

**Análisis de las muertes en las adaptaciones de cine y televisión de *La Celestina*:  
convergencias y discrepancias con el texto original**

José Eduardo Villalobos Graillet  
(University of Toronto)

La adaptación cinematográfica de obras literarias es una práctica común desde los inicios del cine que ha causado una serie de debates sobre el problema que implica trasponer la “esencia” o el “espíritu” de estos textos a un espacio audiovisual, por ende, un medio totalmente distinto. Dicho esto, el mundo del cine ofrece una gran variedad de convenciones, técnicas, efectos sonoros y visuales, así como valores artísticos que llevan a solidificar la imagen mental que se obtiene con la lectura de obras literarias, ocasionando que la nueva imagen – cinematográfica – condense sus aspectos descriptivos. Esta condensación iconológica se da también en el plano de la diégesis de los textos literarios, muchas veces sintetizando detalles, en cuanto a los antecedentes de los personajes o las acciones que desarrollan; en otras ocasiones omitiéndolos o bien, añadiendo nuevos datos que pudieran enriquecer la obra original, aunque existen casos en lo que resulta todo lo contrario. Todas estas actividades son parte de las soluciones que los directores buscan dar a las limitantes comunes de este medio: el tiempo y el presupuesto. De ahí que el concepto de ser “fiel a letra” al momento de adaptar cinematográficamente un texto literario sea meramente imposible. Aunado a esta imposibilidad, se encuentra otra dificultad que es el hecho de concordar las interpretaciones de las lecturas que los directores y su equipo de guionistas hacen de este con las que realiza cada lector, ocasionando que este último experimente la sensación de que la obra original se transforme en un trabajo de arte fílmico muchas veces disímil a esta. Por lo tanto, estas consideraciones llevan a los críticos a decidir, siempre de una manera dicotómica, que las películas, en cuanto a su acercamiento con los elementos universales<sup>1</sup>, sean buenas o malas adaptaciones, y, en cuanto a su calidad, sean mejores o peores que sus versiones escritas, muy similar a lo que Stam afirma (14).<sup>2</sup>

Las obras canónicas o clásicas no se salvan de todos estos inconvenientes sobre todo por el hecho de que son adaptadas en contextos políticos, sociales, económicos y culturales disímiles a los de la época en las que fueron escritas, sin olvidar también la diferencia entre el público actual y al que estas originalmente se dirigían. Es un hecho que la crítica es más aguda con las adaptaciones de la literatura clásica precisamente porque aún quedan remanentes términos como la “infidelidad” o la “traición” que se utilizan cuando estas se apartan sustancialmente, generando una especie de falta de respeto a sus originales impresos. De esta forma, en algunos momentos la crítica parece ofrecerle superioridad a la literatura sobre el cine, un prejuicio aún vigente en el que se detona “una falta de originalidad o de capacidad para escribir directamente para la pantalla” (Frago Pérez 52). Teniendo en cuenta las dificultades existentes que conlleva la adaptación de obras literarias de este tipo al espacio fílmico, en este ensayo se tiene la intención de cambiar la concepción negativa del enfoque

---

<sup>1</sup> De acuerdo a Bayum “[t]ales marcas pueden tener que ver con un valor estético particular, pero también quizá con una intensidad exclusiva, o con una serie de cualidades humanas implícitas, o incluso con una cierta indeterminación que abre el texto a distintas – pero no infinitas – posibilidades interpretativas” (en Frago Pérez 67).

<sup>2</sup> Stam afirma: “The notion of fidelity gains its persuasive power from our sense that (A) some adaptations are indeed better than others, and (b) some adaptations fail to “realize” or substantiate what we most appreciated in the source novels.”

de la “fidelidad al espíritu”<sup>3</sup> y verlo como una de las vías para determinar si el director o su equipo creativo ha captado las intenciones del texto original, por lo tanto, del autor, según Gurpegui (en Cabello Pino s.p.). Así, se opta por emplear este enfoque no “as an evaluative term that measures the merit of the films, but as a descriptive term that allows discussion of the relationships between two companion works” de acuerdo a Desmond y Hawkes (3). Al mismo tiempo, con este cambio de perspectiva se busca dar fin a la dicotomía de las adaptaciones – buenas-malas – a la hora de analizar los casos de estudios preparados para este ensayo, quedando la clasificación de estas de la siguiente manera: adaptaciones cercanas, adaptaciones intermedias y adaptaciones alejadas (44)<sup>4</sup> según la comprensión que haga el director de los argumentos del autor, así como de los elementos que este inscribe en su obra original.

Los casos que conciernen a este ensayo son las tres adaptaciones cinematográficas y las tres versiones televisivas existentes hasta el momento (1967-1996)<sup>5</sup> del texto literario *La Celestina* de Fernando de Rojas, inscrito en el Tardío-Medioevo y considerado como parte del patrimonio cultural e intelectual de España. Para los fines de este escrito, al haber una gran riqueza por examinar, solamente se aborda uno de los elementos universales importantes en este texto: la muerte contextualizada en la época de transición entre el Medioevo y el Renacimiento en la que se refleja un deterioro de los pilares o de los valores que sustentaban a la sociedad española de este periodo. Se ha escogido analizar la muerte – tanto las causas que la originan como las repercusiones en los personajes principales con respecto a esta – porque es uno de los elementos omnipresentes en la obra de Rojas que no debe faltar en cualquier adaptación cinematográfica, precisamente por su relación inseparable con el género al que pertenece: la tragicomedia, es decir, esta es una de las razones que impregna de drama al texto literario del autor español.

El propósito principal de este ensayo radica en dar respuesta a las siguientes inquietudes que surgen cuando se comparan las adaptaciones con el texto original: ¿cómo han adaptado estos seis directores las escenas dramáticas del texto original?; ¿qué datos han omitido o agregado en torno a la muerte de los personajes?; ¿con estas decisiones se opacan las intenciones de Rojas que nos ayudan a comprender las causas de sus muertes y los lamentos de aquellos personajes que permanecen vivos hasta el final de la obra? y ¿qué soluciones ofrecen los directores para transmitir estas intenciones y no ensombrecerlas? Con la intención de responder a estas preguntas, en este ensayo se comparan las muertes acaecidas en la obra de Rojas con las que se dan en las adaptaciones: 1) la muerte de Claudina –hecho que ayuda a entender el pasado de Pármeneo y la conexión con Celestina como su madre putativa – ; 2) el asesinato de la alcahueta Celestina; 3) la decapitación de Sempronio y Pármeneo; 4) la caída de Calisto; 5) el suicidio de Melibea, y 6) la posible muerte de Alisa de la que Pleberio da a entender en el Auto XXI. En cada uno de los apartados se abordan los subtemas

<sup>3</sup> Críticos como Stam consideran que los argumentos del discurso de la fidelidad son ambiguos, puesto que no creen que exista la extracción de una “esencia” transmisible de la literatura al film (15).

<sup>4</sup> Desmond y Hawkes detallan esta clasificación: “A film is a *close adaptation* when most of the narrative elements in the literary text are kept in the film, few elements are dropped, and not many elements are added. A film is a *loose adaptation* when most of the story elements in the literary text are dropped from the film and most elements in the film are substituted or added. A film is an *intermediate adaptation* when it is in the fluid middle of the sliding scale between close and loose” (44).

<sup>5</sup> Las adaptaciones cinematográficas de *La Celestina* corresponden a las de César Ardavín Fernández (1969), la de Miguel Sabido (1976) y la de Gerardo Vera (1996). Mientras que las versiones televisivas son las de Eduardo Fuller (1967), la de Jesús Fernández Santos (1974) y la de Juan Guerrero Zamora (1983).

directamente relacionados con estas muertes como el lamento de Elicia después de que muere Celestina, los detalles que Sosia da a su amo sobre la muerte de los criados Pármeno y Sempronio, la reacción de Calisto ante estos hechos, la sed de venganza de Areúsa y Elicia contra Melibea y Calisto, y finalmente, el lamento de Pleberio.

### **El tema de la muerte y su presentación en la obra *La Celestina***

Para comenzar, es menester aludir a la muerte como uno de los temas al que recurría la mayoría de los escritores de finales del siglo XV, considerándola como una forma de obtener una mejor vida en el más allá (Ayllón 161). Al igual que sus coetáneos, Fernando de Rojas recurre a esta pero se diferencia de ellos cuando la representa a través de la preocupación vehemente que tienen sus personajes por vivir el aquí y el ahora con gran intensidad, ya que la muerte les puede llegar en cualquier momento.<sup>6</sup> La forma en que los protagonistas Calisto y Melibea recurren a este *carpe diem* es por medio de su hambre de amor el uno al otro, un elemento universal que el autor establece como el principal causante de la destrucción de cada uno de ellos (163). No obstante, esta perspectiva trágica y nostálgica del tiempo (y de la vida) no se desliga del todo de la tradición cristiana en la obra, ya que algunos personajes se preparan para ella, como es el caso de Pleberio y Alisa en el Auto XVI cuando planean pasar su hacienda a Melibea, y a otros les llega inesperadamente, pidiendo confesión para que sus pecados terrenales sean redimidos y así sus almas alcancen la eternidad, según Lida de Malkiel (en Deyermond, *Muerto* 366). Sin embargo, en el texto de Rojas ninguno inicia el ritual de la confesión al no haber un sacerdote cercano a ellos, pero al menos la palabra confesión o un gesto que hacen antes de su muerte podría ser interpretado como una forma genuina de arrepentimiento, aunque esto no significa que sea “garantía alguna de su salvación” (Deyermond, *Muerto* 36).

Por otra parte, la concepción del tiempo en *La Celestina* corresponde con “una compleja red de causas y efectos motivada por el deseo desordenado de los hombres” (Herrera 85). En este caso, el deseo de interceder para que el amor entre Calisto y Melibea se lleve a cabo está relacionado intrínsecamente con sus consecuencias: una serie de eventos trágicos en cadena que se dan a partir del asesinato de Celestina en manos de los criados de Calisto y “que avanzan tenazmente hacia el trágico desenlace” (Herrera 88). Para Varela-Portas de Orduña, es esta muerte que desencadena la serie de infortunios, puesto que hace “... que las cosas de Calisto, y todo el negocio privado en torno a ellas ‘salga a plaza’ ” (572). A partir de entonces, a Sempronio y a Pármeno se les degüella por el crimen que cometen sin que logren apelar por la salvación de sus vidas en un juicio digno (Iglesias, *Implicaciones* 63). Son estas adversidades que provocan en Areúsa y Elicia, jóvenes prostitutas, un hambre de venganza contra los que consideran los verdaderos causantes de estas tres muertes: Calisto y Melibea. Areúsa, más valiente que su prima, planifica con su amante la muerte del joven noble, pero no tiene en cuenta la cobardía de Centurio, ya que este manda a uno de sus rufianes a espantar a Calisto, contrario al plan que tiene la prostituta. Cuando Traso y otros dos acompañantes llegan a espantar a Tristán y Sosia a las afueras del palacete de Melibea, Calisto, después del encuentro sexual con esta joven, intenta bajar del huerto a ayudar a sus

---

<sup>6</sup> Herrera ofrece una lista completa al respecto de cómo viven los personajes en la obra de Rojas: “están dominados por la prisa y la impaciencia: impaciencia por vivir, por gozar, por amar y disfrutar del placer, por poseer riquezas, y por afirmar su voluntad, sus deseos y sus intereses personales, aun contra los valores aceptados de la vida en sociedad” (83)

criados quienes están luchando en la calle con los compinches de Traso. Al intentar bajar de la escala, Calisto cae torpemente hacia la calle, teniendo una muerte cómica<sup>7</sup> y, a la vez, trágica. Cuando Melibea se entera de la muerte de su amado, decide suicidarse al no poder gozar más de este joven de “grandes” atributos y también porque asume la responsabilidad, como chivo expiatorio<sup>8</sup> (Sutherland 187), de todas esas muertes que evidencian la deshonra de su familia. Este suicidio impacta a su madre Alisa al grado de que le provoca la pérdida de la consciencia, con lo cual Pleberio cree que le ha causado la muerte. Al final, el padre de Melibea se queda decepcionado del mundo por la fuerza destructora del amor.

### La muerte de Claudina

Una de las muertes que se menciona en la obra original es la de Claudina, madre de Pármene, amiga, maestra y cómplice de Celestina. Si bien su muerte no está relacionada con la cadena de eventos trágicos causados por la avaricia y la medianería, esta es importante en el texto para entender el oficio de hechicera de Celestina<sup>9</sup> y la relación que mantuvo con Pármene al quedar este a su cuidado. En cuanto al primer punto, de Rojas incluye en su obra datos que podrían servirle al lector para distinguir una bruja de una hechicera, sin embargo, lo que resulta relevante aquí discutir es el hecho de que las mujeres eran ejecutadas sin haber pruebas suficientes, de acuerdo a Iglesias (*Implicaciones* 61), ya que atormentaron a Claudina para que “confesara lo que no era” (Auto VII 83). De esta forma, la Santa Inquisición le imputa a Claudina el primer oficio por las actividades que esta hacía como el extraer tierra de una encrucijada y los siete dientes de un muerto para sus conjuros (Auto VII 83), motivos que llevaron al Santo Oficio a tenerla bajo la mira en cinco ocasiones, de acuerdo a Cárdenas-Rottuno (291). Teniendo en cuenta este contexto, en la obra de Rojas, Celestina evoca la historia de Claudina de una manera emotiva para sellar la confederación con Pármene, es decir, persuadirlo para que él no frustre su medianería y así pueda sacarle dinero a Calisto. Además de esa historia, la alcahueta recurre a otras mañas para que este joven se una a su plan: como evocar recuerdos de la infancia de Pármene en la que ella fungió como su madre putativa tras la muerte de Claudina (Auto I 40); la presunta herencia que le dejó su padre Alberto (Auto VII 88)<sup>10</sup>, la cual está bajo el resguardo de Celestina y que está dispuesta a dárselo cuando sea pertinente, y finalmente, presentarle a Areúsa, prima de Elicia, por quien siente atracción desde hace mucho tiempo y con quien pierde la virginidad más adelante.

Una vez entendido el contexto que da cuenta del pasado entre Celestina y Pármene, en las adaptaciones cinematográficas y televisivas este es interpretado de una manera diferente por cada director. Las versiones que se acercan más al contexto que de Rojas proporciona en su obra son las de Guerrero Zamora y la de Vera. La primera al ser una serie, más que una película, ofrece historias más desarrolladas para cada uno de los personajes y añade más momentos para comprender el mundo bajo, es decir, el de los marginados, teniendo en cuenta que todas esas libertades son reflejo de la época postfranquista en la que fue grabada. Sin embargo, esta estrategia puede ser contraproducente porque el director desatiende algunos detalles que no concuerdan con la obra original como la muerte del

<sup>7</sup> La cual Ayllón califica de ironía trágica (163).

<sup>8</sup> A diferencia de la teoría mimética de Girard, Sutherland afirma la imposibilidad de restaurar el viejo orden con la muerte de Melibea, pues con en este cree que este ha sido destruido (187).

<sup>9</sup> Por su parte Celestina, lleva una cicatriz que recibió en su juventud como castigo por estar relacionada con la hechicería. Esta referencia es ofrecida por Lucrecia en el Auto IV (55).

<sup>10</sup> Aunque en realidad es una invención más de Celestina (Snow, *Confederación* 135).

siguiente personaje. La historia de Claudina presentada en esta adaptación dialoga cercanamente con el texto de Rojas porque al principio de la serie Pármene le recuerda a Celestina que él era el pequeño que cuidó después de la muerte de su progenitora. Más adelante, la alcahueta le confirma que su amiga fue acusada de bruja, precisamente por los métodos a los que recurría para conseguir los ingredientes de sus conjuros, como las mandrágoras y las muelas de ahorcados. Es indudable que la Celestina de Guerrero Zamora tiene un gran aprecio a su amiga como en la obra original, pues la alcahueta llora como señal de que la echa de menos, tal como ocurre en el Auto VII de la obra de Rojas. Esta historia le sirve en parte a Celestina para que Pármene esté de su lado, pero es la presentación de Areúsa con Pármene en el ático de la casa de la alcahueta en la que se ve que este mozo no le será un obstáculo. Ahí Pármene le pide a Celestina que le pague a Areúsa con el dinero que le dejó su padre Alberto, herencia que es mencionada en una de las escenas de la primera parte de la serie. En cuanto a la versión de Vera, también se hace alusión al pasado que comparten Pármene y Celestina, pero de una manera más sintetizada. La alcahueta le confirma al joven mozo que efectivamente conoció a su madre y que este quedó a su cargo por unos años, evocando algunos recuerdos cómicos entre ellos. Es necesario señalar que esta es la única adaptación en la que se hace alusión a la tortura que recibió Claudina, muy similar a la del texto de Rojas, pues el autor da a entender en la voz de Celestina que este personaje tuvo que confesarse bruja aunque no lo era.<sup>11</sup> De ahí que Claudina recibiera tan cruel castigo.

La versión de Fuller está alejada de este contexto, precisamente porque se le omite, lo cual no permite entender claramente la relación que tuvieron estos dos personajes. La única mención que se hace de Claudina, y no de su muerte, es momentos antes en que Celestina es apuñalada, pues brevemente afirma que la había conocido. De esta manera, en la adaptación, el pasado de Pármene no es evocado por la alcahueta para ayudarlo a formar la confederación con él, aunque le insinúa que en algún momento le presentará a Areúsa. Sin embargo, nunca lo llega a hacer porque Fuller relega de este último personaje en la mayoría de la adaptación, dando la impresión que Celestina no se esfuerza por unirlo al plan, aunque el comportamiento de Pármene corresponde relativamente con el de la obra original pues se muestra como un mozo avaro y envidioso de la intercesión de Celestina para ayudar a su amo. Por otra parte, la versión de Ardavín Fernández ofrece información básica sobre Claudina, mas no sobre su muerte, como el hecho de haber sido la vecina de Celestina, de acuerdo a Pármene, y ejercer la prostitución junto a esta. El hecho de conocer el pasado de Pármene es una vía para formar la confederación con él, aunque, tal como ocurre en la obra original, la fuerza principal que lleva a este criado a unírsele temporalmente es cuando la alcahueta le presenta a Areúsa. En ese momento en el film, Pármene, para que se concrete su relación sexual con la prostituta, le informa a Celestina que le ofrezca el dinero que su padre le dejó a Areúsa si es necesario. Nuevamente, la falta de información relevante no permite al espectador comprender por qué la herencia de este joven está en manos de Celestina.

Por otra parte, la versión de Fernández Santos es una adaptación que se aleja del contexto de Claudina: se prescinde de los detalles que permiten conocer el pasado de Pármene y su relación con Celestina. En este caso, el director decide que Sempronio sea el personaje que persuade a Pármene para que esté de su lado y así logren cobrarle a Celestina parte de las ganancias que obtiene con su medianería. Por lo tanto, la alcahueta no hace el mínimo esfuerzo para que exista una coalición entre ella y los dos sirvientes. Además de esa

---

<sup>11</sup> A esto responde Iglesias: “[e]l que Claudina confesara bajo tortura que era bruja no es prueba suficiente que acredite que verdaderamente lo era” (Iglesias, *Implicaciones* 60).

omisión, se hace lo mismo con el personaje de Areúsa, una pieza clave para comprender no solo la confederación que busca formar Celestina con Pármeno, sino el hambre de venganza para dar muerte a Calisto. En la obra de Rojas estos hechos describen el mundo de cabeza del Medioevo que es gobernado por la avaricia de los personajes marginados en contra de sus amos (Iglesias, *Análisis* 79). En cuanto a la versión mexicana de Sabido, esta tampoco hace mención de la muerte de Claudina, pero ofrece algunos detalles sobre su pasado, principalmente la del oficio de prostituta que ejercía y que esta dejó a su hijo al cuidado de Celestina. Tal como en el texto de Rojas, para evitar que Pármeno sea un obstáculo en su plan, Celestina lo lleva a su prostíbulo escandaloso a que Areúsa se haga cargo de él y así se cierre la alianza entre ellos.

### El asesinato de Celestina

El motivo principal de la muerte de la alcahueta en el texto original se debe a que la confederación – de ganar, repartir y holgar (Snow, *Confederación* 124) – que intenta mantener con los criados de Calisto es más bien temporal porque estos atestiguan que Celestina recibe, además de las 100 monedas de oro, ganancias que difícilmente podrán ser repartidas entre ellos como la cadena de oro y la saya que le ofrece Calisto.<sup>12</sup> Sempronio y Pármeno empiezan a sentirse excluidos del plan, en consecuencia, a creer en la falsedad de Celestina y sus promesas, sobre todo porque tienen el temor de que se va a quedar con todo. Una madrugada, después de regresar del encuentro nocturno entre Calisto y Melibea, los criados, en vez de ir a descansar como su amo, se dirigen a la casa de la alcahueta a cobrar cada uno la tercia parte que creen merecer. Celestina los recibe a pesar de la hora pero lo hace con la curiosidad de saber cómo fue el primer encuentro que arregló entre los jóvenes nobles.<sup>13</sup> No obstante, no espera que los criados de Calisto vayan a cobrarle, por una parte, para comprar nuevas armas que presuntamente fueron destruidas al defender a su amo, y, por otra, para comprobar si la alianza y sus promesas siguen vigentes. Celestina se resiste a pagarles ya que lo que ha recibido por parte de Calisto es fruto del esfuerzo de su oficio como medianera. Cuando Sempronio y Pármeno se enteran que Celestina no sabe del paradero de la cadena de oro y ver la negativa de ella, estos se enfurecen al grado de amenazar de muerte a la alcahueta. Celestina no cree en estas amenazas ni en los chantajes que Pármeno le hace sabiendo su pasado porque con su muerte se pondría en riesgo la honra de Calisto, y por consiguiente, la de Melibea. Pármeno incita a su coetáneo a apuñalar a Celestina, una especie de matricidio como sostiene Snow (*The life* 190), aunque minutos antes, ella grita justicia para que sus vecinos reprendan a los dos rufianes. Además de esto, pide “desesperadamente la misericordia divina [de confesión]”, según Deyermond (*Muerto* 33) cuando ve cercano su fin. Cuando este llega,<sup>14</sup> Sempronio y Pármeno huyen por una ventana para evitar ser ajusticiados por el alguacil.

La versión de Fuller establece un diálogo cercano con el contexto ofrecido en la obra de Rojas. Los diálogos que mantienen los criados con la alcahueta son similares a los del

<sup>12</sup> Esto es lo que Pármeno le sugiere a Sempronio: “... e verás cómo no quiere pedir dinero, porque es diuisible” (Auto VI 70).

<sup>13</sup> “CELESTINA.– ¡O locos trauesos! Entrad, entrad. [102] ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanesce? ¿Qué haués hecho? ¿Qué os ha passado? ¿Despidiose la esperança de Calisto o viue todavia con ella o cómo queda?” (Auto XII 126).

<sup>14</sup> De acuerdo a Snow este homicidio no previsto es causado por el enorme error de formar la confederación con estos dos criados (Snow, *Confederación* 120).

texto escrito e incluso también lo es el ritual de Celestina de pedir justicia-confesión. Además, como ocurre en la obra, Elicia le ruega a Pármene que detenga a Sempronio para evitar una tragedia, sin embargo, este acaba con Celestina de una estocada y no de 30 como se menciona más adelante en la obra original.<sup>15</sup> Al final, Sempronio y Pármene escapan por una ventana dándose cuenta del crimen que han cometido. Por otro lado, la película de Ardavín Fernández es una adaptación que ha captado parcialmente los detalles del contexto, precisamente porque Sempronio y Pármene esperan a que casi todo el mundo despierte – al menos eso se interpreta por el cacareo de gallos y por la luz del día que se percibe en esta escena – para ir a la casa de Celestina a cobrar su parte. Si bien el mismo ritual es emulado por todos los personajes, el director decide que sea Pármene quien le dé la primera estocada a Celestina, poseído por la furia. Posteriormente, este criado detiene a Elicia y así Sempronio termina con la alcahueta con otra cuchillada. Seguida la muerte de Celestina, Pármene se ve conmocionado, como si se arrepintiera por el crimen que cometió, y es convencido por Sempronio de que escapen antes de que lleguen los vecinos. Ambos intentan huir desde el tejado de la casa, pero Sempronio cae accidentalmente al vacío.

Por otro lado, la película de Vera en lugar de dialogar con el contexto de la obra original, lo hace más con la adaptación de 1969 cuando el director elige que Pármene sea el que acuchille a Celestina y después sea Sempronio quien le dé el golpe de gracia. Momentos antes de que llegue el fin de la alcahueta, esta pide justicia a los vecinos y le advierte a Pármene que no es su cautiva por conocer su pasado, tal como ocurre en el texto de Rojas. Sin embargo, Celestina rompe con el ritual que se ha mencionado arriba, puesto que se muere sin pedir confesión a causa de mil cuchilladas como se sabe más adelante en la película cuando Elicia visita a Areúsa. Este hecho se pudiera interpretar que la medianera no se arrepintió de sus pecados porque sabe que ha obrado mal en su vida, por ende, su alma no recibiría el descanso eterno. Al final, los criados escapan por una ventana.

En cuanto a las adaptaciones que se alejan del contexto ofrecido, se encuentra en un principio la de Fernández Santos precisamente por las inconsistencias que se dan en ella. En un intento por romper la linealidad de la historia original y hacerla más llamativa, el director ofrece a sus espectadores la descripción de Calisto como un ser egoísta, desde la voz en off de un narrador, justo después de la escena en la que Celestina visita a una Melibea enferma de amor. El narrador menciona que Sempronio y Pármene han muerto, mientras que ahora se observa en pantalla a un Calisto meditabundo, quien después se lamenta en un monólogo por la muerte de sus criados. En la siguiente escena se ve a Calisto visitando a Melibea sin sus sirvientes, pero más adelante ocurre una regresión del tiempo que no es del todo efectiva porque fácilmente confunde al espectador: Sempronio y Pármene regresan a la historia acompañando a Calisto a su primer encuentro con Melibea.

Una vez que concluye el encuentro entre estos jóvenes, los criados regresan a casa junto con su amo. Después, se disponen a visitar a Celestina para cobrarle su tercia parte. Ella los deja pasar sin mostrar la curiosidad de saber cómo le fue a Calisto con Melibea porque en un principio no se le informa al espectador cuándo se concertó tal cita. En el recinto de la alcahueta, los criados de Calisto le piden a esta que les haga de almorzar.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “SOSIA.– Ella mesma es. De más de treynta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola vna su criada” (Auto XIII 132).

<sup>16</sup> Una expresión empleada en la época medieval, pero ambigua para el espectador actual, que significaba comer algo al levantarse. (*Palabras rivales* s.p.). Sin embargo, esta palabra es también empleada en la obra de Rojas en el Auto XII (126).

Posteriormente, para tranquilizar las demandas de Sempronio y Pármeneo sobre el cobro de su parte, Celestina está dispuesta a ofrecerles, en lugar de dinero, ropa de mancebos. Este hecho pone furiosos a los criados de Calisto, decidiendo terminar de una vez con la alcahueta mentirosa. El ritual justicia-confesión es evocado en esta adaptación tal como en la obra, aunque resulta poco creíble que se escuche tocar a los vecinos antes de que Celestina termine de pronunciar ¡justicia! en el momento en que Sempronio la está acuchillando. Pármeneo por su parte, le advierte a su amigo del peligro por lo que le sugiere escapar por la bodega de la alcahueta.

En cuanto a la adaptación de Sabido, esta incurre a un grave error: Sempronio y Pármeneo dejan solo a Calisto con Melibea en su palacete para dirigirse a la casa de Celestina, si se toma en cuenta lo peligroso que eran ese tipo de excursiones clandestinas y más sin armas (Rutherford 169). Cuando entran en este aposento, sin más preámbulos le exigen el pago a Celestina, amenazándola con robarle todo y haciendo uso de un repertorio de insultos mexicanos que no se adecua a la Edad Media en la que fue escrita la obra original. Otra divergencia con el texto de Rojas es el momento en que Celestina es acuchillada por más de una vez por Sempronio, en este caso la alcahueta, en lugar de gritar justicia y confesión de forma pública, el director opta porque Celestina se encomiende en voz en off a San Juan Bautista y a todos los santos, una forma privada para pedir la redención de su alma y no pública como a la que se recurría. Simultánea a la escena de la muerte de Celestina, se observa una añadidura surrealista en la película de Sabido, en la que el asesinato de la alcahueta es representado por actores en atavíos del teatro pagano los cuales matan a una mujer encadenada.<sup>17</sup> Después de que asesinan a Celestina, Sempronio y Pármeneo huyen por la puerta trasera.

La muerte de Celestina en la adaptación de 1983 también se aleja del contexto principal, precisamente por las exageraciones, omisiones y añadiduras que se dan. Cuando llegan los mozos a la casa de la alcahueta, esta decide prepararles un almuerzo, similar a lo que ocurre en la versión de Fernández Santos, no obstante, Sempronio y Pármeneo llegan en un estado alcoholizado, pues antes de tocar la puerta de la casa de Celestina se les ve salir de una taberna. Los sirvientes le piden a la vieja la parte que les corresponde, pero Celestina defiende su dinero puesto que se lo ha ganado con méritos. Sempronio y Pármeneo amenazan con matarla, pero antes de que esto ocurra, Celestina pide justicia y les advierte que si lo hacen las cosas de Calisto y Melibea correrán por la plaza. Sin tomar en cuenta esta advertencia, los criados de Calisto se alteran y empiezan a destruir el laboratorio de Celestina en búsqueda de la cadena de oro. Elicia baja a evitar que ocurra una desgracia, pero en ese intento es golpeada y detenida por Pármeneo. Desesperados, furiosos y borrachos, le arrojan a la alcahueta lejía y otros químicos en venganza, provocando la más cruel de las muertes de las adaptaciones de *La Celestina*, además de estar alejada de lo que ocurre en la obra de Rojas. Después de que Celestina muere por el golpe de gracia que le da Sempronio con un jarrón – sin haber pedido confesión – , este encuentra la cadena de oro en la ropa de la hechicera y en un primer plano se ve su cara de arrepentimiento. Elicia empieza a llamar a sus vecinos para que reprendan a esos dos enemigos, ocasionando que estos huyan por la venta del ático de la casa. Al sentirse acorralados, se avientan hacia un barranco.

---

<sup>17</sup> Esto corresponde, según Sanmartín Bastida, a la cultura del *voyeurismo* presente en el siglo XV y que era “central en la producción incesante de imágenes macabras” (120).

### La decapitación de Sempronio y Pármeneo

En la obra de Rojas se da a conocer que Sempronio y Pármeneo caen desde una de las ventanas de la casa de Celestina al huir por el crimen que cometieron, casi descalabrándose. Poco después, ambos personajes – en un estado deplorable – son prendidos por el alguacil de la ciudad y llevados a la plaza sin que reciban un juicio digno. Una vez ahí, el pregonero informa a los ciudadanos el crimen que cometieron en contra de la alcahueta Celestina como resultado de una disputa acalorada sobre la repartición de la cadena de oro que le dio Calisto como forma de pago por sus servicios. Esta información es escuchada por Sosia, uno de los criados jóvenes de este hombre noble, quien ve a Sempronio y a Pármeneo momentos antes de que sean decapitados. Uno de ellos, sin que se mencione su nombre, abre las manos mirando al cielo como señal de arrepentimiento, según Sosia, dando a entender que lo vería hasta el día del gran juicio (Auto XIII 131). Momentos más tarde, Sosia regresa a la casa de Calisto y le informa a su amo sobre la desgracia que ocurrió esa mañana. El joven noble admite la injusticia de estas muertes en manos de un cruel juez<sup>18</sup> “who thus pays off old debts of friendship to Calisto’s father by keeping the son’s name scandal-free” (Snow, *Darkness* 325). Con estas muertes, según testifica Iglesias, de Rojas hace una crítica de la ineficacia del sistema judicial puesto que a ambos criados se les juzga rápida e ilegalmente sin darles la oportunidad de que “tuvieran una muerte cristiana” (*Implicaciones* 63). Posteriormente, Calisto se preocupa por su honra y reconoce que Melibea es la culpa de que se haya olvidado de mantener su fama (Auto XIV 137), pues ahora sus secretos se han hecho públicos en la ciudad. En consecuencia, Calisto decide fingir su ausencia para clamar que es inocente de estos crímenes.

La versión de 1967 dialoga cercanamente con el contexto anterior debido a que el director acuerda en respetar los hechos que ocurren después de la muerte de Celestina. A pesar de que Fuller no establece una escena explícita sobre la muerte de los mozos de Calisto, la información que ofrece Sosia es relativamente suficiente para comprender que el veredicto de Sempronio y Pármeneo fue expreso, aunque no hay comentarios explícitos sobre este hecho, ni mucho menos se hace mención de la condición en la que se encontraban sus criados. Al igual que en la obra de Rojas, Calisto se preocupa por su honra ahora manchada con esas muertes. La versión de 1983 también se encuentra bajo esta categoría de las adaptaciones, precisamente porque en ella se plasman detalles similares a la obra original. En este caso, el director decide llevar a la pantalla la narración de Sosia sobre su encuentro con Sempronio y Pármeneo momentos antes de su muerte. En esa escena se ve a los criados heridos por la caída en el barranco, siendo transportados en una carro hacia la plaza. Sosia intenta hablar con uno de ellos, pero no puede porque están en un estado deplorable. Sin embargo, Sempronio con un brazo roto, logra darle una triste señal de despedida antes de ser degollado. Al igual que en el texto de Rojas, Sosia llega conmocionado a explicarle a su amo lo que acaba de ocurrir en la plaza. La respuesta de este joven noble es similar a la del Calisto de *La Celestina* porque reconoce la injusticia en el procesamiento de sus criados y espera poder vengarlos. Sin embargo, el joven noble no se preocupa del todo por su honra, como sí ocurre en la obra. Dentro de esta misma categoría se encuentra la última adaptación de *La Celestina*, puesto que Vera decide seguir un esquema similar a la versión de Ardavín Fernández en la que aprecia a Sosia viendo cómo los criados son degollados. Después este regresa a avisarle a

<sup>18</sup> Rank observa una conexión entre Calisto y el juez que ajustició a Sempronio y a Pármeneo en la que existen “potential for corrupt ties between the judge and what was obviously an influential aristocratic family” (157).

Calisto sobre lo ocurrido. Este se preocupa porque su nombre esté en boca de toda la ciudad y culpa a Melibea por ser una distracción, puesto que no se ocupó por mantener intacta su honra.

Por su parte, la adaptación de 1969 mantiene un diálogo intermedio con el contexto ofrecido principalmente por las divergencias que se dan: Sosia, estando cerca de la plaza, se entera porque escucha chismosear a las viejas de la ciudad sobre el crimen que cometieron Sempronio y Pármeneo a quienes logra ver heridos. Sosia corre a avisarle a su amo sobre lo sucedido, por lo que este se dirige inmediatamente a la plaza, alcanzando ver a Pármeneo con lágrimas en los ojos antes de ser colgado. Posteriormente, en la siguiente escena el joven noble se reúne con Melibea en la catedral para informarle lo que les ocurrió a sus criados, asimismo que se ausentará para hacerse el inocente. Así lo cumple dos autos más tarde, cuando es acompañado por Sosia y Tristán a las afueras de la ciudad. Una vez que estos se alejan, el diálogo de la adaptación de Ardavín Fernández se acerca con las intenciones de la obra de Rojas en el momento en que Calisto reflexiona en voz en off sobre la mísera que es la vida y la brevedad del tiempo ahora que su sangre está “helada”. En otras palabras, habiendo alcanzado la conquista de Melibea, se lamenta por no haber valorado otras cosas que ha perdido.

Las adaptaciones que se alejan del contexto que ofrece de Rojas en su obra son las dos restantes. La primera es la de 1974 por su gran omisión de detalles y la falta de lógica. El narrador informa al espectador que el egoísmo de Calisto se borra en un instante cuando piensa en la muerte de sus fieles servidores, pero nuevamente regresa a esa actitud en el momento en que afirma que es bien merecido que Sempronio y Pármeneo ahora paguen sus pecados junto con la falsa alcahueta. Resulta ilógico que Calisto esté despreocupado por su honra con la muerte de sus criados, sin embargo, esta actitud desinteresada se puede interpretar que al joven noble no se le relaciona con el crimen en el momento en que sus sirvientes fueron prendidos. De esta forma, la sentencia que recibieron parece justa para Calisto, a diferencia de la obra original en la que esta decisión es expreso, pues la intención de Rojas es la de criticar al sistema judicial medieval como corrupto, tal como se ha mencionado. La versión que le sigue a esta adaptación es la película de 1976, en la que se entiende que los criados de Calisto son prendidos por la justicia después de matar a Celestina. Sin embargo, también se dan ciertas incongruencias que se alejan del argumento principal de Rojas. En primer lugar, la misma noche en que ocurre el asesinato de la alcahueta, se ve a Sempronio y a Pármeneo en cadenas siendo arrastrados<sup>19</sup> por dos hombres. El sufrimiento de estos se escucha por la calle contigua al palacete de Melibea, por lo que Calisto, aún en este recinto gozando de la compañía de su amada, reconoce las voces de sus sirvientes. Lo ilógico de esta escena radica en que los cuerpos de estos son dejados sin vida cerca de la escala que utiliza Calisto para saltar al huerto de su amada. Por lo tanto, este suceso deja ciertas incógnitas en el espectador en cuanto a comprender cómo se supo del paradero de Calisto: ¿acaso los alguaciles torturaron a Sempronio y a Pármeneo para dar con el huerto visto como el lugar del pecado de Calisto y Melibea? De la misma manera, si es esto así, ¿por qué los alguaciles no detuvieron a Calisto quien estaba evidentemente tentando contra la honra de la familia de Melibea con ese encuentro clandestino? Son estas incongruencias que pueden llevarnos a pensar la falta de información sobre el tema de la honra, el cual era tomado crucial en la Edad Media.

---

<sup>19</sup> Esta forma de castigo era común tanto para los suicidas como para los asesinos, según Minois (en Lacarra Lanz 176).

## La caída de Calisto

Esta muerte dentro de la obra de Fernando de Rojas representa fielmente el género al que pertenece: la tragicomedia. Antes de explicar la caída trágica-cómica de este protagonista es necesario mencionar los eventos relacionados con esta, mismos que pueden ser considerados como sus causas principales. Después de la muerte de Celestina y las de los criados, Elicia se lamenta con su prima Areúsa por todas esas tragedias provocadas, según ella, por los nobles Calisto y Melibea. En esos momentos de duelo, Elicia los maldice, deseando que mueran pronto, sin considerar que esas palabras “mágicas” se convertirían más adelante en realidad (Haywood 88). Areúsa no siente el mismo duelo que Elicia, por lo que termina interpretando esa maldición, como palabras de lamento, según Haywood (85). Sin embargo, Areúsa trama un plan en contra de Calisto para saciar el hambre de venganza que ahora comparte con su prima, sacándole información a Sosia sobre el lugar y la hora de los encuentros clandestinos entre de su amo y la hija de Pleberio. Una vez obtenidos esos datos y para hacerle justicia a Celestina, más que a Sempronio y a Pármeno, las dos prostitutas visitan la casa de Centurio, rufián y amante de Areúsa. Estando ahí, esta prostituta le pide que la venga dándole muerte a Calisto, aunque Elicia prefiere que solo se le espante. Centurio se jacta de sus habilidades con la espada y su valentía frente a esas mujeres, aceptando el plan de su amada prostituta. Sin embargo, estas dos jóvenes no tienen en cuenta que Centurio es un cobarde y manda a Traso a espantar esa misma noche a los hombres de Calisto. Cuando este encuentro ocurre, el joven noble escucha desde el huerto de Melibea a Sosia y a Tristán peleando con los hombres de Traso. Desarmado y también presumiendo su valentía, Calisto va en auxilio de sus sirvientes, pese a la advertencia de Melibea<sup>20</sup> de que se ponga su ropa de caballero y la de Tristán de que no baje, pues ya han controlado a los rufianes.<sup>21</sup> Calisto hace omisión de estas advertencias y se aventura a bajar de la escala, no teniendo en cuenta que perdería la vida en un descuido tan absurdo y, a la vez, cómico “... by the fact that [he] is killed by the symbol of his own cowardice” (Rutherford 176). Mientras el joven noble cae alcanza a pedir confesión,<sup>22</sup> sin embargo no logra confesarse puesto que muere inmediatamente. Sus criados recogen sus restos y se lo llevan para no causar un escándalo con respecto a la honra de Melibea.

La adaptación que ofrece Fuller es cercana en su diálogo con la obra de Rojas, aunque hay ciertos detalles que se sintetizan, que antes no se habían mencionado o que se añaden ya avanzado el film. Areúsa aparece por primera vez en la escena después de la muerte de Celestina y de los criados de Calisto para consolar el luto de Elicia, mencionando que la venganza correrá en manos de Centurio. Posteriormente, le se saca la información a Sosia sobre el próximo encuentro entre Calisto y Melibea, mas no se hace nada con este tipo de información porque nunca se ve a Centurio ni a Traso en esta adaptación. En la siguiente escena en el huerto de Melibea se reproducen los mismos detalles del esquema ofrecido en el contexto de arriba, salvo que la muerte de Calisto, lejos de ser cómica, es trágica – aunque

<sup>20</sup> Rutherford concluye que la preocupación de Melibea no es por la seguridad de Calisto, sino “her need to get rid of the evidence of a man’s presence in the garden, at all costs and as quickly as possible” (174).

<sup>21</sup> Rutherford afirma que el uso del pretérito en la voz de Sosia significa que no hay ningún peligro y este que ha controlado a los hombres de Traso, aunque esta actitud es solo una forma de pretender ser valiente (173).

<sup>22</sup> Snow apunta que la confesión que piden tanto Calisto como Celestina antes de morir es “again a mere reflex, one more use of empty language, since in neither case can we be convinced of any amount of the necessarily sincere contrition” (*Darkness* 324).

logra pedir confesión – y hasta cierto punto un intento de ser heroica porque va a salvar a sus criados. No obstante, el director decide no poner a cuadro la caída de este joven, probablemente por las restricciones televisivas sobre la violencia y el uso de las malas palabras que se tenían durante el franquismo, ya que la televisión de ese entonces se caracterizaba por ser “blanca y familiar” (Bilbao-Henry 125). Por su parte, Vera también hace un versión que corresponde más con los detalles de la obra original, salvo que ofrece algunos cambios que no alteran dos de los propósitos principales de esta: la representación de la envidia y el hambre de venganza del mundo de los marginados hacia los nobles y que la muerte en *La Celestina* no es casual sino causal: “un intrincado juego de causas y efectos del cual no siempre los actores del drama son eternamente conscientes”, según Lida de Malkiel (en Herrera 86). Estas modificaciones ocurren cuando Areúsa le saca la información a Sosia, en vez de ser en su casa, la escena se da en la caballeriza de la casa de Calisto. El otro cambio es que Calisto no cae de una escala, sino que este tropieza con una piedra del muro del huerto de Melibea, quedando su muerte como accidental y trágica, más que cómica.

En cuanto a la versión de Ardavín Fernández, esta entra en una categoría intermedia porque por una parte, los detalles son cercanos a los de la obra original hasta el momento en el que Calisto quiere bajar a ayudar a sus criados quienes están luchando contra Traso y sus amigos rufianes, y, por otra, por las divergencias que ocurren. Entre estas se encuentra el hecho de que Calisto baja con una espada en su boca, pero no de una escala, sino descendiendo por su propia cuenta sin ninguna especie de soporte. Esto le provoca una caída accidental en los picos de un faro que alumbra la calle detrás del palacete de Melibea. Su muerte sin confesión se convierte en heroica porque intenta bajar a salvar a sus sirvientes, aunque resulta ser más bien absurda. Estos se llevan su cuerpo de la escena y más tarde, este es llevado por una procesión desde la iglesia hasta las afueras de la ciudad para darle una sepultura digna y eclesiástica,<sup>23</sup> lo cual representa una gran ironía, pues esto no le ocurría a quien infringía con uno “... de los valores principales de la familia medieval, la virginidad” (Iglesias, *Implicaciones* 65).

La versión de Guerrero Zamora sigue los detalles del contexto de la obra original hasta la escena en la que Calisto va a socorrer a sus sirvientes. A partir de esta escena empiezan a darse las discrepancias con el texto de Rojas. Estas incluyen el hecho de que Calisto suba el muro del huerto a través de una sogá. Una vez estando arriba, se ve a este joven caer lentamente al vacío, gracias a un efecto visual del director. Esta caída se muestra como un acto consciente y descabellado por parte de Calisto, en vez de ser un accidente. Cuando cae sobre la acera, Sosia pide confesión para su amo y también, en un acto de desesperación, pide justicia. Esta última petición resulta ilógica porque no se ha cometido ningún crimen contra Calisto, en todo caso, es él quien causa su propia muerte. Tristán corre a ver a su amo quien le termina diciendo unas palabras en su agonía que no pueden ser consideradas como confesión, sino como un encargo para que vele la memoria de la pasión de su amo y Melibea.<sup>24</sup> Una vez muerto, Tristán le llora a su amo e intenta cargarlo, sin embargo, toda la ciudad se encuentra ya en la escena de la tragedia.

Una de las adaptaciones que no hace un diálogo directo con el contexto ofrecido es la versión de Fernández Santos por las grandes omisiones que se dan. Al prescindir de los antecedentes esenciales que permitan comprender la muerte de Calisto y de la participación

---

<sup>23</sup> Además de este castigo, Lacarra Lanz incluye otros como la prohibición de conmemorar a los suicidas en una mira y de cantar salmos en sus entierros (175).

<sup>24</sup> Esta escena ocurre al final del tercer episodio (43:24).

de Areúsa, Centurio y también de Traso, el director no toma en cuenta el texto de Rojas. En este caso se observa que Fernández Santos decide resaltar el egoísmo de Calisto, en vez del mundo marginal. La interpretación que se hace de la muerte de Calisto corresponde a la categoría trágica e inclusive se considera asesinato porque unos rufianes lo tiran de la escala, sin que este tenga tiempo de pedir confesión. Sus criados más jóvenes se dan cuenta de la muerte de su amo después de que despachan a los delincuentes sin que su sorpresa sea creíble para el espectador. Sintiendo miedo de lo que les pueda pasar, este par de criados deja a Calisto tirado en la calle. La respuesta de los mozos no corresponde a lo que ocurría en la Edad Media sobre todo por existir una gran preocupación sobre el tema de la honra. La adaptación de Sabido dialoga más con la versión de 1974 que con el texto de Rojas, específicamente porque sigue el esquema de omisiones de personajes (además de los que se mencionaron se prescinde de Tristán y Sosia) que permiten comprender esta muerte. Las divergencias que se dan son el momento en que Calisto desea bajar a ver cuál es la causa de los alaridos de sus criados y no para ayudarlos. Este joven noble se aventura como en la versión de Ardavín Fernández a trepar sin una escala el muro del huerto, sin embargo, Calisto pierde el equilibrio por culpa de Melibea al tratar de escuchar lo que esta le intenta decir. Por lo tanto, la muerte de Calisto resulta absurda e incluso cómica, pero después se convierte en tragedia cuando el director presenta una escena simultánea de su teatro pagano: se ve a Calisto desnudo siendo ahorcado por unos hombres con máscaras de ogros. Esta escena, en la que se aprecia el cuerpo del protagonista siendo torturado, corresponde con la idea de Sanmartín Bastida, en la que se ve al cuerpo como “el punto de aplicación de castigo y [el] lugar de obtención de la verdad” (118). Por lo tanto, este hecho – de hacer visible el pecado con la mutilación – está relacionado con la moraleja cristiana que Sabido desea transmitir: la de dar castigo a todos los pecadores.

### **El suicidio de Melibea**

En la obra de Fernando de Rojas, una vez que Melibea se entera del destino fatal de su amado, entra en un estado de conmoción que preocupa a su criada Lucrecia porque cree que se va a morir de amor. Esta va a despertar a sus padres para que socorran a su hija antes de que algo malo pase. Pleberio decide ir a la cámara de su primogénita, pues su mujer está muy agitada. Una vez ahí, Melibea no le dice a su padre nada en concreto de lo que le ocurre, pero logra pedirles a Pleberio y a Lucrecia que vayan a traer música para consolarla y que después la alcancen en la torre. Estando en la cima de la torre, Melibea le confiesa a su padre sus delitos (Iglesias, *Implicaciones* 67), sin mostrar arrepentimiento (Sanmartín Bastida 114), ya que ella ha sido la culpable de la muerte de Calisto, un joven noble con grandes atributos con quien perdió su virginidad en la propiedad de Pleberio y así causando la deshonra de su familia. De lo que sí se lamenta Melibea es el hecho de haber gozado brevemente la compañía de Calisto. Por lo tanto, la joven noble insiste en alcanzar a su amado en, lo que Ayllón llama, el “infierno de los enamorados” (162), causando su propia muerte. Antes de que Melibea se arroje desde la torre, le pide a su padre que cumpla su última voluntad: el ser sepultada junto con su amado.

En la adaptación de 1967 se recogen los detalles de este contexto de una manera cercana, sobre todo los que corresponden a la confesión que realiza Melibea desde lo alto de la torre. Cuando esta finaliza su monólogo, confirma el fin de su vida. A pesar de que el director no incluye una escena explícita en la que se ve a esta joven arrojándose desde la torre, lo que sí hace es añadir bruscamente una transición entre la escena anterior con la

imagen de unas olas chocando contra una roca para dar a entender que Melibea se suicida. Con este final, Fuller interpreta la ubicación del palacete de Pleberio contiguo al mar, precisamente porque se sabe más adelante en el texto de Rojas que el padre de Melibea le mandó a construir navíos,<sup>25</sup> empero en todo lo texto no hay ninguna referencia de que la ciudad medieval de *La Celestina* esté cerca del mar. La adaptación de 1996 se acerca también al contexto de la obra original, aunque hay ciertas omisiones: Melibea no habla de que ella es la culpable de las desgracias que ocurrieron en la ciudad y mucho menos le pide a su padre que la sepulte con Calisto porque conscientemente sabe que será imposible, ya los que se suicidaban en la Edad Media no tenían una sepultura digna al ser un pecado en la ideología católica (Sánchez y Sánchez 153; Sanmartín Bastida 115). Antes de que ella se arroje, el director incluye en la escena a Alisa desde debajo de la torre para preguntar qué es lo que ocurre. Melibea continúa con su monólogo ahora dirigido a su madre porque Pleberio corre apresuradamente a impedir una desgracia. Sin embargo, cuando llega a lo alto de la torre se da cuenta de que ya es demasiado tarde.

La versión de 1983 dialoga medianamente con la obra de Rojas, en cuanto al suicidio de Melibea. Si bien se consideran los detalles de este contexto para enfatizar el monólogo de esta joven noble, al final se ofrece una escena que se distancia al texto original. En primer lugar, es importante mencionar que Alisa permanece en todo momento a lado de Pleberio en la parte en la que inician las escaleras de la torre, no pudiendo ver a su hija, pero sí escuchando su confesión desde arriba. Por otro lado, en las afueras del palacete se encuentra el cuerpo de Calisto que no fue llevado a su casa por sus sirvientes ya que los ciudadanos se enteraron de lo que estaba ocurriendo. Más adelante cuando se arroja Melibea desde lo alto, su cuerpo cae coincidentemente cerca del de Calisto, lo cual no es mencionado en la obra impresa. Momentos más tarde, Pleberio y Alisa bajan a la calle para atestiguar que ya se ha hecho pública la muerte de Calisto y Melibea, pues toda la ciudad está rodeando los cuerpos de estos dos amantes. Pleberio, no mostrándose preocupado por el tema de la honra, le exige a los presentes que lo dejen solo con su duelo.<sup>26</sup>

Las adaptaciones que se alejan en algunos momentos del texto del autor español son las dos restantes. La que más lo hace es la versión de 1974 precisamente en la forma en la que se da el monólogo de Melibea. Como ya se mencionó, Fernández Santos se arriesga manipulando la linealidad de la obra de Rojas y, para este momento, decide que Melibea se arroje desde el huerto, y no desde una torre, sin confesarle nada a su padre porque aún está en camino con Lucrecia para socorrerla. Cuando ellos llegan a este lugar se dan cuenta que es demasiado tarde. Es a partir de entonces que el director utiliza el monólogo de Melibea en voz en off de la actriz Carmen Maura, dando a entender los motivos de su suicidio, pero lo que no concuerda es la petición que le hace a su padre de ser sepultada junto con su amado Calisto. Esto se debe, por una parte, a que las imágenes que ilustran el monólogo *post mortem* de esta joven indican que recibirán un sepulcro digno como si fuesen reyes, teniendo en cuenta que su suicidio es una de las formas violentas y reprobables de morir (Iglesias, *Implicaciones* 66; Lacarra Lanz 174), y, por otra, resulta ilógico hacer una petición de este

<sup>25</sup> “PLEBERIO.— ¿Para quien adquirí honrras? ¿Para quien planté árboles? ¿Para quien fabriqué nauíos?” (Auto XXI 166).

<sup>26</sup> En la obra original parece ocurrir lo contrario cuando Pleberio pide ayuda colectiva: “¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena!” (Auto XXI 165), sin embargo, Sánchez y Sánchez justifica que esta invocación imaginaria se debe a que “...in his mind his narrative needs an audience in order to exist: that is, he can only be a grieving subject when he communicates his pain to others who, in turn, bear witness and recognize him as a survivor” (159).

tipo teniendo en cuenta que Melibea no tuvo la oportunidad de hablar con su padre antes de morir.

La adaptación de 1969 tampoco sigue algunos de los lineamientos planteados en la obra original, específicamente cuando se le da el protagonismo a Alisa para tratar de impedir la muerte de su hija. En este caso, Ardavín Fernández no ha tomado en cuenta la intención de Rojas de hacer una parodia de la novela sentimental, sobre todo para esta situación, ya que en la obra original Pleberio es quien intenta impedir la muerte de Melibea y después se lamenta como las madres de ese tipo de literatura, de acuerdo a Iglesias (*Análisis* 100). Por lo tanto, la Alisa de Ardavín Fernández encaja perfectamente con el género sentimental al que de Rojas ironiza. El otro momento que se aleja de los argumentos del autor español y, por ende, de las prácticas de la Edad Media, es el hecho de que Pleberio consienta que su hija sea sepultada con su amado cuya muerte está “... salpicada por el deshonor, el delito, la venganza y la vergüenza” (Iglesias, *Implicaciones* 66). Antes de que esto ocurra, se ve al difunto Calisto siendo llevado hacia la iglesia. Después de que Melibea se arroja, se aprecia su cuerpo sin vida insólitamente<sup>27</sup> acompañando al de Calisto en la misma procesión lejos de la ciudad donde se encuentra el cementerio.

La adaptación de 1976 no se exceptúa de este alejamiento, principalmente porque en el monólogo de Melibea se aprecia a una joven arrepentida por haber permitido la lujuria, la corrupción y la violencia. A diferencia de la Melibea de Rojas que no busca el perdón de sus actos y que está consciente del crimen que va a cometer con su suicido, la de Sabido busca que su alma sea absuelta, rezando el *Padre nuestro* y ofreciendo su sacrificio al Señor para pagar sus pecados.<sup>28</sup> El monólogo en voz en off, que naturalmente no llega a escuchar su padre, lo realiza después de ver la aparición demoníaca de Celestina, quien le muestra a Melibea sus pechos de una manera obscena.<sup>29</sup> Posterior a su muerte, Sabido recurre a otra escena paralela con la técnica artística de teatro pagano en la que aparece Melibea desnuda siendo asesinada por un grupo de hombres, que además de parecer ogros, se asemejan a diablos. No obstante, estas imágenes surrealistas se pueden interpretar como “el equivalente visual a un sermón macabro en una cultura de la culpa y la penitencia” (Sanmartín Bastida 122).

### La muerte de Alisa

El Auto XXI en la obra se le dedica al monólogo de Pleberio quien se lamenta de los infortunios causados por el amor, sintiéndose inmerso en una gran soledad y descontento con el mundo cruel que habita. De la misma manera, el discurso que asume el padre de Melibea muestra en parte sus pretensiones económicas, ya que lejos de preocuparse por la muerte su hija, le inquieta el hecho de que su hacienda se pierda por completo.<sup>30</sup> De la misma forma,

<sup>27</sup> Resulta inverosímil la rapidez en la que a Melibea se le embalsama, pero lo es más el hecho de unir en muerte a estos dos personajes a los que difícilmente se le daría un muerte digna por los crímenes que cometieron: la transgresión de la honra y el suicidio de Melibea.

<sup>28</sup> Si bien la Melibea de Rojas ofrece su ánima a Dios en el Auto XX (164), Deyermond puntualiza que lo hace “sin la contrición que haría posible la salvación” (Deyermond, *Muerto* 37).

<sup>29</sup> Siguiendo la distinción que hace Klaitz sobre la brujería, la Celestina de Sabido entraría en esta categoría según su aparición final ante Melibea: “criminals who were said to be not only Satan’s worshipers but his sexual slaves as well” (en Cárdenas-Rotunno 281).

<sup>30</sup> Al respecto hablan (Pattison 141; Sánchez y Sánchez 152; Deyermond, *La inversión* 55; Hook 28).

durante este monólogo, Pleberio insinúa la posible muerte de Alisa,<sup>31</sup> pues se entiende que pierde la consciencia tras ver a su hija muerta. De la misma forma menciona que de haber fallecido, es una lástima que no lo pueda acompañar en el valle de lágrimas en el que ahora se encuentra,<sup>32</sup> puesto que la “life is represented as a form of being that exists only to perish” (Gerli 213). Es este sentimiento de desolación en el padre que de Rojas intenta capturar en *La Celestina* como resultado de la ruptura de la estructura rígida de valores de la Edad Media y su transición a la Modernidad (Sánchez y Sánchez 146). De ahí que se vea a lo largo de la obra un orden social de cabeza y que en este auto, sea para Pleberio “a world of gloom and sorrow by Melibea’s fatal decision” (Ayllón 163). Al final de la obra, “Pleberio queda perplejo, desvalido y...destruido” (Deyermond, *La inversión* 57).

La adaptación de Guerrero Zamora dialoga cercanamente con el texto de Rojas, aunque se presentan algunas inconsistencias con este. Como ya se mencionó Pleberio le pide a la ciudad que lo deje solo con su duelo, característica que de acuerdo a Sánchez y Sánchez corresponde con la crisis del mundo medieval en el que se observa “a double shift in the expression of grief: from the collective to the individual, and from the deceased to the survivor” (149). Una vez quedando sin testigos, Alisa se acerca a los cuerpos de los amados e insólitamente une la sangre de Melibea con la de Calisto sin que le preocupe el tema de honra que, reiteramos, todavía predominaba, pues el director enfatiza más las consecuencias trágicas del amor. Posteriormente, Lucrecia consuela a Alisa, quien parece haber entrado en una crisis, por lo cual, Pleberio sugiere que si sale de ese trance viva, le sería una buena compañía a su esposo para afrontar la soledad de este mundo. En cuanto al discurso de Pleberio, este corresponde al que se ofrece en la obra original, pues se observa a este personaje como la víctima de la muerte de su hija, de la que sufriría grandes consecuencias económicas con la confiscación de sus bienes (Lacarra Lanz 178), así como el rechazo social y clerical (Iglesias, *Implicaciones* 67-8). Por último, el silencio de Alisa y la desolación de Pleberio pueden ser interpretados metafóricamente como el fin de ese momento histórico y la inauguración de una nueva cosmovisión, según Herrera (82), idea que no se aleja de la afirmación de Sánchez y Sánchez en su análisis de la obra original: “Melibea’s demise therefore entails Pleberio’s social death by erasing posterity even before it has been written” (156).

La adaptación que medianamente se acerca al contexto ofrecido es la de Vera, específicamente por las omisiones que se dan en su discurso. Si bien menciona que se encuentra cansado y viejo en este valle de lágrimas, no habla sobre los bienes que va perder ni mucho menos insinúa la posible muerte de Alisa. Al final, no se llega a comprender “[the] pattern of social disintegration governing the action from start to finish”, de acuerdo a Snow (*Darkness* 328) y que Pleberio esté decepcionado de las malas jugadas que le hace el destino a quienes aman.

Este mismo argumento de Rojas no se aprecia en las versiones de 1967, 1969 y 1974, las cuales prescinden del diálogo de Pleberio, y por consiguiente, no hablan de la posible muerte de Alisa. La versión de Sabido entra también en esta categoría, aunque se advierte un mensaje moral y religioso que disiente del ofrecido en el argumento general en la obra de

---

<sup>31</sup> Algunos críticos confirman esta posibilidad (Sutherland 187; Deyermond, *Inversión* 56; Snow, *Darkness* 318; Hook 25; Gerli 199)

<sup>32</sup> “¡O muger mía! Leuántate de sobre ella e, si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento e sospirar” (Auto XXI 165).

Rojas,<sup>33</sup> ya que en esta adaptación corresponde más al arrepentimiento de los pecados para alcanzar la salvación de las almas. Dicho esto, Pleberio se encuentra en un valle de lágrimas por la muerte de su hija, tal como la subversión que hace de Rojas de la tradición literaria – de la novela sentimental –, sin embargo, recurre a un sacerdote a consolarse para que tanto el ánimo de su hija como su honra sean salvadas. Así, este discurso como la confesión que hace Melibea en esta misma película corresponde a un planto, más que un lamento, porque ambos a recurren a “... la invocación de Dios para que [Melibea sea acogida] en el paraíso” de acuerdo a Lacarra Lanz (en Sánchez y Sánchez 206). Por otro lado, Alisa se entera en la escena final sobre las desgracias a través de las expresiones de su esposo, más que por el idioma español que no parece entender.<sup>34</sup> Al final de la película, se aprecian las tomas de una catedral y se escucha un coro, dando a entender al espectador que Melibea va a tener un funeral digno y que con la muerte de los pecadores se sigue la estructura arquetípica “... of Order → Loss of Order → Restoration of Order [that] is observed. Not so with *Celestina*”, según Snow (*Darkness* 318).

En este ensayo se ha analizado el diálogo que hacen las adaptaciones cinematográficas y televisivas con el texto *La Celestina* de Fernando de Rojas en referencia al tema universal de la muerte, la cual es resultado de una cadena de causas y efectos alimentada por la envidia, la avaricia, el egoísmo, pero sobre todo por la fuerza destructora del amor de sus personajes. Así, en la obra se muestra que los eventos que ocurren no son aislados, sino que están interrelacionados, ya que su propósito es representar la cosmovisión de un momento histórico en particular en el que la fugacidad del tiempo rige el ser y el actuar del hombre medieval. De la misma manera, *La Celestina* se convierte a lo largo de sus autos en una crítica sustancial del sistema social y judicial – además de la parodia de la novela sentimental –, pues en este texto se ilustra la decadencia de la Edad Media y, en consecuencia, la crisis existencial del hombre al estar en transición con una nueva etapa: el Renacimiento. Al no tomar en cuenta el contexto histórico y las intenciones de Rojas, se ha visto que las adaptaciones de cine o de televisión dejan de dialogar directamente con la obra de la que se han basado, esto desde el enfoque de la fidelidad al espíritu. Si bien en este no se trata de agotar los detalles de la obra original, es crucial que al menos se ofrezcan las causas y efectos para comprender las muertes que ocurren: 1) la muerte de Claudina pone de relieve las injusticias hechas por el Santo Oficio; 2) Celestina busca formar la confederación con Sempronio y Pármeno, sin embargo su mayor error es el haber confiado en ellos desde un principio; 3) con la muerte de los criados se advierte un sistema judicial corrupto; 4) la caída de Calisto es ocasionada por su propio descuido, pero las causas detrás están en el plan de venganza de Elicia y Areúsa; 5) Melibea se culpa por las desgracias acaecidas, sin embargo, determina suicidarse para alcanzar a Calisto, decisión que tendrá consecuencias económicas y sociales para su familia, asimismo para ella, ya que su alma no alcanzará el descanso eterno, y 6) la posible muerte de Alisa empeora el estado de desolación de su esposo Pleberio, lo cual, metafóricamente hablando, representa la muerte social del Tardío-Medioevo. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la conclusión que se puede extraer del

<sup>33</sup> “Por solicitud delpungido Calisto, vencido el casto propósito della (entreueniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos seruientes del vencido Calisto, engañados e por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleyte), vinieron los amantes e los que les ministraron, en amargo y desastrado fin” (22).

<sup>34</sup> Curiosamente la lectura que hace Miguel Sabido sobre Alisa es la de considerarla judía. De ahí que sus diálogos sean en hebreo.

análisis de estas seis muertes es el hecho de validar las adaptaciones de Eduardo Fuller (1983) y la de Gerardo Vera (1996) como las que dialogan cercanamente con la obra de Fernando de Rojas, al menos en cuatro de las muertes expuestas.

**Obras citadas**

- Ayllón, Cándido. "Death in *La Celestina*." *Hispania* 41.2 (1958): 160-164.
- Bilbao-Henry, Josebe. *Transición: hacia un español avanzado a través de la historia de España*. New Haven: Yale University, 2010.
- Cabello Pino, Manuel. "¿Se deben llevar las grandes novelas al cine? Algunas consideraciones sobre una cuestión polémica". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* 10.31 (2006): s.p.
- Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "Rojas's *Celestina* and *Claudina* in Search of a Witch." *Hispanic Review* 69.3 (2001): 277-299.
- De Rojas, Fernando. *La Celestina*. Eds. Julio Cejador y Frauca. Madrid: Tela Editorial, 1913.
- Desmond, John M., and Peter Hawkes. *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McGraw-Hill, 2006.
- Deyermond, Alan. "La inversión perdida de Pleberio: la perspectiva mundana de la *Celestina*, acto 21". *Medievalia* 40 (2008): 53-59.
- . " '¡Muerto soy! ¡Confesión!': *Celestina* y el arrepentimiento a última hora." *Medievalia* 40 (2008) 33-38.
- Frago Pérez, Marta. "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica". *Comunicación y Sociedad* 18.2 (2005): 49-82.
- Haywood, Louise M. "Models of Mourning and Magic Words in *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 78.1 (2001): 81-88.
- Herrera, Marcelo. "La concepción del tiempo, el destino y la muerte en *La Celestina*: ¿transición u originalidad?". *Gramma* 16.38 (2011): 81-96.
- Hook, David. " '¿Para quién edificué torres?': A Footnote to Pleberio's Lament." *Forum for Modern Language Studies* 14 (1978): 25-31.
- Iglesias, Yolanda. "Análisis de la parodia de la novela sentimental en *La Celestina*". *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*. Ed. Yolanda Iglesias. Madrid: Iberoamericana–Vervuert Verlag, 2009. 77-108.
- . "Iglesias, Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: Un acercamiento histórico-literario". *Romance Quarterly* 62.2 (2015): 59-70.
- La Celestina*. Dir. Eduardo Fuller. Acts. Francisco Guijar, Lolita Herrera, Julio Muñoz, Francisco Portes, Lola Gaos. Televisión Española (*Teatro de siempre*), 1967. Película.
- . Dir. César Ardavín Fernández. Acts. Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina. Aro Films, 1969. Película.
- . Dir. Jesús Fernández Santos. Acts. Alonso Zamora Vicente, María Luisa Ponte, Tony Isbert, Carmen Maura, José Yepes, Luis Gaspar. Televisión Española (*Los libros*), 1974. Película.
- La Celestina (los placeres del sexo)*. Dir. Miguel Sabido. Acts. Isela Vega, Ofelia Guilmáin, George Eastman, José Gálvez, Porfirio Baz, Televisa, 1976. Película.
- La Celestina*. Dir. Juan Guerrero Zamora. Acts. Miguel Ayones, José Caride, Gemma Cuervo, José Lara, Nuria Torray, Tony Solder. Televisión Española, 1983. Serie de televisión.
- . Dir. Gerardo Vera. Acts. Penélope Cruz, Terele Pávez, Diego Botto, Jordi Mollà, Nacho Novo. Lola Films, 1996. Serie de televisión.
- Mier, Laura. "La conciencia de Melibea". *Celestinesca* 32.1 (2008): 231-244. Web. 4 May "Palabras rivales". *Curiosidario*. N.p. 17 feb. 2016.

- Pattison, David G. "Deaths and Laments in *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 78.1 (2001): 139-143.
- Rutherford, John. "Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 167-176.
- Sánchez y Sánchez. "Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15th Century Spain." *Celestinesca* 34 (2010): 145-177.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. "Sobre el teatro de la muerte en: 'La Celestina': El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra". *eHumanista* 5 (2005): 113-125.
- Snow, Joseph Thomas. "'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármeno." *Bulletin of Hispanic Studies* 66.1 (1989): 185-192.
- . "Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I–XII)". *Celestinesca* 37 (2013): 119-138.
- . "Darkness, Death and Despair in *Celestina*: an Essay." *eHumanista* 19 (2011): 317-328.
- Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." Robert Stam y Alessandra Raengo eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, (2003): 1-52.
- Sutherland, Madeline. "Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*." *Hispania* 86.2 (2003): 181-190.
- Varela-Portas de Orduña, Juan. "Amor privado, muerte pública en 'La Celestina'". *La Celestina, V Centenario (1499–1999): Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre–1 de octubre de 1999*. Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2001.