era entretener y cultivar intelectualmente a los espectadores. Estos espacios fueron producidos para la televisión francesa entre 1950 y principios de los setenta, y se clasificaban en tres categorías: 1) adaptaciones teatrales, 2) adaptaciones de novelas y cuentos, y 3) guiones originales escritos para la televisión (Savoie 1978-1979: 120; Ledos 2007: 163).

⁸ La ORTF produjo antes de principios de la década de los setenta aproximadamente mil programas dramáticos basados en “literary works of countries other than France, notably the United States, England, Germany, Spain, Russia and Italy” (Savoie 1978-1979: 121). Curiosamente, las obras que mayormente se llevaron a la pantalla chica pertenecían a los siglos XIX y XX, mientras que las de la Edad Media y del siglo XVI fueron casi nulas (Savoie 1978-1979: 120).

redactadas por Germond de Lavigne (1949-1950), René-Louis Doyon (1952), George Brousse (1961), Marcel Bataillon (1961) y Pierre Heugas (1963) (Snow 1976: 632).⁹

Kahane y Nicole André confeccionaron un guion de ciento cuarenta y tres páginas de una adaptación que seguiría una fórmula de estreno inusual para la época. A saber, el realizador se había planteado estrenar su *Celestina* primero en la pantalla chica en blanco y negro y, al cabo de unos días, estrenarla en las tablas del Théâtre du Vieux-Colombier de París con el mismo elenco artístico, salvo los roles secundarios de Sempronio, Areúsa, Tristán y Sosia que serían destinados a distintos actores.¹⁰ En cuanto a la interpretación de los papeles protagónicos, para ambas versiones, Kahane le daría una segunda oportunidad a Maria Meriko de volver a interpretar el personaje de Celestina, puesto que en la adaptación teatral de Maistre, su alcahueta no había logrado convencer al público a falta de una supuesta capacidad expresiva e interpretativa de la actriz (Sarraute 1960: s.p.).¹¹ Para los roles de Calisto y Melibea, el realizador invitaría al actor Bernard Garnier que había colaborado anteriormente con él en su telefilme *Jeanne au bûcher* (1965) en el papel del hermano Dominique, y a la actriz de teatro, televisión y cine francés Dominique Arden.¹²

La elección de Kahane de adaptar la traducción de Brousse de *La Celestina* para dos medios distintos (la televisión y el teatro) se pudo haber debido a su previa adaptación al teatro y a que, en ese entonces, era considerada fiel al espíritu y a la virtud moralizante de la obra de Rojas. Es decir, según el crítico Sarraute, esta traducción al francés, aunque con un modernismo a veces agresivo, preservaba lo pintoresco, la crítica mordaz contra los miembros de la nobleza y del clero, todos ellos buenos clientes de Celestina, las alusiones indisimuladas a los vicios de la época y la vitalidad del texto fuente (1960: s.p.). De ahí que el realizador se planteara añadir una advertencia o paratexto al inicio de su adaptación *La Célestine*, al menos en su versión televisiva, la cual no aparece en la obra de Rojas:

Spectateur, ne sois pas inquiet ni choqué de cette histoire lascive qu'on te presente. Si tu es avisé, tu y verras l'enseigne sous laquelle on vend un honnête ouvrage avec un tel sirop pour faire avaler notre ville hâter. Laisse-toi apprivoiser aux profonds conseils: les bons mots et gausseries du temps jadis en les agrémentant, les rendent savoureux.¹³

En mi opinión, el propósito de esta advertencia era, en primer lugar, distanciar temporalmente los hechos que ocurren en la trama para que el espectador francés de 1967 no se

⁹ Recomiendo la lectura “Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo” (2018), de Bastianes, que incluye documentación de archivo sobre la representación teatral *La Celestina* de Luis Escobar. Es posible que la versión que se estrenase en Madrid en 1957, mucho menos purista que la versión de su gira por provincias, haya sido llevada a los teatros franceses en 1958 para un público desfasado del franquismo.

¹⁰ La calidad de imágenes en blanco y negro proveían en ese entonces tensión y suspenso a las temáticas abordadas en los programas dramáticos. No fue hasta el 1º de octubre de 1967 que el color aparecería en el segundo canal de la ORTF (Ledos 2007: 183 y 220).

¹¹ Para la adaptación televisiva se contó con la participación de Jacques Roussillon (Pármeno), Florence Giorgetti (Areúsa), Roger Trapp (Tristán) y Pierre Frac (Sosia). Mientras que, para la adaptación teatral, los actores que participaron en dichos roles fueron Jacques Ferrière (Sempronio), Françoise Vatel (Areúsa), Jean-Pierre Moutier (Tristán) y Jean-Baptiste Medina (Sosia).

¹² Consúltese el resto del reparto en la ficha técnica del anexo.

¹³ “Espectador, no te preocupes ni te escandalices por esta historia lasciva que aquí se te presenta. Si eres prudente, verás la seña bajo la que se vende una obra honesta con un jarabe tal que hará tragar saliva a nuestra apresurada ciudad. Déjate amansar por el profundo consejo: las buenas palabras y las torpezas de los viejos tiempos al adornarlas los hacen sabrosos consejos” (Traducción propia).

identificase con las situaciones ni con los personajes, y, con ello, contrarrestara algún posible efecto dañino. Y, en segundo lugar, para gozar una mayor permisividad en desarrollar el contenido y el lenguaje “espinoso” de la obra fuente en un segundo canal transmitido en UHF que, al igual que sus canales contemporáneos, sobre todo europeos, “se conc[i]bió como una manera de propagar la cultura en ámbitos más amplios [y exigentes] que su público tradicional [, las clases populares, y que no residía en las grandes capitales]” (Palacio 2001: 123).¹⁴

Si bien Kahane no había encontrado en un principio ninguna traba moral que le impidiera filmar su adaptación basada en la obra de Rojas, dado que la ORTF se comprometía a respetar la Carta de las Libertades Fundamentales que la obligaba a cumplir con los principios de libertad de expresión y libertad de pensamiento (Sauvage y Veyrat-Masson 2012: 84), el mayor obstáculo que se le presentó fue a nivel de producción por parte de la televisión francesa. Según la carta que Kahane le envió al jefe del servicio de los programas dramáticos de este organismo público, André Frank, el 11 de marzo de 1966, se da a entender que este anteriormente le había condicionado la grabación de su adaptación a cambio de reducir, por una parte, su duración, inicialmente de tres horas y cuarenta minutos, por no adecuarse a los tiempos de los programas dramáticos del canal dos. Y, por otra, los costes a través de la eliminación de escenas en exteriores, facilitando, en su lugar, un estudio con dos andenes en el que se montarían las escenografías de la ciudad celestinesca y de las casas de los protagonistas.¹⁵

En dicha misiva, Kahane expresa su frustración por las limitaciones creativas y técnicas impuestas por Frank.¹⁶ Con lo que respecta a la primera, el realizador le advierte al jefe de los programas dramáticos que reducir la adaptación hasta alcanzar el tiempo deseado de una hora con cuarenta y cinco minutos corría el riesgo de prescindir de lo esencial de este texto clásico español, pues para él, citando al dramaturgo francés Tristan Bernard (1866-1947), “un ouvrage dramatique n’est pas un gruyère dont chaque partie a la saveur de l’ensemble”.¹⁷ Por lo tanto, el realizador creía pertinente que, para mantener las cualidades de *La Celestina*, la duración de la adaptación fuera de dos horas con veinte minutos, ya sea con vistas a su difusión en dos programas de una hora con diez minutos, o en una sola velada. En cuanto a la segunda limitación, Kahane considera que habría preferido grabar en un estudio más vasto para facilitar el cambio de escenografías y decorados, por lo que, para solucionar este inconveniente, pretendía grabar en 35 mm, utilizando el sistema de tres cámaras, lo cual permitiría conectar las escenas de la calle principal de la ciudad ficticia de la trama con imágenes de interiores.

Más tarde, el 8 de abril de 1966, Kahane le enviaría a Jean Capin, encargado del Servicio de Televisión de la Administración de los Programas Dramáticos de la ORTF, una carta en la que respondería a las limitaciones presupuestales que le impuso el canal para poder continuar con la

¹⁴ La adaptación televisiva española *La Celestina* (1967) de Eduardo Fuller también contaría con una advertencia al inicio. Sin embargo, esta sería prueba eficiente de la dificultad que pasó la producción con la censura, pese a ser el canal dos de carácter minoritario. A saber, la voz en *off* del narrador haría notar que la versión de esta obra de gran valor cultural fue expurgada de lo que chocaba con la moral franquista (el suicidio, la prostitución, las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución, el adulterio, etc.): “hemos de señalar que la crudeza del lenguaje y situaciones ha sido paliada en la versión que les ofrecemos, habida cuenta de la amplitud de la audiencia y la diversidad de esta. Expresadas estas nociones, deleitémonos con el garbo y la belleza de una obra en la que la lengua castellana comparece ya con toda la riqueza de sus posibilidades y toda la precisión de su plenitud”.

¹⁵ Consúltese el *Dossier 2* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

¹⁶ André Frank era conocido por animar a los realizadores de la ORTF a adaptar textos literarios, especialmente cuentos, ya que los consideraba más cercanos al formato televisivo. También animaba a sus realizadores a escribir textos originales para televisión (Sauvage y Veyrat-Masson 2012: 109).

¹⁷ “Una obra dramática no es un gruyer en el que cada parte tiene el sabor del todo” (traducción propia).

realización de la adaptación de *La Celestina*.¹⁸ Según la misiva, este organismo le había solicitado con anterioridad al realizador grabar el programa dramático en dos sesiones en un intervalo de al menos quince días, esto con la finalidad de ahorrar el pago de honorarios de los actores y eliminar los tiempos muertos durante la grabación. Como respuesta, en la carta, Kahane manifiesta su temor de que esta imposición afectaría las negociaciones con los actores sobre su sueldo y, a su vez, la comunicación entre él y estos durante la producción. Sin embargo, dado que el presupuesto de la adaptación provenía de las arcas de la ORTF, un ente público del Estado de carácter comercial e industrial, y, por ende, no quedaba mucho margen para la negociación, el realizador aceptaría la tarea de reducir el tiempo de grabación en las secuencias de la capilla de la iglesia, la calle de la ciudad celestinesca y la casa de Calisto, contando únicamente con la presencia de los actores requeridos para estas.¹⁹ De la misma manera, Kahane se propondría, para reducir costes y tiempos, construir los decorados de su adaptación en uno de los estudios facilitados por la ORTF y establecer dos o tres semanas de ensayos, que se trabajarían de forma independiente.

Tras haber presentado una primera versión de *La Célestine* a la ORTF en el otoño de ese mismo año, la cual fue grabada en seis días y contaba con un total de treinta y dos secuencias, Roger Kahane le enviaría el 10 de diciembre una misiva a André Frank.²⁰ En esta, le comunicaría al jefe del servicio de los programas dramáticos que, tras haber hecho varios cortes y reducciones, la versión final de la adaptación que se realizaría en doble cinta y con sonido magnético tendría una duración total de dos horas con trece segundos, superando así el tiempo propuesto por el canal en marzo.²¹ Entre las supresiones a la adaptación que el realizador documentó en esta carta se encuentran las siguientes:

- La eliminación del diálogo de Sempronio en el que le propone a Celestina aprovecharse de su amo Calisto, quien arde en amores de Melibea, en una de las secuencias iniciales.
- La omisión de la referencia a Plutón en la escena en que la alcahueta conjura el hilado que ha de llevar consigo con la excusa de venderlo y así poder entrar a la casa de Melibea y hechizarla.
- La abreviación de la seducción de Melibea por parte de Celestina en casa de Pleberio, así como de los diálogos entre esta y Sempronio en la escena posterior que toma lugar en la calle y en donde la hechicera no logra convencer completamente a este criado, tras prometerle dividir las ganancias de este negocio de amores con él y Pármeno.
- La eliminación completa de la escena matutina en la que Sosia le informa a su amo Calisto y a Tristán tanto de la muerte de Celestina como del ajusticiamiento apresurado de los criados Sempronio y Pármeno.

¹⁸ Consúltase el *Dossier 2* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

¹⁹ Kahane contó con un presupuesto total de 439 991 francos, considerado alto para la época y teniendo en cuenta que la ORTF le había concedido con anterioridad a Claude Barma un presupuesto excepcional de 600 000 francos para la adaptación de *Cyrano de Bergerac* (1960) (Ledos 2007: 197).

²⁰ Roger Kahane documentó el 18 de agosto que durante las grabaciones hubo ciertas fallas técnicas como la falta de preparación de decorados en la casa de Calisto, la falta de un ayudante técnico y, principalmente, el averío de la grúa “Vinten”, lo cual hizo que el realizador tuviera que cambiar la forma de cortar las secuencias de la adaptación con los medios que tenía disponibles. Consúltase el *Dossier 2* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

²¹ La grabación y edición de cintas magnéticas y el desarrollo de efectos especiales electrónicos era una innovación en la década de los sesenta que permitía a los creadores televisivos mejorar el formato de sus programas (Ledos 2007: 190).

- La supresión casi completa del monólogo de Melibea en la escena en la torre antes de que esta se arroje al vacío y después de que Calisto cae mortalmente de una escala por salvar a sus criados.²²

Una vez concluida la posproducción, en abril de 1967 se anunciaría en la prensa francesa el estreno de la adaptación televisiva *La Célestine* de Roger Kahane programada para el sábado 15 de abril a las 20:30 por el canal dos de la ORTF y, a su vez, el de su adaptación escénica programada para el miércoles 19 en el Théâtre du Vieux-Colombier, ubicado en el distrito seis de París (“Une semaine” 1967: s.p.; “Samedi” 1967: s.p.).²³ La fecha de estreno de la emisión de *La Célestine* la convertiría históricamente no en la primera, sino en la segunda adaptación televisiva basada en esta obra clásica.²⁴ Esto se debe a que Televisión Española había estrenado su propia producción, dirigida por Eduardo Fuller, el jueves 19 de enero de 20:15 a 23:45 en su emisión “Teatro de siempre” de su segunda cadena (“Programas de televisión” 1967: 83), la cual emitía en la España franquista programas más o menos incómodos destinados a un público minoritario y alfabetizado que vivía en las grandes urbes españolas (Fernández 2014: 159), pero “pensados para su hipotético salto hacia su confrontación con los públicos mayoritarios [de la primera cadena]” (Palacio 2001: 124).²⁵

La recepción crítica de *La Célestine* de Kahane en sus dos formatos fue desfavorable, aunque la de la adaptación teatral sería mordaz a causa de haber acentuado los defectos que presentaba la versión de la ORTF. Sin embargo, el motivo principal de esta mala acogida se debió a la “experimentación inversa” que llevó a cabo el realizador de estrenar primero la adaptación para la televisión antes que para el teatro. De acuerdo con el periodista Poirot-Delpech (1967: s.p.), dicha fórmula resultaba tanto ilógica como problemática en una época en la

²² Consúltese el *Dossier 2* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

²³ No hay constancia de que la adaptación televisiva de Kahane se retrasmitiese meses más tarde de su estreno, ya que era común en la televisión francesa que cada programa fuera un prototipo transmitido una vez (Ledos 2007: 164).

²⁴ Por fecha de estreno, las adaptaciones televisivas tanto españolas como internacionales de esta obra clásica comprenden la recreación de Eduardo Fuller para TVE-2 de 1967, *La Célestine* de Roger Kahane de 1967, *La Celestina* para el programa *Libros que hay que tener* de TVE del director José Antonio Páramo, estrenada el viernes 3 de agosto a las 21:15 con una duración de quince minutos (“Programación” 1967: 63), la recreación estrenada en 1974 para el programa *Los libros* de TVE del director Jesús Fernández Santos, el telefilme *La Celestina* (1983) de Juan Guerrero Zamora, la recreación ambientada en la Italia del siglo XX *La Celestina* (1999) de Cristina Pezzoli para la Rai 2, y la adaptación libre en formato de telenovela *Nacer contigo* del venezolano José Simón Escalona, programada para Televen en 2012. He excluido de esta lista *La Célestine* de Petrika Ionesco al tratarse de una grabación diferida de la adaptación escénica presentada en el *Maison des Arts André Malraux* (Créteil, Francia) para el *Programme Spectacle 3* del canal France Régions 3, el domingo 11 de noviembre de 1984 de las 16:19 a las 18:17. Curiosamente, esta representación francesa de *La Celestina* no ha recibido la atención de críticos y académicos celestinescos, salvo la breve reseña de Guy Dumur que se publicó en la sección “Pregonero” de la revista *Celestinesca* (1984: 60). Esta grabación está disponible exclusivamente en la INA thèque de la Biblioteca Nacional de Francia.

²⁵ No descarto la idea de que cuando los productores de TVE se enteraron en el verano de 1966 de que *La Celestina* se iba a adaptar “fielmente” a la televisión francesa, se apresuraron a realizar una adaptación “auténticamente” española y a estrenarla antes que la de la ORTF. Este comportamiento competitivo y celoso se había observado antes en el ámbito cinematográfico. Por una parte, cuando se corrió la noticia de que el director Carlo Lizzani adaptaría la obra de Rojas, fue el propio director José Luis Sáenz de Heredia el que temió que esta joya de la literatura clásica española se desvirtuara con fines propagandísticos e inmorales. Y, por la otra, cuando se estrenó en las salas italianas en 1965, censores cinematográficos como Fernández Cuenca externaron su desaprobación al haberse esta adaptación libre aprovechado del nombre de Celestina para promover la inmoralidad entre los espectadores, por lo que, para contrarrestar tal efecto, se había fijado la expectativa de que un cineasta español se aventurara a realizar una adaptación hecha en España y con el tono artístico adecuado (Villalobos Graillet 2023: 58 y 132).

que normalmente se esperaba que una obra teatral se adaptara a los medios audiovisuales hacia el final de su programación en cartelera o de su temporada.

Otros aspectos que para este periodista francés explican su recepción negativa fueron, en primer lugar, la pobre construcción de la escenografía y los decorados a cargo de Marcel-Louis Dieulot, cuyos defectos serían más evidentes en la adaptación escénica; en segundo lugar, los diálogos de los personajes que, al ser fieles a la letra de la traducción francesa de Georges Brousse, resultaban ser antiteatrales a nivel de enunciación;²⁶ en tercer lugar, la mala dirección de Kahane en su afán de sustituir los planos televisivos por focos en primer plano en las tablas; y por último, la mala interpretación de los actores, salvo la de la actriz Maria Meriko, a la que en ese entonces se le consideraba de la talla de actrices consagradas de teatro, televisión y cine como Marcelle Ranson-Hervé y Germaine Montero. Todos estos factores ocasionaron, según Poirot-Delpech (1967: s.p.), que la producción “casi amateur” de *La Célestine* de Kahane terminara indebidamente por ridiculizar la obra fuente y, con ello, se corría el riesgo de que futuros realizadores se desinteresen en adaptar una tragicomedia española que alimentó al teatro del Renacimiento.²⁷

En esta segunda parte del artículo me propongo explorar tanto los aciertos como los desaciertos de esta adaptación televisiva, la cual, curiosamente, no ha recibido la atención debida por parte de los críticos y académicos a más de medio siglo de su estreno. En mi opinión, uno de los aciertos de *La Célestine* de Roger Kahane es la caracterización e interpretación de Maria Meriko, cuyo papel destaca el tema de la hechicería de la obra de Rojas. Con la ayuda de la diseñadora de vestuario Anne-Marie Marchand, del figurinista Paul Beltran y de los maquilladores, el realizador tipificó eficazmente a la actriz como una terrorífica vieja hechicera en cuanto a su vestimenta negra, su postura encorvada y la cicatriz que lleva en la mejilla izquierda, la cual la asocia con el diablo (Severin 1993: 14).²⁸ Tales características, junto con las habilidades histriónicas de Meriko, los primerísimos planos de su expresivo rostro y de la música extradiegética, dotaron de misterio la intervención de su personaje, específicamente en dos secuencias de la adaptación.²⁹

²⁶ Kahane omitió proverbios y frases filosóficas en su adaptación televisiva. Sin embargo, estos los mantuvo en la adaptación escénica. Consúltense el *Dossier 1* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

²⁷ Esta afirmación es una rotunda exageración dado que *La Célestine* fue llevada un año más tarde al teatro, el 16 de julio de 1968 por el dramaturgo Marcel Lupovici en el Festival de Malouin en Saint-Malo, aunque reutilizando la versión francesa de Paul Acharde (1942), la cual en ese entonces había tenido bastante éxito en Francia y repercusión en Europa (Bastianes 2020: 213). Y, el 16 de abril 1969, el director Edmond Tamiz estrenó su representación teatral basada en la versión de André Mairal en el Théâtre de Champagne. No obstante, lo que sí es verdad es que la traducción de George Brousse dejó de utilizarse para otras adaptaciones de teatro. Esto se debió en parte a que su versión no recibió muchas reimpresiones, así como a que la traducción actualizada de Pierre Heugas la sustituyó en 1963 (Luneau 2021: 27).

²⁸ La vieja alcahueta en la adaptación cinematográfica *La Celestina* (1969) de César Ardavín, interpretada por Amelia de la Torre, también tendría una cicatriz prominente en la cara. Si bien en ninguna otra adaptación cinematográfica y televisiva *Celestina* llevaría este rasgo físico, en la recreación de Eduardo Fuller, las arrugas y los pómulos muy marcados de Lola Gaos, en su papel de *Celestina*, produjeron sin esfuerzo el efecto de una cicatriz.

²⁹ Incluso el personaje de Maria Meriko porta un anillo en el dedo anular de la mano izquierda, lo cual indica, al igual que la obra fuente, que *Celestina* se había casado anteriormente y enviudado antes de ejercer sus múltiples oficios. Cabe destacar que la vestimenta que lleva la alcahueta en la adaptación de Kahane es parecida a la que la actriz Irene López Heredia portó para la representación teatral *La Celestina* de Luis Escobar, específicamente, en las escenas en que visita a Calisto. En estas, *Celestina* forma un semblante con un sombrero y una capa que, en mi opinión, evoca también a las pinturas *Mujer campesina española* (1577) de Jost Amman y *Mendigo veneciano enmascarado* (mitad del siglo XVIII) de Giovanni Grevembroch. A partir de ello, se podría inferir la condición social

La primera de ellas es la del conjuro del hilado que ocurre en la planta baja de la casa de la alcahueta. Momentos después de que Sempronio, interpretado por Jacques Roussillon, y esta regresaran de la residencia de Calisto, tras recibir una “pequeña ofrenda” de 100 monedas de oro por su servicio de tercería, Elicia le trae a Celestina los ingredientes que ha de necesitar para el sortilegio que penetre en el corazón de Melibea con un amor violento y apasionado por el joven noble.³⁰ En seguida, se observa graciosamente a Sempronio salir rápido de este recinto, aunque tropezando a causa del miedo que le da quedarse a observar a la anciana rindiendo culto al mal.³¹ Si bien Celestina no menciona en ningún momento el nombre del ente de su invocación herética, en este caso a Plutón, debido a que formó parte de las supresiones que Kahane hizo para adecuar su adaptación a los tiempos requeridos del canal, el espectador infiere el poder que este tiene y su relación con el mal. Una vez que la vieja lo amenaza para que cumpla inmediatamente con su trabajo a través de un primer plano y al dirigir su mirada desafiante hacia la cámara, si no se convertirá ella en su enemigo capital, termina su conjuro enredando el hilado en los postes de madera de su casa como si fuese una viuda negra tejiendo su telaraña.

En la escena posterior, Celestina sale de su casa con el hilado que pretende vender a la hija de Pleberio. Una vez fuera, y como novedad a la trama celestinesca, la vieja se encuentra con un grupo de niñas huérfanas comandado por una monja en su camino a la iglesia, cuyas campanas repican a lo lejos. La religiosa, espantada, alerta a las niñas de que no se acerquen a la hechicera quien las mira pícaramente y se burla de ellas cuando huyen presto del lugar. Una vez que se aleja del barrio de las tenerías y se acerca a la casa de Melibea, la alcahueta empieza a pregonar la venta de su hilado. Cuando Lucrecia deja pasar a la vieja con la raja en la cara a vender los dos tipos de hilado que trajo consigo, Alisa parte presto a ver su hermana que está en agonía, dejando a su hija a solas con Celestina. Esta, agradeciendo a través de un aparte dialogado la intercesión del diablo en la partida de la esposa de Pleberio, intenta acercarse a la joven, pero no tiene éxito. Melibea, con la ayuda de Lucrecia, la insulta y la tira al piso porque revela que la presencia de la fea vieja es peligrosa para ella, incluso teme que, si esta se queda en su casa, al final la joven acabará muerta.

Al sentirse humillada y perdida, Celestina saca de su bolsillo el hilado que conjuró en su laboratorio e invoca nuevamente el poder del ente de las tinieblas, del que no quiere pronunciar su nombre, para que Melibea quede hechizada por él.³² En esta escena, Kahane recurre al uso del sonido extradiegético de tambores y de medios planos en los que se aprecia a Lucrecia agitada por presenciar que su ama está a punto de perderse, para así alertar al espectador de que el maleficio tendrá efecto en la joven, y para dotar a la trama de dramatismo y realismo. De hecho, cuando la vieja menciona el verdadero motivo de su visita y el nombre de Calisto, la hija de Pleberio se enfada inmediatamente, pero poco a poco empieza a ser prendida por el hilado o, en

de la vieja e interpretar que se presenta así ante el joven burgués para causar lástima y agilizar el pago de sus servicios.

³⁰ Como dato curioso, el hermano de Jacques Roussillon, Jean-Paul Roussillon interpretaría a Sempronio en la representación teatral de *La Célestine* (1975) de Marcel Maréchal. Por otro lado, en la representación teatral de Kahane, a diferencia de la emisión televisiva, el criado de Calisto subiría a la habitación de Elicia antes del conjuro de Celestina, lo cual sugeriría al público que ambos están involucrados románticamente. Consúltese el *Dossier 1* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

³¹ Este comportamiento cobarde resulta gracioso al espectador porque momentos antes, en la calle, Sempronio, a través de un aparte dialogado, había amenazado a la “puta vieja” a sus espaldas con obligarla a cumplir con su promesa de repartir las ganancias con él.

³² De acuerdo con Russell, este momento en la obra “es importantísimo, porque demuestra la extraordinaria resistencia moral de Melibea, no solo ante las astucias puramente mundanas de la vieja, sino ante los efectos del tremendo maleficio que presenta el hilado y la presencia demoniaca dentro de él” (2001: 304).

todo caso, por la telaraña que Celestina va tejiendo alrededor de su víctima, tal como anteriormente lo había ensayado en su casa.³³

A continuación, Melibea, como víctima del *philocaptio*, se apiada de la supuesta enfermedad de muelas de Calisto, ofreciéndole a la vieja su cordón sin ninguna objeción y le pide que regrese después por la oración de Santa Apolonia que servirá para sanar el mal del joven burgués que lleva tres días en cama.³⁴ Celestina, al notar el estremecimiento de Lucrecia, a la salida de la casa de Alisa, la llama ingrata, aunque promete traerle un tinte para su cabello para así convencerle de que no interfiera en este asunto de amores. Una vez en la calle, la hechicera vocaliza el alivio que siente de que todo saliera bien e, incluso, le agradece explícitamente al diablo por dicho triunfo.

Otro aspecto positivo de *La Célestine* de Roger Kahane es, a mi parecer, la creación de cada espacio en que ocurre la trama y los decorados a cargo de Marcel-Louis Dieulot y Philippe Deué. Pese a las limitaciones creativas y presupuestales impuestas por la dirección de los programas dramáticos de la ORTF, el equipo de escenografía y decorados que colaboró con el realizador logró ofrecer en la ambientalización, menos modesta si se le compara con la adaptación televisiva española de Eduardo Fuller que meses antes se estrenó en TVE-2, algunas señas de la condición social de los personajes y del carácter tanto español como religioso de la ciudad celestinesca.³⁵ Por una parte, la casa de los grandes burgueses Pleberio y Alisa tiene dos niveles, varias habitaciones con piso de losa, tapices medievales en las paredes, mobiliario antiguo español de finales del siglo XV y más ostentoso que el que se encuentra en la casa de Calisto, así como una torre que desde lo alto se puede apreciar el río de la ciudad, y un jardín cerrado con puerta de estilo morisco en el muro.³⁶ En cuanto a la casa del joven burgués, también de dos niveles, se observan plantas, sillas, instrumentos musicales y una escalera principal, cuyos escalones están acentuados por una baldosa cuadrículada semejante a la que aparece en las ilustraciones antiguas de *La Celestina*.³⁷

Por otra parte, la casa de Celestina se ubica en los suburbios, en el barrio de las tenerías, la cual funge principalmente como prostíbulo en la segunda planta donde Elicia trabaja, y también, en la planta baja, como laboratorio para realizar curaciones, partos, virgos y hechizos en el que llama la atención el cráneo colgado de un animal. Mientras que la casa de Areúsa, una jovencita de pueblo, cuyo “amigo” se marchó con su capitán a la guerra, es la más humilde de todas al contar con solo una entrada y una habitación en la que hay un camastro y un tapiz a cuadros en la pared. Otros espacios del itinerario urbano que destacan en la adaptación, y los cuales fueron creados dentro de los estudios de la ORTF al no poder grabar en exteriores, son: la

³³ César Ardavín incluyó una escena similar en su adaptación cinematográfica basada en la obra de Rojas y estrenada en 1969.

³⁴ “Lo que es en realidad una parodia de las reliquias de la Iglesia Católica. Se comparan los nudos del cordón de Melibea con ‘los nudos de la pasión de Cristo’ (devoción cristiana de la época: rezar eso era como rezar un rosario a la muerte de Cristo) [...] Es una parodia en la que se considera la pasión amorosa como equivalente a la religiosa” (Martín Sastre 1999: 52-53)

³⁵ Si bien el género más prestigioso de la televisión francesa, los programas dramáticos, se caracterizó por permitir a los realizadores llevar a cabo sus ambiciones creativas en diversos ámbitos como la escenografía, la dirección de escena, el reparto, y las técnicas de representación visual: decorados, iluminación y montaje (Sauvage y Veyrat-Masson 2012: 165; Ledos 2007: 165), resulta paradójico que a Kahane se le haya restringido explorar al máximo estas posibilidades.

³⁶ Esta descripción de la arquitectura morisca viene en el *Dossier 22* del expediente *Fonds Comité d'histoire de la télévision Jean-Jacques Ledos 00020506-13* depositado en la INA thèque. En mi opinión, esta cumple la función de ubicar la ciudad celestinesca en una urbe del al-Ándalus, en vez de sugerir que la familia de Pleberio era morisca.

³⁷ Especialmente las de la edición de Burgos (1499).

escenografía de las callejuelas por las que constantemente pasan los personajes en escenas diurnas y nocturnas; la fuente principal de la ciudad similar a la del Patio de los Leones de la Alhambra, quizás para situar la trama de *La Celestina* en Granada, donde la protagonista se reúne con Sempronio para hablar sobre el negocio de los amores de Calisto y Melibea,³⁸ y, finalmente, el interior de una capilla de una iglesia en la que Calisto lleva rezando por más de cuatro horas para que la alcahueta llegue con noticias de Melibea y, cuando esta lo haga, le dé una cadena de oro como pago por sus servicios.

Otra cualidad de la adaptación de Kahane es el desarrollo de los temas de la prostitución y del deseo sexual de la obra fuente como reflejo de la realidad y las prácticas en el siglo XV en España. Sin bien el realizador tuvo en cuenta la susceptibilidad del espectador a la hora de tratar tópicos que podrían resultar incómodos, no tuvo ningún obstáculo moral o una experiencia con la censura como sí lo vivieron sus contemporáneos españoles al plantearse adaptar la obra de Rojas tanto para el cine como para la televisión en la España de Franco.³⁹ El tratamiento de estos temas en la adaptación francesa es a ratos explícito, pero fundamental para la trama. Desde el inicio de *La Célestine*, el espectador empieza a saber más de los oficios y de las habilidades de la “puta vieja” gracias a las referencias que hacen Sempronio y Pármeneo en sus conversaciones con su amo Calisto, así como a la voz de la experiencia de la propia vieja y a sus intervenciones en los espacios en que esta se mueve. Entre estas aptitudes se encuentran la fama de lograr que se acuesten dos personas, aunque el negocio se crea a primeras imposible, el de ser la única responsable de que cinco mil virgos se hayan desecho y restaurado en la ciudad, y el haber tenido entre sus clientes a figuras eclesiales de todas las clases, de la nobleza y políticos prominentes como el embajador francés, a quien la vieja le vendió por virgen a una moza.⁴⁰

En esta adaptación, se sobreentiende que Elicia, una mujer que es interpretada mucho más extrovertida, dominante e independiente que su prima Areúsa, ejerce diligentemente el oficio de la prostitución en el segundo piso del domicilio de su regenta, especialmente en dos momentos. El primero ocurre cuando Celestina le avisa a su muchacha que Sempronio está a la puerta de la casa, por lo que debe esconder a su cliente Crito y bajar de inmediato a saludarle, al que se intuye se trata de su enamorada, y que está por contarle a la alcahueta el negocio que trae entre manos. El segundo es la escena anterior al conjuro; cuando Sempronio y la vieja regresan de la casa de Calisto, esta le pregunta a su protegida, utilizando eufemismos, si “aquella visitante” le pagó antes de irse. Tras afirmar que sí y para distraerlo, Elicia saluda cariñosamente

³⁸ En 1824 Blanco White había propuesto a Sevilla como el lugar en que ocurre la acción de *La Celestina* (1824: 224-226), mientras que, a mediados de los años sesenta del siglo XX, se barajaban tres ciudades más: Talavera de la Reina, por Ruiz y Bravo-Villasante, Toledo, de acuerdo con Marañón y Joaquín Entrambasaguas (en Gómez Mesa 1969: 28-29) y Salamanca (“La Célestine” 1967: 26-27). Previo a la fecha de estreno de la adaptación televisiva y la teatral de Roger Kahane, la prensa francesa había afirmado que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se había escrito alrededor de 1492, año en que Fernando de Aragón II e Isabel I de Castilla, los dos soberanos católicos, gobernaban entonces España, sometida a la vigilancia religiosa de la Inquisición (“Drame” 1967: s.p.). Es posible que Kahane ubicara la trama celestinesca en Granada para destacar el fin de la Reconquista de los reinos cristianos, al igual que el inicio de la transición de la Edad Media al Renacimiento. De ser verdad esto, se entendería que el río que se ve desde la torre de la casa de Pleberio es el Darro.

³⁹ A principios de 1967, el guionista español Luis Revenga envió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un anteproyecto de una nueva adaptación cinematográfica de *La Celestina*. Sin embargo, al poco tiempo sería censurado porque el hacer explícito el lenguaje altisonante y desarrollar las temáticas tabúes de la obra resultaba incompatible con el ideario religioso y moral de España durante el franquismo (Villalobos Graillet 2023: 69-72).

⁴⁰ Además de que en este pasaje se destacan las habilidades de la alcahueta de reparar virginidades, “Rojas se hace el portavoz de la importancia de relaciones políticas entre Francia y España al evocar la presencia de un embajador francés en el entorno de Celestina, como leemos en el auto I” (Serrano 2008: 268).

a este criado, aunque no con la misma efusión que ocurre en la escena del banquete en casa de Celestina. En este instante, la vieja incita a las parejas de Elicia-Sempronio y de Pármene-Areúsa a besarse, pues su único placer es estar presente y ver a los demás deleitándose. Sin vacilar, la primera pareja lo hace estando sobre la mesa en la que minutos antes había comido y bebido vino, una escena en que, en mi opinión, Kahane representa el clímax de la tensión sexual entre estos dos personajes que se había acumulado en los momentos antes mencionados, pero que también reafirma el poder de convencimiento que tiene la alcahueta.⁴¹

En cuanto a Areúsa, en la adaptación se sabe que esta mujer tímida es hija de Eliseo y prima de Elicia, que emigró de un pueblo a la ciudad celestinesca y que tiene un “amigo” en la guerra al que espera fielmente, dada su posible condición de enamorada o manceba.⁴² Sin embargo, el espectador observa a este personaje corromperse por el poder de persuasión de Celestina en una escena, quizás una de las más subidas de tono para un programa dramático de la televisión francesa de aquella época.⁴³

En esta, la vieja llega una noche a la casa de Areúsa en compañía de Pármene para saciar el apetito sexual de este, pues constantemente piensa en mujeres como ella, y, por consiguiente, para sellar la confederación entre la vieja, Sempronio –a quienes consideraba seres despreciables– y él, con la que sacarán provecho de los amores de Calisto y Melibea. Mientras Pármene espera en el vestíbulo de este domicilio, la abuela, como le llama la prima de Elicia, se acerca sigilosamente a la cama donde la joven o, en todo caso, su víctima, está postrada. Sin perder el tiempo, la empieza a encandilar y a corromper su supuesta inocencia con comentarios sobre el olor de su tierno cuerpo, con toqueteos por debajo de las sábanas, visualmente sutiles, y haciendo referencias a la Santa Virgen y a San Miguel Arcángel cuando le empieza a quitar la ropa para que acceda a tener más de un compañero de lecho, porque “dos valen mejor que uno, y cuatro mejor que dos”. Pármene, al encontrarse todo excitado por lo que acaba de presenciar tras bambalinas, se une a Areúsa en la cama con la guía de la experta del mundo de los placeres, jurándole así que no será más un obstáculo para sus negocios, pues antes había mostrado una completa fidelidad por Calisto, pese a que lo había tratado como animal, y le había hablado mal de la anciana que había sido compinche de su difunta madre Claudina. En seguida, la escena concluye con un plano subjetivo, y sin ninguna duda voyerista por parte de la vieja, en el que observa a Pármene estando encima de Areúsa, besándole el cuello. La escena termina *in medias res*, dejando a la imaginación lo que está por ocurrir: la primera relación sexual de este joven.

En otra secuencia de la adaptación, Kahane ofrece más información sobre Areúsa a través de su comportamiento y los comentarios que su personaje hace. Cuando las muchachas, Celestina y los criados de Calisto están dispuestos a comer la comida y a beber el vino que robaron de la despensa de la casa de su amo, y que él mismo permitió que ocurriera porque

⁴¹ Dado los cambios y omisiones que Kahane se vio obligado a realizar por las presiones de la ORTF, el espectador no pudo ver en la pantalla chica, aunque sí en la representación teatral, que el rufián Centurio es el amante de Elicia, a quien ha salvado de la justicia en varias ocasiones. Consúltese el *Dossier 1* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

⁴² Según Zafra, siguiendo la clasificación de Lacarra de las trabajadoras sexuales en la Baja Edad Media en España, explica que este tipo de mujeres “were the highest echelon of sexual trade. They entertained selected groups of long-term lovers, of which often one was the main supporter of her expenses” (2017: 175).

⁴³ Como dato curioso, la actriz Florence Giorgetti que interpretó a Areúsa en la recreación televisiva de Kahane participó en la radionovela de veinte capítulos *La Célestine* (1985), dirigida por Jean-Pierre Colas, dando voz a una de las muchachas de la vieja Celestina, interpretada por Germaine Montero (“La Célestine” 1985: s.p.).

estaba embelesado o delirando por Melibea, Sempronio se sienta junto a Areúsa.⁴⁴ Por la mirada picarona que le echa a esta joven, da la impresión en el espectador de que él está interesado sexualmente en ella porque es del conocimiento de este criado que se entregó fácilmente una noche antes a Pármeno. Aunque siguiendo el juego de su colega, este se muestra ofendido e, inmediatamente, reclama su lugar en la mesa junto a la mujer que le pertenece.

Más adelante, con el ánimo acalorado por el alcohol, Sempronio agarra el ánfora de vino y lo empieza a besar comunicándole a todos que se trata de la hermosa Melibea. Sin dilación, Elicia reacciona enojada ante esta broma, se lo arrebató a su amante y empieza a interrogarle si es verdad que la hija de Pleberio es más bella que ella. Areúsa secunda a su prima cuando también nota el interés de Pármeno por la joven noble, a lo que responde celosamente, con un tono burlón, que no saben cómo luce Melibea cuando se despierta por las mañanas. Asimismo, le exige a Pármeno que le explique a qué se refiere con que esta mujer sea noble. Después de un intercambio de burlas hacia Calisto y de la intervención de Celestina para hacer que ambas parejas muestren su amor delante de ella en vez de discutir, Elicia y Sempronio se agasajan sobre la mesa, mientras que Areúsa corre bulliciosamente por el comedor para evitar que le capture Pármeno, el depredador que una noche antes se metió entre sus sábanas.⁴⁵

Otra de las parejas, y la principal, que une Celestina sexualmente durante la trama es la de Calisto-Melibea. Desde el inicio de la adaptación, Kahane crea un tipo de episodio onírico que, con la ayuda del sonido extradiegético de tambores, remonta al espectador al supuesto primer encuentro entre Calisto y la joven cuando el halcón del primero había volado en el jardín de la casa de esta.⁴⁶ En esta escena, el joven burgués le confiesa a la hija de Pleberio que ha sufrido en secreto por ella desde hace tiempo, haciendo sacrificios y ofrendas para que llegara ese día. Por consiguiente, el verla en dicho paraíso es un don que Dios le concedió cuando lo invitó a que se sentara a su diestra. De tal manera, para él, la felicidad que siente en ese momento es equiparable al éxtasis de una visión divina que experimentan los santos.⁴⁷ A pesar de que Melibea se muestra reticente a entablar una conversación de este tipo con Calisto, pues atenta contra su pudor y la honestidad de su familia, antes de echarlo de su jardín y de llamarlo miserable necio, la joven verbaliza su hesitación al preguntarse: “Est-il possible qu’un homme ait eu la pensée de me faire partager avec lui les plaisirs d’un amour défendu? Hors d’ici misérable fou!”⁴⁸

⁴⁴ “[...] los dos criados se nos presentan como representantes del apicamiento del servicio en el paso al siglo XVI, con sus coqueteos con el mundo del hampa, representado por Celestina; la delincuencia menor, encarnada por sus robos, e incluso mayor, si pensamos en el asesinato de la alcahueta [...], y la itinerancia, entendida como adoptar el error sirviendo de casa en casa como estrategia vital, que no es sino la única forma de resistencia posible de los subordinados frente a un sistema que favorece a los señores y el *statu quo*” (Saguar 2016: 105).

⁴⁵ Las quejas de Elicia y Areúsa sobre que el joven noble prefiera a Melibea que a sus servicios profesionales “are, however, especially meaningful since Calisto is not seeking marriage and the relationship he establishes with Melibea is not that of a suitor but a seducer” (Zafra 2017: 182).

⁴⁶ Garci Gómez (1985: 14) considera que el primer encuentro entre los jóvenes nobles también forma parte de un sueño o entresueño de Calisto.

⁴⁷ “Aquella visión fue para él una visión divina, más beatificante que la de los bienaventurados en el cielo. Se le había aparecido su dios. Melibea se presentó en escena con el papel de aquellos dioses que, desde los tiempos de Homero, se habían venido apareciendo a los escogidos, y dialogaban con ellos” (Garci Gómez 1985: 14).

⁴⁸ “¿Es posible que un hombre haya tenido la ocurrencia de hacerme compartir con él los placeres de un amor prohibido? ¡Fuera de aquí, miserable!” (traducción propia). Para Garci Gómez, “así correspondía que reaccionara una jovencita honesta ante una declaración de amor. El rechazo de la joven fue lo que acrecentó en Calisto su interés en conquistarla y su recelo de poseerla. Recelo y temor que en el sueño desataron y condujeron al amante al borde de la desesperación y suicidio” (1985: 16).

Cuando Calisto se despierta de ese sueño, o quizás de un episodio de alucinación, la cámara lo muestra como un loco cogiendo cómicamente el pecho de su criado Sempronio como si fuera el de su objeto de deseo, Melibea. A partir de entonces y del hecho de que su criado mayor le confirmara que la hija de Pleberio está enamorada de él, el espectador presencia en varias escenas cómo Calisto recurre a los servicios de “Santa Celestina” o de su “resurrección” para curar su locura de amor y fijar, para tal propósito, un encuentro nocturno con la joven noble a la que llama su diosa.⁴⁹ De tal forma, la alcahueta se acerca a esta doncella con la excusa de venderle hilado. Sin embargo, cuando sus tácticas no funcionan con la joven, Celestina se vale del poder de un ente de la oscuridad que se esparce por el hilado para subyugarla por el deseo sexual.

A partir de la influencia del conjuro, como anteriormente afirmé, Melibea empieza a mostrarse interesada por Calisto e, incluso, le ofrece su cordón, pero no para curarlo de su supuesto achaque de muelas, sino como señal de que ha cedido a su cortejo. Al recibir este artefacto de manos de la vieja, momentos más tarde en su casa, el joven burgués empieza a venerarlo y a restregárselo por la cara y los ojos como si estuviese loco. Esta conducta obsesiva y un tanto obscena hace que Sempronio y Celestina pierden la paciencia. La vieja, después de un rato, se lo logra arrebatar, insistiéndole que trate al cordón como cordón. Como resultado, la cara de Calisto cambia cómicamente de una expresión de satisfacción a una más afligida, pues asevera que sin él pasará una noche tenebrosa.⁵⁰

En la secuencia del banquete en la casa de Celestina, Lucrecia interrumpe con su llegada el agasajo de las muchachas con los criados. Tras escuchar la historia del pasado prolífico de la alcahueta que pone de relieve la conexión del mundo prostibulario con la Iglesia, Lucrecia recuerda su misión de recoger el cordón y, de paso, hacer que la vieja visite a su ama porque tiene un dolor de estómago.⁵¹ En la siguiente secuencia, la cámara enfoca a Melibea postrada en la cama de su habitación, apretando a una de sus almohadas y dirigiéndole unas palabras a Dios: “malgré la blessure profonde que la vue de cet homme a causé à mon cœur, donnez-moi, mon Dieu, la force de ne rien dire. Ainsi soit-il!”.⁵²

Tras pronunciar estas palabras, llega Lucrecia con la vieja y ve a su ama ida. Acto seguido, Celestina se coloca detrás de unas barras de la habitación emulando un confesionario,

⁴⁹ Según Martín Sastre, Celestina sería un como un dios para Calisto porque ve en ella la solución de su problema amoroso. “El léxico religioso está ligado a su figura. De ella le puede llegar a Calisto la salvación o la condenación (si le dice que Melibea le ha rechazado)” (1999: 55).

⁵⁰ Desde la primera escena onírica, según Garcí Gómez (1985: 19), Calisto actúa como si hubiese perdido la razón, y estuviese loco, pues sus sueños le impiden entrever la realidad y mucho menos valorarla. Para Severin, este comportamiento es parte de la parodia del amante cortés. A saber, Calisto es un personaje cómico que se conduce como un loco enamorado y un bobo, habla como hereje, y es blanco de los insultos y de las burlas de sus criados deshonestos, de Celestina y del mundo del hampa celestinesco (1980: 695).

⁵¹ Celestina recuerda en voz alta que tenía por clientes a clérigos de todas las clases, a sacristanes y nobles de quienes recibía regalos, cumplidos, arrumacos y carantoñas. Si bien Menéndez Pelayo se ha dado cuenta de la fuerte sátira anticlerical en la obra de Rojas, dado que los clérigos adoraban a Celestina porque les proporcionaba las prostitutas que tenía a su cargo, “ha leído la obra [de Rojas] desde el punto de vista moralista, y la considera como un planteamiento de los males de la sociedad [de la Baja Edad Media en España] para intentar mejorarlos” (en Martín Sastre 1999: 52).

⁵² “A pesar de la profunda herida que la presencia de este hombre ha causado en mi corazón, dame, Dios mío, la fuerza de no decir nada. Que así sea” (traducción propia). Según Martín Sastre, la religión se utiliza de manera falsa, desviada, no ortodoxa y de forma paródica en *La Celestina*. Por consiguiente, “[l]os rezos son interesados [como los que] si alguien se acuerda de Dios [, como Melibea,] es para utilizarlo, si alguien va a la iglesia [, como Calisto,] es para pedir cosas muy concretas. Dios y la iglesia están instrumentalizados. Los sentimientos espirituales no funcionan” (1999: 50).

mientras que Melibea se hinca para contarle a su fiel confidente el tipo de dolor que siente y que es provocado por las serpientes que rodean su corazón.⁵³ Sin embargo, la alcahueta echa a Lucrecia de la habitación para no ser interrumpida en esta escena que satiriza a la religión, pues momentos antes la criada había expresado en un aparte dialogado que su ama se volvió loca por la culpa de la bruja que la hechizó. Una vez a solas, la hechicera, para vengarse por cómo fue tratada en su anterior visita, comienza a describir los síntomas del dolor, del dulce amor que se llama Calisto. Al escuchar este nombre, Melibea se desmaya brevemente y, al recuperar la conciencia, la vieja empieza a tocar el cuello y la cara de la hija de Pleberio, una escena que se asemeja a la *Madonna della Pietà* (1498-1499) de Michelangelo. Melibea, en cambio, la mira como si se tratase de la caricia del joven noble hablándole de amor. Irónicamente, la promesa que había hecho a Dios momentos antes, de no decir nada sobre su aflicción, se rompió con la manipulación de la alcahueta.

En la escena posterior, la cámara encuadra a Celestina bajando presto de las escaleras porque se anunció la llegada de la madre de Melibea. Sin explicarle el motivo de su visita a esta, la vieja sale corriendo asustada como si hubiera visto al mismo diablo.⁵⁴ Alisa se nota molesta por la presencia de la mujer de las tenerías, la cual supuestamente había regresado a vender algo, y reprende a su hija para que no se le ocurra dejarla entrar nuevamente porque la honra de su familia estaría en juego. A las afueras de la casa de Pleberio, en un primerísimo plano, similar al de la escena del conjuro, se observa a Celestina advirtiéndole furiosamente a esta mujer que todo lo que le diga a su hija será en vano porque ahora ya es suya.

La labor de la vieja en este negocio concluye en la capilla de una iglesia donde Calisto se encuentra rezando y sus criados medios adormilados están sentados detrás de él. Al contarle las noticias del encuentro que arregló con Melibea, su “Dios” y su “razón de ser”, esa misma noche, el joven le ofrece una cadena de oro y ella, desesperada por ver que actúa como un loco y por asegurar que no podrá resistir ante tal noticia, sale de prisa con la cadena. Antes de hacerlo, persigna al burgués para que le vaya bien en su misión y, en respuesta, él hace lo mismo, sin darse cuenta de que con su actuar está mofándose de los símbolos y dogmas de la religión católica. La salida exprés de Celestina de la capilla hace que Sempronio y Pármeno desconfíen de ella y quieran comprobar en la noche que el encuentro en la casa de Melibea no sea mentira.

Una vez que llegan ahí, entrada la noche, anunciada por el repicar de unas campanas, Calisto usa la escala para dirigirse al jardín. Como loco enamorado le agradece a Dios cuando escucha la voz de la joven noble y sus palabras de amor, aunque maldice a la rejilla de la puerta que le impide tocar su cuerpo. Mientras la pareja conversa, abajo en la calle, un plano general muestra cómicamente a los criados asustarse dos veces por el maullar de un gato, pensando que se trata de la ronda y comentando que son muy jóvenes para morir. Poco después, ambos se notan nerviosos y desesperados por ir a ver a Celestina a su casa para cobrarle la parte que les corresponde del negocio de amores. Por tanto, tiran adredemente sus armas al suelo para hacer que el ruido interrumpa el encuentro de los tórtolos. Irónicamente, cuando llega el ruido de la calle al jardín, Calisto le está hablando muy bien a la joven de sus criados, puesto que los considera fieles y valientes. A continuación, Pármeno sube la escala y le grita a su amo que se

⁵³ De acuerdo con Russell, “[e]s evidente que el poder demoníaco, cuyo principio fue el bote de aceite serpentino en que fue empapado el hilado, se ha transferido al cuerpo de la víctima” (2001: 305).

⁵⁴ “Her incursion into Pleberio’s house to seduce Melibea is indeed a risky business [and punishable by death], and she knows it” (Zafra 2017: 183).

vayan de inmediato porque supuestamente hay gente con antorchas en la calle.⁵⁵ Calisto se retira del lugar junto con sus sirvientes, no sin antes decirle a Melibea que la adora y que promete regresar la siguiente noche a verle.

A partir de este momento, el mayor desacierto de la adaptación tiene lugar. Como mencioné anteriormente, la ORTF limitó la duración de la emisión *La Célestine* para ajustarla a los tiempos establecidos por el canal. Por esta razón, Kahane se vio obligado a realizar una serie de cortes y omisiones que se hacen más obvios cuando abrevia el resto de la trama celestinesca, la cual llevaba un buen ritmo y congruencia hasta ese instante, a veintiocho minutos.⁵⁶ En primer lugar, el realizador abrevió las dos secuencias posteriores al encuentro nocturno de los jóvenes. En la primera, Alisa y Pleberio salen de su cámara preguntándole a Melibea que qué había sido el ruido que los había despertado. La joven miente a sus padres diciéndoles que se trataba de Lucrecia, que había ido a conseguir agua para ella. Más tarde, la hija de Pleberio regresa a su habitación arrepentida por la mentira que acaba de decirles y preguntándose qué harían ellos si supiesen lo que había ocurrido de verdad.

En la segunda secuencia, en casa de Calisto, se observa a Sempronio presumiéndole a su amo la valentía que mostró Pármeneo en la expedición nocturna, sobre todo porque lo defendió de un ogro que olía la carne fresca de sus víctimas. Sin duda, este momento es irrisorio para el espectador porque sabe que no fue así, pero todavía lo es más cuando Calisto, poseído por la locura de amor que ha mostrado constantemente desde el inicio de la adaptación, les da monedas a sus criados en señal de agradecimiento. Al retirarse su amo a su habitación a seguir pensando en su amada, el par sale de la casa rumbo a la de Celestina “a liquidar cuentas”, quizás como eufemismo de matarla. Una vez en dicho lugar, los criados llaman a la puerta y gritan el nombre de la alcahueta para que esta se despierte y les deje pasar. Desde su habitación en el segundo piso, les responde que qué quieren y ellos replican que han venido a comer algo y a tomar una copa con ella.

En segundo lugar, el hecho de que el realizador concluyera la escena anterior tajantemente y retomara la trama en una escena nocturna, cuando un nuevo par de criados acompaña a Calisto a encontrarse con Melibea, mientras se escucha música de guitarras de fondo que enfatizan el carácter romántico del encuentro, menoscaba el carácter trágico de la adaptación. En esta escena, el espectador no entiende exactamente lo que pasó durante y después de la visita de Pármeneo y Sempronio a Celestina, salvo que, por el comentario que hace Sosia, se sabe que los amores de Melibea le costaron dos hombres al joven noble. Es probable que el televidente que haya leído la obra de Rojas en francés o, incluso, la sinopsis de la adaptación televisiva publicada en uno de los semanarios culturales franceses, recordara que los criados mataron en esa visita a la vieja por no haber querido compartir con ellos las ganancias que obtuvo de su amo, así como que estos fueron ajusticiados presto por el crimen que cometieron y que, para ese entonces, los amores de Calisto y Melibea por intercesión de Celestina ya habían salido a plaza.⁵⁷ No obstante, para el espectador que no hubiese estado familiarizado con el texto

⁵⁵ Estos personajes, de acuerdo con Hirel-Wouts, “son una imagen deteriorada de la caballería, ya que llevan capas y armas, presumen de caballeros [,] pero son sumamente temerosos” (2017: s.p.).

⁵⁶ Así quedaron distribuidos en la emisión televisiva: seis minutos para las escenas en las casas de Melibea, de Calisto y afuera de la Celestina después del primer encuentro nocturno entre los jóvenes nobles; cuatro minutos para la escena del encuentro sexual de Calisto y Melibea en el jardín; doce minutos para las muertes de estos dos jóvenes; seis minutos para el planto de Pleberio; y dos minutos para los créditos finales con fotografías y nombres del elenco artístico de la adaptación.

⁵⁷ La sinopsis de *La Célestine* publicada en el semanario cultural francés *Télérama* no corresponde con la emisión televisiva en cuanto a que la muerte de Celestina y el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo fueron eliminados de

literario ni con la sinopsis de la adaptación, se le habría dificultado atar los cabos sueltos que dejaron estas escenas omitidas, a no ser que este momento de máximo suspenso le haya generado curiosidad para ir a ver la versión íntegra en la adaptación escénica de Kahane.

Con respecto a esta versión, el realizador tenía contemplada en su guion la escena en que los criados de Calisto entran a la casa de Celestina para ajustar cuentas y pedirle dinero para comprar nuevas armas, pues las suyas, supuestamente, se habían averiado en una batalla horas antes cuando acompañaron a su amo a ver a Melibea.⁵⁸ La vieja no solo se rehúsa a cumplir con su pacto, de compartir las ganancias del negocio de los amores de estos dos jóvenes nobles, sino que le confiesa abiertamente a Sempronio que le mintió cuando le dijo “lo mío es tuyo”. Tal revelación fue para este criado el detonante para que la acuchillara mortalmente. Poco después de su muerte, la justicia está afuera de la casa de la alcahueta para prender a los asesinos, y estos, al verse acorralados, saltan de una de las ventanas hacia la parte trasera.

En la secuencia posterior que tampoco llegó a adaptarse para la emisión televisiva, Sosia despierta a su amo para contarle que Sempronio y Pármeno habían sido ajusticiados presto después de matar a Celestina. La respuesta del joven resulta sorprendente porque es la primera vez que habla mal de la alcahueta, pues al tener ya ganada a Melibea, ahora se da cuenta de que la anciana era codiciosa y la culpable de estos crímenes, siendo sus criados, según él, solo instrumentos de la justicia divina. Por lo tanto, para evitar habladurías en la ciudad, fingiría estar ausente unos días por un viaje. No es hasta después del primer encuentro sexual con Melibea que Calisto regresa a su casa a reflexionar sobre el hecho de que el juez dictaminara precipitadamente la muerte de sus sirvientes. Su monólogo dice así: “De deux choses, l’une; ou bien le misérable a oublié tout ce qu’il doit à ma famille qui l’a fait nommer; qui l’a tiré du ruisseau comme cet autre à qui on disait: ‘Faute de trouver un honnête homme, c’est toi qu’on a fait juge’, ou bien il a voulu les faire mourir très vite et de bon matin pour que le scandale n’eût pas le temps de prendre trop d’ampleur”.⁵⁹

El tercer momento que no fue adaptado a la televisión fue el conocido *Tratado de Centurio*. A diferencia de la obra de Fernando de Rojas, la Elicia de la recreación de Kahane demuestra ser la más proactiva de las protegidas de la alcahueta y su sucesora cuando esta muere. A saber, ella es quien orquesta la venganza de las muertes de Sempronio y Celestina, recurriendo a los servicios de su amante Centurio y a la ayuda de su prima Areúsa para que le saque la información a Sosia sobre la hora y el lugar de los encuentros nocturnos de su amo con Melibea. Una vez que consigue estos detalles, Elicia le hace jurar al rufián que se deshará de Calisto, y este lo hace como prueba de su amor por ella, aunque no le comenta que contará con la

la emisión: “Calisto, un joven y apuesto caballero, se enamora de Melibea. Pero su pasión no parece ser compartida, y aconsejado por su criado Sempronio, Calisto recurre a los servicios de la vieja Celestina, cuya habilidad es elogiada. La intriga tiene éxito, Melibea cae en los brazos de Calisto, pero detrás de esta conmovedora pareja se esconde el turbulento mundo de los sirvientes, de las muchachas alegres y sus clientes. Así, Sempronio y Pármeno que van a pedir una parte de sus ganancias, encuentran una negativa y la matan [a Celestina]. Los alguaciles dirigen a los asesinos al verdugo” (1967: s.p.; traducción propia).

⁵⁸ Consúltese el *Dossier 1* del expediente *Fonds Roger Kahane 00022379-001* depositado en la INA thèque.

⁵⁹ “Una de dos; o el desgraciado se ha olvidado de todo lo que le debe a mi familia, que hizo que le nombraran; que le sacaron del atoladero como a aquel otro hombre al que le dijeron: ‘como no podían encontrar un hombre honrado, te hicieron juez a ti’, o bien quería que murieran muy deprisa y de madrugada para que el escándalo no tuviera tiempo de crecer demasiado” (traducción propia). De acuerdo con Russell, Calisto “no está pensando en el castigo y sufrimiento de sus criados [,] sino en las posibles consecuencias para él mismo del castigo infligido a ellos. El juez, explica Calisto, está unido a su familia de él por antiguos estrechos vínculos de obligación y amistad” (1982: 540).

ayuda de su compinche Traso y de sus hombres para salvaguardarlo de los criados del joven noble.

Cuando estos rufianes llegan a las afueras de la casa de Pleberio, comienzan a luchar con Sosia y Tristán que estaban vigilando a que nadie pasara por la calle e interrumpiera otro encuentro nocturno más de su amo con la joven. En ese instante, el ruido de las armas llega al jardín donde los jóvenes habían terminado de copular. Calisto, alarmado, se dirige a ayudar a sus criados que están en peligro, irónicamente, sin portar sus mallas ni su casco porque estos artefactos, según él, no reemplazan su valentía. Pese a que Sosia le advierte a su amo que no baje porque los rufianes se habían ido, el joven noble desciende y, al poco rato, se cae accidentalmente de ella.⁶⁰

A pesar de estas grandes omisiones y del hecho de que el realizador no ofrecería un seguimiento sobre lo que ocurrió con Elicia y Areúsa tras estas muertes, la pareja de criados Sosia-Tristán intenta salir, en mi opinión, al rescate de la adaptación. En la escena nocturna en la que aparecen por primera vez, Kahane los caracteriza similar, aunque anacrónicamente, al arquetipo de don Quijote y Sancho Panza, en cuanto a su físico y comportamiento. Por una parte, Sosia, interpretado por Pierre Frac, es un hombre relativamente delgado, serio y maduro por los comentarios que realiza sobre la honra, mientras que, por otra, Tristán, interpretado por Roger Trapp, es gordinflón, ingenuo y chistoso. Incluso, este último añade humor a la emisión televisiva cuando quiere subir la escala a ver a su amo teniendo relaciones con Melibea en el jardín. No obstante, su picardía es mermada por su colega, puesto que le pide que, en su lugar, se concentre en vigilar a que nadie pase por la calle contigua a la casa de Pleberio.

Con respecto a dicho momento, el realizador dejó a la imaginación del televidente la reconstrucción de esta relación sexual, convirtiéndolo en un episodio sublime, y que estuviese acompañado de música extradiegética de guitarras para darle un toque romántico, a diferencia de lo explícito que podrían resultar algunas escenas entre las parejas del mundo bajo celestinesco en que se agasajan. A saber, el acercamiento entre estos jóvenes está lleno de pudor, de un diálogo pesaroso por parte de Calisto con el que expresa que se siente indigno de tocar el vestido y la delicada piel de su amada, y de planos sutiles en que los protagonistas se abrazan y se desean el uno al otro, pero sin lograr consumar su amor con un beso. A pesar de este momento empalagoso para el espectador, la única pista de que la relación sexual finalmente ocurrió en la adaptación televisiva se da a entender en la siguiente escena. En esta, se observa, desde un plano cenital, a Melibea y a Calisto acostados en el suelo del patio del jardín, dirigiendo su mirada con éxtasis hacia el cielo oscuro de la noche.

Al percatarse de lo tarde que es, las tres de la mañana según Calisto, el joven se despide apresuradamente, para que nadie lo descubra, dándole un beso en la mano a su amada, mientras que esta, ilusionada, le replica que lo esperará todas las noches en el mismo lugar. Cuando se da a entender que el protagonista baja de la escala que le preparan sus criados, ya que no aparece en pantalla, Melibea y Lucrecia escuchan al joven gritar. Inmediatamente, se escucha un sonido intradiegético de un trueno, de los tambores que se habían usado para la primera escena de la adaptación y la del conjuro de Celestina, así como el clamor de Sosia y Tristán en la calle, anunciando que su amo ha muerto.⁶¹ Más tarde, Lucrecia, que aparece en plano medio, le pregunta a Tristán, como si lo conociera, lo que acaba de suceder. A través de la voz en *off* de

⁶⁰ La muerte de Calisto en la versión íntegra de Kahane corresponde con la del Calisto literario de la *Tragicomedia*, la versión del texto de Rojas de veintinueve actos, provocada por la intervención de Traso el Cojo y sus compinches.

⁶¹ Tal como ocurre en la *Comedia*, la versión del texto de Rojas en dieciséis actos, el Calisto televisivo muere por puro azar o de la ciega fatalidad en la noche del primer encuentro sexual con Melibea en el jardín.

este criado, se entera de que el joven se cayó accidentalmente de la escala y que murió sin confesión, así que Sosia y él se llevarán el cadáver de su amo a su casa para llorarle en soledad. Melibea, también enfocada en plano medio, se muestra impotente tras escuchar la mala noticia de la boca de su criada y porque las barras de metal de la puerta de su jardín le impiden despedirse de su amado. Sin embargo, en la desesperación, de su boca salen unas palabras que contradicen el encariñamiento que había mostrado minutos antes hacia Calisto: “Pourquoi n’ai-je pas goûté davantage le bonheur qu’il me donnait?”⁶². En mi opinión, esta contrariedad se debe a que el realizador suprimió la escena en que Melibea, después de escuchar a Alisa y Pleberio contemplar el posible casamiento de su hija núbil, se opone a tal idea como la mujer fuerte y rebelde autoritaria que es, porque prefiere “ser una buena amante que una mala casada” (Rojas 1499: 160).

Después pronunciar dicha pregunta cuasi-existencial, Kahane recurre al *crescendo* con la inclusión de unos cantos fúnebres, del sonido de los tambores antes mencionados y de efectos visuales y sonoros de un trueno para indicar el estado mental y emocional en el que se encuentra Melibea, y del que no lograría salir ni con el consuelo de su padre. Poco después, Lucrecia lleva a su ama a su habitación para tranquilizarla, pero al ver que no tiene éxito despierta a Pleberio y lo lleva presto a ver a su hija. Una vez ahí, le da muestras de cariño a la joven, que está hincada, triste e ida, y le comenta que sus aflicciones son angustias de la vejez. En seguida, Melibea se retira de su habitación a la torre de su casa con la excusa de tomar aire fresco y ver el río desde lo alto. Su padre le promete que Lucrecia le llevará un instrumento musical para distraerse, sin embargo, no toma en cuenta que su hija cerraría la puerta de acceso a este recinto.

En la siguiente escena se observa a Melibea subiendo las escaleras de la torre, mientras que se dice a sí misma que debe morir. A partir de entonces, Kahane se vale nuevamente de los mismos efectos sonoros y de iluminación, de truenos, cantos fúnebres y gritos de dolor, para incrementar el dramatismo del suicidio que está a punto de cometer la protagonista. A mi juicio, el empleo de estas técnicas cinematográficas, o en todo caso televisivas, anuncia desde el inicio de la adaptación, con el primer encuentro de Calisto y Melibea en el jardín de esta, que el amor prohibido de estos jóvenes tendría consecuencias fatales, incluso para quienes buscaran sacar provecho de estos amores, tales como Celestina, Sempronio y Pármeno. Si bien el realizador abrevió el monólogo de la hija de Pleberio y Alisa por indicaciones de la ORTF, los datos que ofrece son relevantes para la trama. A saber, esta le confiesa a su padre –que está abajo en el patio de la casa– que ella es la causante de que la ciudad llore la muerte de Calisto, el joven al que se entregó por intercesión de la vieja alcahueta, y que ahora es él quien la invita a arrojar desde la torre.

En un plano contrapicado y con el efecto de humo por el rápido calentamiento de hielo seco, se ve a Melibea acercarse lentamente al filo de la torre. Su cara muestra aflicción, pero también tristeza por el dolor que está a punto de causarles a sus padres con su muerte. Antes de arrojar, en compañía de música medieval de fondo, le pide a Pleberio que la comitiva fúnebre de Calisto y la de ella sean celebradas al mismo tiempo y, asimismo, que sus cuerpos sean enterrados juntos. Cuando la joven dedica su alma a Dios, el primerísimo plano de su cara se difunde en la luz de un trueno, dando a entender al espectador que se ha suicidado, mientras que se escucha el grito de horror de su padre de fondo.⁶³ A continuación, Pleberio aparece hincado en

⁶² “¿Por qué no saboreé más la felicidad que él me daba?” (traducción propia).

⁶³ A diferencia de la adaptación televisiva de Kahane, la española de Eduardo Fuller de 1967 termina de una manera metafórica, aunque abruptamente para no herir la sensibilidad del espectador, pues el suicidio era un tabú y un pecado en la España franquista, tal como se recogía en las Normas de Censura de 1963. En dicha escena, en plano

un plano general en el patio de la casa, llorando al cuerpo inerte de su hija que está en posición decúbito dorsal y sin manchas de sangre, en tanto que se observa a Alisa incorporándose en la escena. Sin embargo, al ver a su hija muerta, la progenitora se desploma, posiblemente a causa de una muerte súbita, quedando su cuerpo junto al de Melibea.

La última escena de la adaptación *La Célestine* es el planto de Pleberio. Si bien el realizador tuvo que abreviarla a seis minutos, esta resulta un poco tediosa para el espectador por ser muy literaria y porque la actuación de Raoul Guillet resulta teatral y acartonada. No obstante, Kahane usa distintas técnicas cinematográficas o televisivas para hacer la escena lo más dinámica posible. Cuando Pleberio se levanta después de despedirse de su hija, que ahora está siendo velada por Lucrecia, en un plano subjetivo el actor dirige su mirada al espectador para establecer una relación íntima con él, dado que le abrirá su corazón para contarle lo voluble que es el destino y lo mísera que es la vida ahora que ha perdido todo, su fortuna, sus tierras, y, posiblemente, a Alisa, a causa de un mundano error. El espectador, como testigo de la escena, empieza a escuchar el latido de un corazón, el cual más tarde cesa cuando Pleberio prosigue con su monólogo al culpar al amor por esta desgracia, el cual es acompañado por el sonido del repicar de unas campanas de la iglesia y de un trueno para incrementar este pesar.

Más tarde, el equipo técnico de Kahane recurre al desplazamiento de la cámara para acompañar al padre de Melibea por el lugar en que los jóvenes veinteañeros se vieron por última vez.⁶⁴ Lo más interesante de este momento es que el anciano se dirige a la rejilla con la que su hija se comunicó con Calisto la primera noche que fue a verle. Una vez ahí, Pleberio parece imitar ese tipo de amor ilícito con expresiones dramáticas, y pronunciando unas palabras que sugieren que él vivió algo similar en su juventud: “Amour. J’étais passé par tes flammes. Si tu étais amour, tu aimerais ceux qui te servent, tu leur donnerais le bonheur au lieu de les poser dans la tombe comme ma petite fille”.⁶⁵ El sonido del latido de corazón se vuelve a escuchar y, posteriormente, se oyen los tambores a la vez que Guillet se mueve de un lado a otro, llorando y sudando frío por lo desolado que se siente, provocando así en el espectador un impacto afectivo. De pronto, la adaptación concluye con un final para nada optimista hacia el futuro: en un primerísimo plano de Pleberio le reprocha a su hija el haber sido cruel al dejarlo “solo en este valle de lágrimas”.

Desde la atalaya de la contemporaneidad, considero que el trágico final de la adaptación *La Célestine* se apega más a la lectura moral de la obra de Fernando de Rojas que gracias a Menéndez Pelayo prevaleció hasta mediados del siglo XX. A saber, este momento desolador, tras las muertes de los protagonistas, debía ser interpretado como un alegato contra el amor desenfrenado, aquella fuerza negativa que pierde a las parejas de amantes (Bastianes 2018: 120).

contrapicado, la doncella se despide de su padre anunciando el desdichado fin de su amor. Cuando se acerca al filo de la torre, repentinamente se ve en un plano picado el oleaje fuerte de un mar contiguo al palacete de Pleberio, y se da por concluida la adaptación. En cuanto a la recreación fílmica de *La Celestina* (1969) de Ardavín, el suicidio de Melibea se plantea creativamente a través de una metonimia visual, en la que se ve un trozo de su túnica de gasa blanca descender desde la torre de su palacete hacia una calleja que zigzaguea abajo. Según la entrevista que la académica Antón Sánchez le realizó a Ardavín, el haber representado explícitamente la muerte de la protagonista en imagen, es decir, haber mostrado cómo su cuerpo cae al vacío hubiera constituido un motivo antiestético para su largometraje (en Villalobos Graillet 2023: 95).

⁶⁴ En la adaptación, en la primera visita de Celestina a Melibea, la vieja comenta que Calisto tiene 21 años, mientras que Pleberio, hacia el final, afirma que su hija tenía 20.

⁶⁵ “Amor. He pasado por tus llamas. Si fueras amor, amarías a los que te sirven, les darías felicidad en vez de llevarlos a la tumba como a mi hija” (traducción propia). De acuerdo con Deyermond (2008: 57), es probable que Pleberio, después de ser un joven y un adulto joven arrastrado por la pasión sexual, comenzara a preocuparse por la prosperidad mundana como proceso de sentar cabeza desde que conoció a su compañera conyugal, Alisa.

De la misma forma, el planto del Pleberio televisivo concluye con un tono pesimista que rechaza el amor de Calisto y Melibea, en vez de ser la lectura de una triunfante apoteosis de esta pasión, la cual había sido propuesta por Juan Valera a inicios de siglo XX (Bastianes 2018: 120).

A pesar de esta interpretación, no descarto la posibilidad de que la que hicieron tanto los espectadores como los críticos franceses de *La Célestine* de Kahane haya sido encaminada hacia una lectura que celebra el sublime amor de Calisto y Melibea. Esto se puede deber a que la prensa francesa había ratificado en la primavera de 1967, antes del estreno de la adaptación televisiva y escénica de Roger Kahane, que ambos jóvenes nobles eran los antecesores de Romeo y Julieta, precisamente porque ambas parejas compartían la misma verdad humana, la profundidad de sus rasgos psicológicos, así como la verisimilitud de sus acciones y pasiones (“*La Célestine*” 1967: 27). Incluso años antes, con el estreno de otras adaptaciones de teatro basadas en esta obra, tanto españolas como francesas, en los periódicos del país se llegó a comentar que *La Celestina* de Rojas había allanado el camino para autores de la literatura dramática europea, tales como el inglés William Shakespeare (Sarraute 1960: s.p.; “*Drame*” 1967: s.p.). Por lo tanto, a mi parecer, las comparaciones entre ambas obras, *La Celestina* y *Romeo y Julieta*, una publicada un siglo antes que la otra, respectivamente, habrían sido inevitables entre el público francés.

En cuanto a la lectura del final trágico en la línea del incipit del texto de Fernando de Rojas, en lo que concierne al “aviso [de] los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes” (1499: 19), esta es implícita en la emisión televisiva. Si bien Kahane suprimió varias secuencias por cuestiones técnicas y presupuestales, el hecho de que haya eliminado de su adaptación, intencionalmente o no, la subsecuente intervención de Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa, a partir del primer encuentro nocturno de Calisto y Melibea, fija un mensaje moral. A mi modo de ver, esta exclusión representa indirectamente una especie de castigo divino hacia el comportamiento de estos personajes que encarnan el mal y los vicios de la sociedad en la trama. Por consiguiente, es posible que la pareja de nobles haya quedado, a los ojos del espectador francés de esa época, como víctimas de la avaricia, en el caso de Calisto, y de un supuesto hechizo, en el de Melibea. Sin embargo, moralmente hablando, el comportamiento obsesivo e irresponsable de estos jóvenes no los diferenciaría del todo del de los personajes del hampa celestinesco.

En este artículo documenté el proceso de adaptación televisiva *La Célestine* de Roger Kahane, basada en la traducción al francés de Georges Brousse de la obra de Fernando de Rojas, y la censura creativa que sufrió durante su producción por parte de la ORTF en 1966. Esta implicaba ajustar la emisión dramática a los tiempos establecidos por el canal y a reducir los costes al filmar las escenas enteramente en estudios y abreviando el tiempo de ensayos y grabación con el reparto artístico. Como consecuencia, el realizador se vio obligado a hacer una serie de cambios, cortes y omisiones a su producción, pasando de las tres horas y cuarenta minutos a dos horas de duración. Tal como abordé en este artículo, entre las supresiones relevantes se encuentran la muerte de Celestina, el ajusticiamiento de los criados de Calisto y el *Tratado de Centurio*.

A pesar de que la exclusión de dichos momentos afectó en parte el ritmo y el carácter dramático o trágico de la producción televisiva, se debe reconocer la gran contribución que hizo el realizador en el ámbito de la adaptación en Francia. A saber, aplicó una fórmula de estreno innovadora, por ende, inusual para la época, al estrenar primero la recreación televisiva de *La Célestine* en el canal dos de la ORTF a principios de abril de 1967 y, días después, una versión escénica íntegra, sin los cortes u omisiones que sufrió la primera, en el Théâtre du Vieux-

Colombier de París. Lejos de condenar esta fórmula, debe ser celebrada e interpretada como una analogía de la historia editorial de la obra de Fernando de Rojas. En este caso, la emisión de la ORTF podría ser equiparable, en cuanto a orden de estreno y posiblemente al contenido, con la primera versión del texto intitulada *Comedia*, mientras que la representación teatral, que se estrenó después y que incluía el *Tratado de Centurio*, a la segunda versión de este, la *Tragicomedia*. En mi opinión, he ahí la originalidad de la creación de Kahane, independientemente de que haya sido deliberada o no.

Otro logro de Roger Kahane que debe ser valorado es el haber estrenado la primera adaptación televisiva de *La Celestina* que no sufrió ningún tipo de censura moral como la que sufrió la recreación de TVE, dirigida por Eduardo Fuller y estrenada en la España franquista. Aunque el realizador francés incluyó un paratexto al inicio de su recreación para distanciar al espectador de los eventos que ocurren en la trama y, por consiguiente, para que no se identificase con ellos, este le sirvió de pretexto para adaptar “fielmente” las crudezas, las sugerencias picantes, los momentos cómicos, los atrevimientos y las situaciones escabrosas o tabúes de la obra fuente, a ratos explícitas. Entre estas se encuentran la prostitución, la hechicería, la sátira religiosa, el suicidio y el erotismo. Por último, *La Célestine*, con todo y sus limitaciones tanto presupuestarias como creativas, es, a mi juicio, una valiosa contribución a la tradición celestinesca que hasta ahora había permanecido en el olvido.

Obras citadas

- Amman, Jost. *Mujer campesina española*. 1577, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Bastianes, María. “Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo”. *Hispanic Research Journal*, vol. 19, n.º 2, 2018, pp. 117-134.
- . *Vida escénica de “La Celestina” en España (1909-2019)*. Bristol: Peter Lang, 2020.
- Biblioteca del Institute national de l’audiovisuel. *Fonds Roger Kahane 00022379-001 Dossier 1*, París, 1966-1967.
- . *Fonds Roger Kahane 00022379-001 Dossier 2*, París, 1966-1967.
- . *Fonds Comité d’histoire de la télévision Jean-Jacques Ledos 00020506-13 Dossier 22*, París, 1966-1967.
- “Biographie Roger Kahane”. *Who is Who in France*, <https://www.whoswho.fr/decade/biographie-roger-kahane_132> [último acceso: 8 mar. 2024].
- Blanco White, José María. “Revisión de obras: *La Celestina*, *tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *Varietades o Mensajero de Londres*, vol. 1, n.º 3, 1824, pp. 224-226.
- Boletín Oficial del Estado*. “Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las ‘Normas de censura cinematográfica’”. BOE, n.º 58, 1963, pp. 3929-3930, <<https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>> [último acceso: 8 mar. 2024].
- Buonarroti Simoni, Michelangelo di Lodovico. *Madonna della Pietà*. 1498-1499, Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.
- Deyermond, Alan D. “La inversión perdida de Pleberio: la perspectiva mundana de *La Celestina*, acto 21”. *Medievalia*, n.º 40, 2008, pp. 53-59.
- “Drame: La Célestine”. *Le Monde*, 7 abril, 1967, s.p., <https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/04/07/drame-la-celestine_2624359_1819218.html> [último acceso: 8 mar. 2024].
- EFE. “La ‘Celestina’, a la televisión francesa”. *ABC*, 30 de julio de 1966, p. 73.
- Fernández, Luis Miguel. *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- Garci Gómez, Miguel. “El sueño de Calisto”. *Celestinesca*, vol. 9, n.º 1, 1985, pp. 11-22.
- Gómez Mesa, Luis. “Estrenos masivos... *La Celestina*...”. *Arriba*, 6 de abril de 1969, pp. 28-29.
- Grevembroch, Giovanni. *Mendigo veneciano enmascarado*. Mitad del siglo XVIII, Granger Collection, Nueva York.
- Hirel-Wouts, Sophie. “Una continuación polémica: el *tratado de Centurio* en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Edición de David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini. Madrid: Casa de Velázquez, 2017, <<https://books.openedition.org/cvz/3327>> [último acceso: 8 mar. 2024].
- “La Célestine”. *Télé 7 Jours*, 15 de abril de 1967, pp. 26-27.
- “La Célestine: femme mystique”. *Le Monde*, 8 de junio de 1985, s.p., <https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/06/08/la-celestine-femme-mystique_2754126_1819218.html> [último acceso: 8 mar. 2024].
- Ledos, Jean-Jacques. *L’âge d’or de la télévision: 1945-1975. Histoire d’une ambition française*. Paris: L’Harmattan, 2007.
- López-Ríos, Santiago. “*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia”. *Acta Literaria*, vol. 49, 2014, pp. 139-157.

- Luneau, Camille. “De *La Celestina* à *La Célestine*: la traduction au cœur d’une réflexion éditoriale en France, XVI^e-XVII^e siècles”. Mémoire de master 1 professionnel, Université de Lyon, 2021.
- Martín Sastre, María Jesús. “El aspecto religioso en *La Celestina*”. *Verba Hispanica*, vol. 8, n.º 1, 1999, pp. 49-59.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Madrid: CSIC, vol. 3, 1943.
- Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Poirot-Delpech, Bertrand. “La Célestine adaptée de Fernando de Rojas par G. Brousse”. *Le Monde*, 26 de abril de 1967, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/04/26/la-celestine-adaptee-de-fernando-de-rojas-par-g-brousse_2625913_1819218.html> [último acceso: 8 mar. 2024].
- “Pregonero”. *Celestinesca*, vol. 8, n.º 1, 1984, pp. 59-63.
- “Programación”. *Telediario*, n.º 487, 24-30 de abril de 1967, p. 63.
- “Programas de televisión”. *ABC*, 18 de enero de 1967, p. 83.
- Rège, Philippe. *Encyclopedia of French Film Directors*. Maryland: Scarecrow Press, 2009.
- Rojas, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1499.
- . *La Celestina* [1499]. Edición de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Ediciones de “La Lectura” (Clásicos Castellanos, vol. 20 y 23), 1913.
- . *La Célestine*. Traducción de Paul Achard. Paris: Odette Lieutier, 1942.
- . *La Célestine*. Traducción de Alfred Germond de Lavigne (hecha en el siglo XIX). Paris: Les Bibliophiles de France, 1949-1950.
- . *La Célestine*. Traducción de René-Louis Doyon. Paris: Le Club français du livre, 1952.
- . *La Célestine*. Traducción de Georges Brousse. Paris: Denoël, 1961.
- . *La Célestine*. Traducción de Marcel Bataillon. Paris: M. Didier, 1961.
- . *La Célestine*. Traducción de Pierre Heugas. Paris: Aubier-Montaigne, 1963.
- Russell, Peter Edward. “*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas”. *Actas del IV Congreso de la Asociación de Hispanistas (agosto de 1971, Salamanca)*. Coordinación de Eugenio de Bustos Tovar. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, vol. 2, pp. 533-542, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876686>> [último acceso: 8 mar. 2024].
- . “La magia: tema integral en *La Celestina*”. *Estudios sobre La Celestina*. Edición de Santiago López-Ríos. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, pp. 281-311.
- Saguar, Amaranta. “El cambio de siglo en *Celestina*: criados y prostitutas enfrentados a la crisis sociopolítica de finales del siglo XV”. *Estrategias picarescas en tiempo de crisis*. Edición de Miguel García-Bermejo, Folke Gernert, Amaranta Saguar García y Hannah Schlimpen. Trier: Hispanistik Trier, 2016, pp. 99-107.
- “Samedi 2^e”. *Télérama*, n.º 899, 9-15 de abril de 1967, s.p.
- Sarraute, Claude. “François Maistre présente une version quasi intégrale de *La Célestine*”. *Le Monde*, 7 de julio de 1960, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/07/07/francois-maistre-presente-une-version-quasi-integrale-de-la-celestine_2103000_1819218.html> [último acceso: 8 mar. 2024].
- Sauvage, Monique, et Isabelle Veyrat-Masson. *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2012.

- Savoie, Norman R. "Comments on French Television and Literature". *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 7, n.º 1-2, 1978-1979, pp. 115-123.
- Serrano, Florence. "La Celestina en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna". *Celestinesca*, vol. 32, 2008, pp. 265-277.
- Severin, Dorothy Sherman. "Parodia y sátira en *La Celestina*". *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: Toronto University Press, 1980, pp. 695-697.
- . "Celestina and the Magical Empowerment of Women". *Celestinesca*, vol. 17, n.º 2, 1993, pp. 9-28.
- Shakespeare, William. *Romeo y Julieta* [1597]. Edición de Gabriel Más Mateo. Madrid: Cátedra, 2014.
- Snow, Joseph Thomas, Jane Schneider y Cecilia Lee. "Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*, 1949-1975: documento bibliográfico". *Hispania*, vol. 59, 1976, pp. 610-660.
- "Une semaine de Paris". *Le Figaro*, n.º 1064, 12-18 de abril de 1967, s.p.
- Valera, Juan. "Nueva edición de *La Celestina*". *Obras completas. Crítica Literaria (1899-1901)*, Madrid: Imprenta Librería Alemana, 1912, vol. XXX, pp. 139-151.
- Villalobos Graillet, José Eduardo. "*La Celestina*" y el cine: censura y recepción (1969-1996). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- Zafra, Enriqueta. "Risky Business: The Politics of Prostitution in *Celestina*", *A Companion to Celestina*. Edición de Enrique Fernández. Leiden: Brill, 2017, pp. 173-187.

Filmografía, radio, televisión y teatro

- Celestina P... R...* Dirigida por Carlo Lizzani, con la actuación de Assia Norris, Venantino Venantini, Beba Lončar, Rafaella Carrà, Marilù Tolo, Aston Films, 1965.
- Cyrano de Bergerac*. Dirigida por Claude Barma, con la actuación de Françoise Christophe, Daniel Sorano, Edmond Beauchamp, Jean Deschamps, Michel Galabru, RTF, 1960.
- Jeanne au bûcher*. Dirigida por Roger Kahane, con la actuación de Édith Scob, Bernard Garnier, Christiane Eda-Pierre, Nicole Menut, Christiane Gayraud, ORTF, 1965.
- La Celestina*. Dirigida por César Ardavín, con la actuación de Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Aro Films, 1969.
- . Dirigida por Juan Guerrero Zamora, con la actuación de Miguel Ayones, José Caride, Gemma Cuervo, José Lara, Nuria Torray, Toni Soler, Televisión Española, 1983.
- . Dirigida por Cristina Pezzoli, con la actuación de Isa Danieli, Pia Lanciotti, Sergio Albelli, Daniele Griggio, Peppino Mazzotta, Rai 2, 1999.
- La Celestina (Libros que hay que tener)*. Dirigida por José Antonio Páramo, guion de Enrique Llovet, Televisión Española, 1967.
- La Celestina (Los libros)*. Dirigida por Jesús Fernández Santos, con la actuación de María Luisa Ponte, Tony Isbert, Carmen Maura, José Yepes, Luis Gaspar, Televisión Española, 1974.
- La Celestina (Teatro de siempre)*. Dirigida por Eduardo Fuller, con la actuación de Francisco Guijar, Lolita Herrera, Julio Muñoz, Lola Gaos, Gloria Lafuente, Televisión Española, 1967.
- La Celestina (obra de teatro)*. Dirigida por Luis Escobar, con la actuación de Guillermo Marín, Irene López Heredia, José María Rodero, María Dolores Pradera, Teatro Eslava de Madrid, 1957-1958.

- . Dirigida por Luis Escobar, con la actuación de Javier Escrivá, María Dolores Padrera, Irene López Heredia, Julio Núñez, Jacinto Martín Naranjo, Théâtre des Nations y Théâtre Sarah Bernhardt, 1958.
- . Dirigida por José Osuna, con la actuación de Milagros Leal, Asunción Sancho, Esperanza Grases, Sonsoles Benedicto, María Álvarez, Compañía Lope de Vega, 1965-1969.
- La Célestine*. Dirigida por Roger Kahane, con la actuación de Maria Meriko, Bernard Garnier, Dominique Arden, Jacques Roussillon, Bernard Laïk, ORTF 2e, 1967.
- La Célestine (obra de teatro)*. Dirigida por Jean Meyer, con la actuación de Michel Gudin, Jean Dacarte, René Dupuy, André Bervil, Lefèvre-Bel, Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, 1942-1945.
- . Dirigida por François Maistre, con la actuación de Maria Meriko, decorados de Jean-Baptiste Maistre, vestuario de François Robert, coreografía de Lela de Triana, y música de José Roca, Festival de Montauban, 1960.
- . Dirigida por Roger Kahane, con la actuación de Maria Meriko, Bernard Garnier, Dominique Arden, Jacques Ferrière, Bernard Laïk, Théâtre du Vieux-Colombier, 1967.
- . Dirigida por Marcel Lupovici, con la actuación de Jean-José Fleury, Marcel Guido, Claude Cortesi, François Robert, Yanna Elbim, Festival de Malouin, Saint-Malo, 1968.
- . Dirigida por Edmond Tamiz, con la actuación de actores de la Compañía André Mairal, Théâtre de Champagne, 1969.
- . Dirigida por Marcel Maréchal, con la actuación de Denise Gence, Bruno Devoldère, Catherine Chevallier, Jean-Paul Roussillon, Alain Pralon, Salle Richelieu, place du Théâtre Français, 1975.
- . Dirigida por Petrika Ionesco, con la actuación de Tsilla Chelton, Alain Libolt, Bernadette Le Saché, Mario Gonzales, Jean Brassat, Maison des Arts André Malraux, 1984.
- La Célestine (radionovela)*. Dirigida por Jean-Pierre Colas, con las voces de Germaine Montero, Philippe Minyama, Marianne Epin, Romain Weingarten, Florence Giorgetti, Radio France, 1985.
- Nacer contigo*. Dirigida por José Simón Escalona, con la actuación de Josette Vidal, Lasso, Nacarid Escalona, Sandra Díaz, Oriana Colmenares, Televen, 2012.

Anexo: Ficha técnica*La Célestine* (1967)

Equipo técnico y artístico

Director/realizador:	Roger Kahane
Asistente de realizador:	Jean-Jacques Goron
Adaptación francesa:	Georges Brousse
Guion:	Nicole André
Ayudante de guionista:	Flavienne Loubery
Director de fotografía:	René Mathelin
Producción:	Michele Piétri y Servicio de los Programas Dramáticos de la ORTF
Jefe de producción:	Jacques Balouet
Fotografía:	René Mathelin y Louis Miaille
Montaje:	Danièle Gérard
Decorados:	Marcel-Louis Dieulot
Asistentes:	Jean Pierre Fischesser, Isabel Lapierre
Decorador de interiores:	Philippe Deué
Vestuario:	Anne-Marie Marchand
Asistente:	Janic Andrillon
Figurinista:	Paul Beltran
Cámaras:	Philippe Bataillon, Marcel Moulinard, Didier Minier
Sonido:	Christian Lemarchand
Iluminación:	Guy Turschwell
Efectos:	Jean-Loup Tiremont
Música e ilustración original:	Even de Tissot
Actores:	Maria Meriko (Celestina), Bernard Garnier (Calixto), Dominique Arden (Melibea), Jacques Roussillon (Sempronio), Bernard Laïk (Pármeno), Raoul Guillet (Pleberio), Joëlle Latour (Elicia), Florence Giorgetti (Areúsa), Pierre Frac (Sosia), Roger Trapp (Tristán), Florence Guerfy (Lucrecia), Catherine Tacha (Alisa), Olivier Lecourt (paje), Louis L'Harmeroult (bedel), Françoise Deville (monja), ocho niñas huérfanas.
Estudio de rodaje:	Estudio 1 de la ORTF, platós 12 y 14
Productora:	ORTF
Canal de difusión:	Segundo canal
Género:	Teatro; ficción.
Formato:	Kinescopio 35 mm; blanco y negro
Fecha de estreno:	Sábado 15 de abril de 1967
Horario:	20:30-22:10 h
Duración:	120 minutos
Costo total:	439 991 francos