



HAL
open science

La Celestina y el cómic: adaptación entre descentramiento y anexión de una heroína en movimiento

Thomas Faye

► **To cite this version:**

Thomas Faye. La Celestina y el cómic: adaptación entre descentramiento y anexión de una heroína en movimiento. *Celestinesca*, 2023, 47, pp.287-304. 10.7203/Celestinesca.47.26878 . hal-04364014

HAL Id: hal-04364014

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04364014>

Submitted on 17 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La *Celestina* y el cómic: adaptación entre descentramiento y anexión de una heroína en movimiento

Thomas Faye
Sorbonne Université (Relir - CLEA)

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en aplicar herramientas y conceptos inicialmente previstos para el estudio de la traducción a dos adaptaciones de *La Celestina* al cómic (la primera de Víctor Palmerín y la segunda de Rémy Bastien). Si bien ambas adaptaciones son, en apariencia, muy distintas la una de la otra, y bien distantes del original, este trabajo pretende demostrar que los procesos de adaptación, legibles superficialmente como manifestaciones de una práctica de la anexión, esconden en realidad un trabajo en las profundidades del texto original. Reflexionando sobre la cuestión del movimiento, nuestro estudio desea demostrar que el análisis de la adaptación —a modo de traducción— invita al descentramiento del lector al poner de realce las estructuras profundas de la poética del texto original y transmiten una versión esencialista del texto de Rojas, su sentido profundo que adviene gracias a los procesos de rescritura.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, adaptación, cómic e iconotexto, semiótica, traductología.

La Celestina and the comic: adaptation between decentering and annexation of a heroine in motion

ABSTRACT

The purpose of this article is to apply tools and concepts initially envisaged for the study of translation to two comic adaptations of *La Celestina* (one by Víctor Palmerín and the other by Rémy Bastien). Although both adaptations are, on the surface, very different from each other, and quite distant from the original, this work aims to demonstrate that the processes of adaptation, superficially readable as manifestations of a practice of annexation, actually conceal a work in the depths of the original text. Reflecting on the question of movement, our study wishes to demonstrate that the analysis of adaptation —in the manner of translation— invites the reader to decenter by highlighting the deep structures of the poetics of the original text and conveys an essentialist version of Rojas's text, its deep meaning coming through the processes of rewriting.

KEY WORDS: *La Celestina*, adaptation, comics and iconotext, semiotics, traductology.

A. Introducción

En el capítulo 4 de su ensayo *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image* —capítulo titulado «Forme de l'expression et forme du contenu»— Joseph Courtès se aplica a estudiar las trayectorias de lectura y las relaciones entre plano de la expresión y plano del contenido en la literatura iconotextual. Destaca dos trayectorias de lectura: la una procede de la dirección lineal de lectura occidental y la otra consiste en el recorrido de la vista de una tira a otra, desde una percepción más tabular. Opone así la información contenida en una viñeta, que procede de un efecto de concomitancia, a la información contenida en la lámina en su conjunto, como resultado de la correlación anterioridad vs. posterioridad en una secuencia de viñetas. De ello concluye que la viñeta constituye la unidad de una sintaxis integrada en un modelo de lectura no paradigmático sino sintagmático que implica «une temporalité, un mouvement»¹. Más recientemente, la exposición virtual que la Biblioteca Nacional de Francia dedicó a los «Maîtres de la BD européenne» reservó una sala a la cuestión técnica del movimiento en la escritura gráfica y recuerda que la imagen «bien que fixe, anime le récit», creando dinamismo, dentro de la lámina, por el encadenamiento de las viñetas².

Cualquier reflexión en torno a *La Celestina* debe implicar, me parece, un estudio de la cuestión céntrica del movimiento. Primero, porque la obra como tal está inscrita en un movimiento diacrónico que hace que atravesase los siglos mediante reediciones y rescrituras; luego, porque la propia idea de movimiento —como «estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición»³— constituye una de las líneas de fuerza de la obra del Bachiller. ¿Qué relación entabla la vieja barbuda con sus avatares en adaptaciones gráficas, considerando a estas, con Linda Hutcheon, como «repetitions without replication»⁴, en torno a la cuestión de la representación del movimiento? Quisiera examinar, con un enfoque inspirado en la traductología, dos adaptaciones de la *Tragicomedia* en cómic, considerándolas como traducciones intersemióticas, con la intención de volver a los orígenes del texto y a la identidad de un texto virtual, desde el cual evaluar los hipotextos de la obra del Bachiller y entender qué huellas esas modernizaciones intentan dejarnos tanto de la alcahueta como de la obra misma.

1.— Joseph Courtès, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université, coll. Culture et Communication, 1995; p. 218.

2.— Exposición virtual «Les Maîtres de la BD européenne» en la Bibliothèque Nationale de France, disponible en internet. En línea: <<http://expositions.bnf.fr/bd/>>, consultado el 15 de junio de 2023.

3.— R.A.E, «movimiento», URL: movimiento | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE

4.— Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* [2006], Londres, Routledge, 2012, p. 7.

El aura celestinesca en el canon literario permite entender que, a los pocos años de la edición de 1507⁵ y hasta hoy, florecieran traducciones, continuaciones, *spin off*, adaptaciones teatrales, televisivas o cinematográficas. Un inventario sumamente completo de esa descendencia está disponible en la página web *Celestina Visual*⁶. En esta, consta que, al contrario de otras figuras de la Edad Media o del Siglo de oro, como *El Cid* o *Lazarillo*, son escasísimas las versiones de la *Celestina* en cómic, y la única que aparece ahí entra en la categoría «Curiosidades». Al igual que afirman algunos que la obra de Rojas siempre fue un reto para la escenificación⁷, ¿también sería un reto para la escritura gráfica? La obra inventariada es un álbum de 120 páginas en línea clara y a todo color; la adaptación fue llevada a cabo por Rémy Bastien, a partir de un guion de Dolores Plaza y con dibujos de Santos Reyna. Fue publicada el 15 de agosto de 1988 por Ediciones Novedades, en México, en la colección «Joyas de la literatura» y se titula '*La Celestina*' de Fernando de Rojas⁸. La segunda adaptación que me interesa observar es un *cartoné* de Víctor Palmerín publicado en 2016 por MS Publishers ; se titula *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* y cuenta con 45 láminas a todo color⁹. El trazado es sencillo y el *dramatis personae* está constituido por aves. Esta segunda adaptación reivindica

5.– Nos referimos aquí a la edición de Zaragoza por Jorge Coci, en la cual el texto aparece con sus veintinueve actos. Para los temas relacionados con la edición y las primeras traducciones de *La Celestina*, remitimos al artículo de Fernando José Pancorbo, «La creación de un corpus de obras eróticas en la Venecia del Cinquecento», en *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 100, Núm. 322, julio-diciembre de 2020. En línea: <<https://revistas.rae.es/brae/article/view/441>>, consultada el 08 de agosto de 2023.

6.– En línea: <<https://celestinavisual.org>>, consultada el 15 de junio de 2023. También podrá consultarse el repositorio de ediciones ilustradas de *La Celestina* disponible en la página *Philobiblon* del Hispanic Seminary of Medieval Studies de la universidad de Berkley: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/celestina/texts%20celestina%20spanish.html>>, consultada el 08 de agosto de 2023.

7.– Lo afirmaba, por ejemplo, Buenaventura Carlos Aribau en *Novelistas anteriores a Cervantes*, que afirmaba que «una representación de veintinueve actos, algunos de no corta medida, y divididos la mayor parte en escenas que exigen mudanza de aparato, hubiera sido insopportable», por lo que solía definir la obra como «novela dialogada», arguyendo que las alusiones a «comedia» o «tragedia» en el Prólogo o en las coplas de Proaza remitían más al tipo de desenlace que a la forma dramática en sí. Citado por María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 51.

8.– Rémy Bastien, *La Celestina*, México, Novedades Editores, 1988. El álbum completo está totalmente disponible en la página siguiente: <<https://celestinavisual.org/items/show/1209>> (consultada el 15 de junio de 2023). Por cuestiones de derechos de reproducción, en el presente trabajo no se reproducirán fragmentos de esta adaptación, sino que se citarán sistemáticamente, señalando el enlace y el número de la página. Llegado el caso, también se precisará el número de la viñeta, siguiendo para ello una numeración de arriba a abajo, de izquierda a derecha.

9.– Esta adaptación aparece mencionada en la lista de adaptaciones propuesta por Enriqueta Zafra en Enriqueta Zafra (ilustraciones de Jesús Mora), «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», en *Storyca* 3 (2021), pp. 117-129, p. 120. En línea: <<https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Zafra>>, consultada el 08 de agosto de 2023. La editorial no contestó a nuestra solicitud de derechos de reproducción. Lamentamos pues no poder introducir ilustraciones

su filiación con la anterior, a la que considera «desfasada [...] al no saber adaptarse a las tendencias actuales»¹⁰. Es más: se presenta como la «primera adaptación moderna de *La Celestina* al cómic», salpicada de «pequeños guiños y detalles literales de la obra original»¹¹. Son entonces dos posturas muy distintas las de aquellas dos obras: una adaptación original que no asume tanto su parentesco con el texto fuente; otra, al contrario, que afirma su relación con la obra de Rojas. A pesar de diferencias estéticas obvias, ambos textos adaptados comparten una serie de similitudes y hacen alarde de una gran fidelidad a la trama original. Que eso sea el pretexto ahora para afinar el análisis y evaluar la índole y el grado de permanencia o de variación del texto primitivo, así como la pertinencia del formato iconotextual en la circulación de la obra y del mito de *La Celestina*.

B. La adaptación como traducción

En el artículo «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», Michaël Mariaule estudia las relaciones entre adaptación y traducción; recuerda que una de las primeras acepciones de «adaptation» (su trabajo está en francés) fue «traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent»¹². Remontando también el origen del proceso a la acepción que le daba Darwin para evocar la manera con la que un animal conseguía desenvolverse en «les nouvelles conditions dans lesquelles il vit», la adaptación sería el lugar de pulsiones internas que se manifiestan por la actualización de un texto original, y de pulsiones externas que determinan dicha actualización según su contexto de recepción o según «les contraintes de la langue-cible et de l'environnement socio-culturel du destinataire»¹³. Los dos cómics observados para este estudio corroboran el postulado de *envejecimiento* de los textos, lo cual no se debería en prioridad al transcurso de los años sino más bien a la renovación del público y de las circunstancias de transmisión. A esto se refiere Mariaule cuando afirma que «les attentes du lecteur du texte d'arrivée ne sont plus les mêmes que celles du texte de départ» y que la adaptación se promueve pues como una re-creación de un «vouloir-dire de l'auteur en fonction d'un nouvel acte de parole où

en este trabajo e invitamos a que los lectores intenten consultar el álbum para así percibir mejor el alcance de nuestros análisis.

10.– Víctor Palmerín, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [2016], Tarragona, MSPublishers, 2017, p. 1.

11.– *Ibid.*

12.– Michaël Mariaule, «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», en *La traductologie dans tous ses états*, dir. Corinne Wecksteen y Ahmed El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2007. En línea: <<https://doi.org/10.4000/books.apu.5598>>.

13.– *Ibid.*

le destinataire occupe la place privilégiée»¹⁴ pero en la cual la obra inicial sigue apareciendo como la primerísima actualización del texto. Los trabajos de Corinne Mencé-Caster sobre la traducción me permiten por ende establecer un puente entre la adaptación tal y como la describe Mariaule y la traducción. Mencé-Caster descarta una visión trillada de la traducción como el pasaje de un significante a otro manteniendo un mismo significado, y le antepone un examen del sitio que ocupa, en el proceso de traducción/adaptación, la relación entre el signo y

une situation donnée qui aurait précisément contribué à le produire: ses réseaux signifiants, les intertextes et interdiscours émanant des représentations sociales ou du genre dans lequel cet énoncé s'inscrit, le sujet traduisant comme sujet individuel mais aussi social, l'horizon interprétatif du texte original, l'horizon d'attente du texte traduit¹⁵.

Hasta podríamos añadir, en el caso de *La Celestina*, la presciencia y la fama que caracterizan al texto adaptado en la esfera cultural de recepción. Es conveniente, pues, deshacerse de una visión de la traducción como una equivalencia lengua A / lengua B, cultura A / cultura B, y preferir la búsqueda de una equivalencia entre dos textos «en travaillant [...] à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique comme une spécificité et une historicité»¹⁶. ¿Cómo no percibir ahí ecos al enfoque poético que propone Henri Meschonnic, en el cual integra su reflexión traductológica que radica en la dialéctica anexión / descentramiento¹⁷? La primera consiste en considerar al objeto forastero desde la perspectiva y la identidad del observador, según una serie de preconcepciones a su propósito; el segundo pretende, al contrario, «réduire peu à peu la distance en essayant de comprendre l'Autre dans sa complexité, son extériorité, ses habitudes, sa façon de s'exprimer, son histoire et le milieu d'où il arrive»¹⁸. La práctica del descentramiento «féconde le Propre par la médiation de l'Étranger», dándole carta blanca a la «violence du métissage», y crea una relación «entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-

14.– *Ibid.*

15.– Corinne Mencé-Caster, «Traduire entre les cultures : un horizon du divers?», *HispanismeS*, Hors-série 2 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 16 juin 2023. En línea: <<https://doi.org/10.4000/hispanismes.11383>>.

16.– Henri Meschonnic, «Traduire au XXIe siècle», *Quaderns*, 15 (2008), p. 59, citado por Corinne Mencé-Caster, «Traduire entre les cultures...», *art. cit.*

17.– Henri Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Langages*, 28 (1972). La traduction. pp. 49-54. <DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097>>.

18.– Adriana Colombini Mantovani, «Annexion et décentrement». *Autre Modernità*, 2 (diciembre 2009), pp. 184-194, la cita en p. 184. En línea: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/384>>.

texte»¹⁹. Por muy alejadas que parezcan de la obra de Rojas, quisiera examinar el «rapport textuel»²⁰ que los dos cómics seleccionados mantienen con *La Celestina* original, y proponer de ellos una lectura y un acercamiento poéticos, haciendo del ritmo —en el sentido que Henri Meschonnic le da a este concepto²¹— el meollo de la operación de transposición del texto. Si despojamos a *La Celestina* de su matriz verbal, permanece la construcción de un movimiento continuo, perceptible en la elaboración de un espacio-tiempo que resulta, es cierto, de la escritura dramática, pero también de la elaboración de un discurso lleno de la vitalidad, del determinismo y de la moral puestos a debate por Rojas. Este paralelismo entre acción dramática, acción y construcción del cronotopo es lo que observo a continuación.

C. La adaptación como un metadiscurso

Hutcheon resume el proceso adaptativo en tres actos concomitantes: «*an acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretative act of appropriation / salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work*»²². ¿Cómo Bastien y Palmerín adaptan *La Celestina* garantizando el reconocimiento de la obra inicial, se apropian un modelo cuya lectura orientan, y encaminan sus creaciones hacia un diálogo intertextual con la obra maestra, invitando a sus lectores a la anexión o al descentramiento? La comparación de las escenas inaugurales puede ser elocuente en ese sentido. Me refiero, hablando de escenas inaugurales, a la adaptación de la escena 1 del acto I en la edición de P. Russell, o sea a la llegada de Calisto al jardín y a su primer diálogo con Melibea²³. Ambos adaptadores proponen una lectura propia del *locus amoenus* y dan la tonalidad general de su visión del texto: la propuesta de Bastien es bucólica, los personajes ocupan el centro de la imagen donde suelen aparecer en primerísimo plano y se observa el detalle de su representación como si sustituyera así las acotaciones añadidas posteriormente al original y que ahora forman parte de las versiones reconocidas como de-

19.— Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16-17.

20.— Henri Meschonnic, «Propositions pour une...», *art. cit.*, p. 50.

21.— Según Henri Meschonnic, en *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2002, el ritmo es «inséparablement la syntaxe, le sens, la valeur d'un poème, il est sa forme-sens, son historicité» (p. 118). Esto significa que el ritmo se ha de interpretar tanto como propio del texto como del discurso; este último corresponde, en la reflexión de Meschonnic, a «l'activité de langage d'un sujet dans une société et dans une histoire» (p. 61). El ritmo sería pues como un molde capaz de acoger los elementos del significado y hacerles reconocibles.

22.— Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 8.

23.— En la adaptación por Bastien, véase las láminas 2 a 12. Para la versión de Palmerín, corresponde a las láminas 5 y 6.

finitiva del texto. Aun así, no deja de irrumpir alguna que otra marca de inverosimilitud en la representación, como nos lo recuerda el enorme gato azul de la página 5 que corre en pos del halcón y nos recuerda que «todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla», como pregona el prólogo original²⁴. Asimismo, llama la atención el exagerado esmero puesto en la representación de la expresividad —casi romántica— de los visajes que polariza la situación entre un Calisto muerto de amor y una Melibea excesiva en su reacción frente a los ataques a su persona y a su estatuto (página 6 y siguientes).

En la propuesta de Palmerín, cambia el tono: el encuentro se hace en un huerto alejado del *topos* florido medieval; Calisto se porta de manera tosca y Melibea contesta con un furor desenfrenado, en una escena que evidencia las tensiones mediante una representación en espejo de las viñetas que convergen en una viñeta final que cierra el encuentro fallado y lleva la indicación «Capítulo I: el flechazo», como si se expulsara la escena inaugural fuera de los límites de la intriga, como lo hiciera parte de la filología al presentar el primer acto de Rojas como alógrafo. Ese capítulo es seguido de tres más: «el conjuro», «la traición» y «la venganza». Semejante partición del relato recuerda la que propone José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo cuando pretende demostrar la artificialidad de la partición original²⁵. La división simplificada del contenido narrativo sería pues una manera de reunir la materia en torno a cuatro grandes movimientos que se suman a la escena de apertura y llevan al espectador / lector del nudo de la tragedia a su desenlace, zanjando así la cuestión de la teatralidad de la obra y de su (im)posible puesta en escena, en beneficio de una concepción más narrativa del texto. En cuanto a Bastien, si bien no divide explícitamente la obra, recurre a un uso claro del blanco entre viñetas y del cambio de decorado para evidenciar las bisagras narrativas y los giros de una unidad de significado a otra²⁶. Ambas adaptaciones se empeñan,

24.— «Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo, una especie a otra persigue. El león al lobo, el lobo la cabra, el perro la liebre y, si no pareciese conseja de tras el fuego, yo llegaría más al cabo esta cuenta. El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye de la vista de un suciuelo ratón, y aun de sólo oírle, toma gran temor. Entre las serpientes, el bajarisco crió la natura tan ponzoñoso y conquistador de todas las otras, que con su silbo las asombra y con su venida las ahuyenta y disparte, con su vista las mata. La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él cuasi como vengador de la paterna muerte.» Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1507.

25.— José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría» en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 97-108, p. 101 sq.

26.— Es particularmente apreciable en la lámina 12 en la cual se parte el espacio en dos viñetas con una línea quebrada, en eco a la cual interviene, en la parte inferior, el recitativo «Poco después».

pues, en objetivar la obra original y en no considerarla ya simplemente como un contenido sino también como un conjunto de mecanismos estructurantes que portan una voz de la que la adaptación se hace el eco vía alusiones inter e intratextuales. Se perciben huellas de intertextualidad en las palabras del Calisto de Palmerín, ahuyentado: «Me iré. Pero con el alma desgarrada como si la vida se hubiera querido cebar conmigo»²⁷. El verbo *cebar* es un eco a uno de los grandes *topoi* medievales y juega con su polisemia, ya que tanto evoca el hecho de alimentar a animales (recordemos aquí que los personajes de esta versión son todos aves) como el de estimular una pasión; convoca otros grandes textos de la Edad Media, entre los cuales el *Poema de Mio Cid* o el romance *Quejas de doña Jimena*²⁸. La presencia de estas referencias en una escena de persecución del halcón y de cacería amorosa, más aún en boca de un ave, reavivan el eco a la literatura *courtoise* de la que se empapa el principio de la obra de Rojas en un modo de vértigo referencial y metatextual. En cuanto a las huellas intratextuales, las encontramos en la versión de Bastien cuando, por ejemplo, el personaje de Celestina grita su celebérrimo «Con-fe-sión»²⁹ mediante el cual, para mayor sorpresa de todos, se entrega a Dios en el momento de su muerte; de manera más sutil, se percibe la presencia de escenas del original a través de alusiones que se desvían un tanto del proyecto inicial de *storytelling* del adaptador. En la única viñeta de la lámnia 71³⁰, se ve cómo Celestina se acerca, con sensualidad, al cuerpo de Melíbea con la voluntad de curarle el mal de amor, despertando el recuerdo de una escena similar en el original, cuando en el acto VII la vieja alivia el mal de madre de Areúsa por una serie de masajes sensuales. En esta rescritura, la vieja reactiva el *topoi* del amor como un mal y el contacto físico como remedio de ese mal, subrayado, en la representación, por el encuadre y el efecto de saturación que produce. La escena final también alude al texto original mediante la representación de Lucrecia. Esta ocupa, en la última lámina³¹, un sitio físicamente marginal pero narrativamente esencial que reinterpreta sin duda alguna, de manera sintética, el papel clave de la criada en el original: la que encarna los umbrales en el texto de Rojas, autorizada tanto entre los burgueses como en el inframundo, asume en esta escena final su papel de narradora que, desde los márgenes (del texto, del escenario original y del espacio historietístico), es capaz de comunicarle al lector

27.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 6.

28.– En el romance de «Las quejas de doña Jimena», se encuentran por ejemplo los versos siguientes: «Con mancilla vivo, Rey, / con ella vive mi madre; / cada día que amanece / veo quien mató a mi padre / caballero en un caballo / y en su mano un gavilán;/ otras veces un halcón / que trae para cazar, / y por hacerme más daño / céballo en mi palomar; / con sangre de mis palomas / ensangrentó mi brial.»

29.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 90.

30.– *Id.*, p. 71.

31.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 120.

las claves de interpretación de esta última escena, que Bastien hunde en un romanticismo meloso³². Que estos dos ejemplos nos permitan subrayar, pues, los esfuerzos de los adaptadores por hacer la obra reconocible por su aura canónica, y por cuestionar la proyección de cierta imagen o incluso de su formato y de lo que significa, como fuente de reflexión más que como mera restitución de un contenido literal.

Ambas adaptaciones siguen vías estéticas muy distintas. El cómic de Bastien, publicado en México al final de los 80, recibe una influencia bastante marcada de la fotonovela, reconocible por el uso de colores chillones, del corte de las acciones, así como por la focalización en los personajes con efectos de encuadre. Unas incursiones a veces en una estética *underground* alejan la lectura del pudor y de la nitidez del dibujo para ofrecer imágenes más violentas tanto en el trazado como en lo figurado³³. Heredera de la tradición de los superhéroes estadounidenses, que infiltran la producción de cómic occidental desde los 40, favorecen las representaciones heroicas y erotizadas de los cuerpos, haciendo hincapié en el movimiento de los cuerpos en el espacio, gracias a la repetición de un cuerpo en una misma viñeta que le confiere dinamismo y figura el movimiento³⁴. Es una estética muy distinta la que propone Palmerín, en la cual se expresan con toda claridad influencias del *cartoon*. Son elocuentes, a este respecto, las numerosas onomatopeyas, los efectos de exageración (lagrimones para representar el llanto de Calisto o piernas en forma de torbellinos para evocar la rapidez con la que sube una escalera), el uso de símbolos convencionales en la tradición historietística (el signo «\$» en lugar de los ojos para evocar la codicia de Celestina, por ejemplo) y una retahíla de códigos propios del cómic para expresar los sentimientos de los personajes. Esos artificios, propios del iconotexto, le confieren un matiz cómico a la representación, en coherencia con las palabras preliminares del adaptador mismo. ¿Podría entonces definirse esta adaptación como una transvalorización? No tanto, en la medida en que lo cómico tampoco está totalmente ausente del texto de Rojas ni de las intenciones iniciales del Bachiller que oscilaba entre cómico, amor cortés, inspiraciones renacentistas y premisas de la picaresca.

Sería entonces, por parte de Palmerín y de Bastien, una nueva demostración de las estrategias mediante las cuales hacen que vaya surgiendo una huella del original que no se concentre únicamente en el fondo o en la

32.– *Id.*, pp. 64 a 68 y 71 a 73.

33.– *Id.* p. 36 para ilustrar el propósito.

34.– Con respecto a la representación del cuerpo, particularmente del cuerpo femenino, y a su erotización, se podrán consultar los fragmentos dedicados a los *romance comics* en la excelente obra de Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

forma, sino en la sinergia entre ambos, en su poética, diría Meschonnic³⁵. Ahora bien, la virtud de la escritura iconotextual consiste en no disociar, como *praxis* que es, el uno de la otra. Y precisamente parece que es en torno a la cuestión del movimiento y de una poética del movimiento donde se plasma el principal reto de la observación de las rescrituras gráficas de *La Celestina* como acercamiento del texto a un nuevo entorno y a una nueva audiencia.

D. La adaptación como una poética

Según Linda Hutcheon, la adaptación se aplica a un *heterocosm*³⁶, considerando que lo que se adapta es un molde —el *story world*— que acoge la materia —el texto— para insuflarle un significado y hacer que sea reconocible. En suma, dicho heterocosmos se asemejaría a la definición del ritmo por Henri Meschonnic³⁷. Observemos, pues, ahora ejemplos de la construcción de dicho heterocosmos en el caso de *La Celestina* en torno a la temática del movimiento como pilar principal de la construcción poética del texto.

1) Valor estructurante del movimiento en '*La Celestina*'

Como preámbulo al análisis de algunas viñetas que sigue, recordaré aquí fragmentos de estudios que apuntan el valor estructurante del movimiento y de la noción que le está indefectiblemente vinculada en *La Celestina*: el espacio, concebido como espacio escénico tanto como como espacio referencial. Ya he podido señalar antes el impacto de la adaptación en la estructura de la obra y en los debates acerca de cuestiones de autoría. La observación del tratamiento del movimiento, a este respecto, evidencia los palimpsestos del texto. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo postuló en el estudio que dedica a la escenificación de la obra que el texto se carac-

35.— «Le point de vue du continu du discours mène à écouter, dans le discours, le lien entre rythme, syntaxe et prosodie, qui court à travers tous les mots, en particulier quand il y a système de discours. Et le rythme, c'est les rythmes : rythme de rupture et rythme de continuité, c'est-à-dire rythme de groupe, rythme de position, attaque ou finale, rythme de répétition, rythme de prosodie et rythme d'organisation syntaxique. En prenant l'enchaînement de tous ces éléments non plus comme une rhétorique, ni comme une esthétique, non plus que comme une stylistique, mais comme une poétique.» Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 110.

36.— «When I came to analyzing videogame adaptations, I realized that it was less the story itself than the story world, or what I called the 'heterocosm' (literally, another cosmos), that was being adapted.», Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 14.

37.— Según Meschonnic, «le sens se fait dans et par tous les éléments du discours». Esta «organisation du sens dans le discours» es lo que él llama *ritmo*. Henri Meschonnic, *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 70.

teriza por una absoluta continuidad de la acción, la cual incluye los desplazamientos de un sitio a otro. Es más: cada uno de dichos desplazamientos es propicio a monólogos, a diálogos, a confesiones y a tejemanejes en la comedia. En cambio, la continuidad desaparece de la tragicomedia, que no se construye sino con efectos de ruptura e interrupción de las acciones, elipsis, modificando las necesidades de puesta en escena³⁸. En referencia a esto, no podemos sino afirmar que ambas adaptaciones estudiadas, frutos del arte secuencial que, precisamente, se caracteriza por ser una sucesión de viñetas individuales que finalmente constituyen una secuencia y un *continuum* semiótico, borran cualquier distinción formal y dramática entre comedia y tragicomedia, asumiendo una voluntad de considerar la obra en la totalidad que define la versión ya atestada y comúnmente aceptada desde hace más de seis siglos: la tragicomedia (como lo pregona, desde luego, el título mismo de la adaptación).

Fulgencio Martínez Lax coincide en la definición del movimiento como esencial a la hora de examinar y cuestionar la verosimilitud del texto. Insiste en particular en la relación entre espacio, desplazamientos y secreto: «La calle, a pesar de ser, esencialmente, un espacio público, se convierte en el lugar en el que los conspiradores tratan sus asuntos»³⁹. No se nota ninguna ruptura entre un lugar y otro en el texto de Rojas, sino que cada puesta en movimiento es la ocasión de encadenar episodios y hacer avanzar la construcción de la intriga en torno a personajes que siempre están entre dos espacios, entre dos lugares y entre dos mundos. Semejante elaboración del espacio dramático por el prisma del movimiento dio lugar a la designación por Michel Moner de un fenómeno «umbralístico»⁴⁰ para teorizar aquellos numerosos momentos de *La Celestina* en los cuales un personaje está «en situación de pasar los umbrales de una casa o de penetrar en un espacio cerrado»⁴¹. El movimiento es, pues, más que un mero desplazamiento: libera la palabra, es penetración en un lugar, huida de otro, es horizontal tanto como vertical. Constituye, en suma, un reto de la puesta en escena —efectiva o no— así como de la representación de la simultaneidad que de ella procede. Una suerte de seña de identidad de la obra por la carga semiótica secundaria que contienen esos incesantes vaivenes. ¿Cómo el cómic acepta tal desafío?

38.— José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico...», *art. cit.*

39.— Fulgencio Martínez Lax, «Dinámica del movimiento en *La Celestina*» en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 3.1, (2000), (*Memorias del Simposio Internacional 8-10 de octubre de 1997*), pp. 193-205, p. 201.

40.— Michel Moner, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas» en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea* 2 (1996), (Teatro), pp. 279-290, p. 280

41.— *Ibid.*

2) *La obsesión del cómic por el movimiento*

Es relevante la lámina 19 de la versión de Palmerín, que a partir de un formato convencional en parrilla, propone un contenido semióticamente cargado que sugiere la construcción de un espacio escénico y gráfico⁴²: la presencia de puertas que se abren o que se cierran; la representación de umbrales en los cuales los personajes permanecen, a instancia de Lucrecia, a la vez mediadora, intérprete y eje en torno al cual se construye la escena; las escaleras que implícitamente evocan la presencia de una torre por la cual se le invita a Celestina a que suba a por Melibea; el uso marcado de verbos que expresan o se asocian con el movimiento, como *traer* y *venir*, repetidos en 6 ocasiones en esta página. En otras palabras, se diseña aquí una síntesis de manifestaciones del movimiento como elemento estructurante en *La Celestina* y en sus adaptaciones: en esta lámina, el movimiento se muestra (por la presentación giratoria de Lucrecia), el movimiento se evoca (por la invitación a subir en boca de Lucrecia) y el movimiento se verbaliza (con los verbos de movimiento). El episodio que ocupa el espacio de esta lámina corresponde, además, con el anuncio del encuentro próximo entre Celestina y Melibea, o sea que evoca un momento clave de la estructura narrativa. Semejante multimodalidad en la expresión del movimiento como fuerza vital de la intriga se debe, fundamentalmente, a la construcción del marco que acondiciona el cómic, como arte secuencial. Un marco múltiple, plural, «variable» cuyas variaciones «s'accompagnent de variations de contenu, qui exhibent en quelque sorte cette intrication du support et de la figuration»⁴³. La viñeta es contenido y continente a la vez, separada de las demás viñetas por un espacio en blanco que encarna tanto la ruptura como la suspensión narrativa, la elipsis o la continuidad. En cuanto a la construcción de la viñeta y del espacio que encierra, es fundamental para nuestra reflexión. Pierre Fresnault-Deruelle establece la noción de «micro-espacio» que se refiere a que en el cómic, «un espace s'articule et se construit à partir de la relation entre les personnages, qu'elle s'entende par le geste, la parole ou les attitudes»⁴⁴, lo cual no se aleja mucho de las palabras de Martínez Lax que, citando al propio Rojas, evoca la idea de «un conveniente lugar» y «un espacio determinado por la evolución de la acción»⁴⁵.

42.- Para ahondar en los aspectos relacionados con la construcción del espacio en *La Celestina*, se podrá consultar Halina Czarnocka, «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», en *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), pp. 65-74. En línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%202/2_articulo3.pdf>, consultada el 08 de agosto de 2023.

43.- Jan Baetens, «Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?» en *Actes Sémiotiques*. En línea: <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>>.

44.- Pierre Fresnault-Deruelle, «L'espace interpersonnel dans les comics» en André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, pp. 129-150, p. 130.

45.- Fulgencio Martínez Lax, «Dinámica del movimiento...», *art. cit.*, p. 197.

Por esta razón dedicaré los próximos apartados al estudio de la temática de la representación del movimiento en ambas adaptaciones en una declinación de umbrales, profundidad de campo y movimiento descendiente de caída, observando la manera como la convergencia de los lenguajes del iconotexto elaboran una poética capaz de transponer la sustancia del original en una traducción-adaptación de una Idea del texto de Rojas.

2.a. *Los umbrales (contactos, límites, viñetas)*

Aquí me refiero al umbral tanto como límite de un espacio como como punto de contacto entre dos espacios. Las viñetas de las láminas 23 a 26 de la versión de Bastien⁴⁶ ejemplifican la función umbralística del espacio en blanco entre dos viñetas. El paso de un espacio cerrado a un espacio abierto implica una transición a la vez espacial (cambio de lugar) y temporal (paso del tiempo inherente al desplazamiento); sin embargo llama la atención una representación insólita de esos dos espacios: el espacio cerrado parece aquí, por el tratamiento del espacio viñetal y la focalización, propicio al alejamiento de los personajes principales de la escena (Celestina y Sempronio), cuando al revés el espacio exterior, *a priori* más vasto, tiene como efecto acercarlos el uno al otro. Finalmente, cuando el marco pretende ser extensivo (abarcando una amplia panorámica, p. 26), se percibe paradójicamente la proximidad entre los personajes, como si los puntos de referencia de la construcción iconotextual convergieran hacia la evocación semiótica del secreto a través de los movimientos de alejamiento y acercamiento promovidos por el espacio tal y como se percibe y se reconstruye, en eco a la relación entrañable entre desplazamiento y connivencia aludida *supra*.

La arquitectura gráfica también invita a una lectura de los umbrales que tenga en cuenta los efectos de trenzado⁴⁷, es decir una lectura que tome en consideración los efectos de eco de una viñeta a otra, en una misma lámina o entre dos láminas distantes. Válganos la observación, para ello, de las páginas 18 y 19 de la versión de Bastien⁴⁸. La lectura, en estas, puede concebirse horizontal, vertical o diagonalmente. Lo más destacable sin duda es la representación de Celestina, y más específicamente en las viñetas superiores, construidas en simetría con respecto al eje que constituye el pliegue de la doble página: en una, se dirige a Sempronio, a quien está a punto de engañar; en la otra, se dirige a Crito y Elicia, sus cómplices en el embuste a Sempronio. El que casi se puedan superponer ambas viñetas, tanto en positivo como en negativo, en un movimiento

46.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 23-26.

47.– La noción de *tressage* está desarrollada y es definida en el capítulo «Arthrologie générale: le réseau» en Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, pp. 171-186.

48.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 18-19.

ascendiente contradictorio, invita al lector a una lectura comparativa y a deducir, *in fraganti*, la mentira de Celestina a Sempronio, de tal manera que la construcción del recorrido de lectura del multimarco se sustituya, o *a minima*, complete el relato de superficie.

2.b. *Profundidad de campo, movimiento, estatismo*

La escritura gráfica propicia la animación de los cuerpos, su puesta en movimiento y en perspectiva; el efecto de profundidad que de ello resulta es un recurso que eligen los autores para sugerir la construcción simultánea de dos acciones, tanto como para convocar y desvelar el dinamismo de la escritura original y de su posible representación en los decorados medievales a los cuales alude Martínez Lax. Particular relevancia tienen, a este respecto, las viñetas de las páginas 74 a 76 de Bastien⁴⁹ en las cuales el uso de la sombra crea un efecto de profundidad capaz de dar cuenta de dos diálogos simultáneos en un mismo lugar, a lo largo de los cuales, además, se sella la resolución de la intriga. La sombra ya no es mera metonimia de la clandestinidad, sino que estructura el espacio y alimenta la vena narrativa.

La observación de las adaptaciones de la escena de la muerte de los criados es edificante en cuanto a la cuestión del movimiento y de su papel de potencia narrativa telúrica. En la versión de Palmerín⁵⁰, la escena reproduce con fidelidad el ahorcamiento que describe el texto original. Un ahorcamiento que, en esta versión, puede sorprender por su extremado estatismo y por el uso, de nuevo, de los códigos del *cartoon*, simbolizando la muerte por un par de cruces en los ojos y proponiendo, entonces, una visión extremadamente estática del castigo. En la versión de Bastien, en cambio, ya no mueren ahorcados, sino decapitados. La decapitación interviene en la viñeta superior de la lámina 95⁵¹, y las viñetas de la mitad inferior anuncian «en ese mismo momento», o sea en una representación admitida de la simultaneidad, reforzada por el uso de un código cromático que crea la continuidad entre los dos espacios dominantes de la lámina, «serán decapitados»; finalmente, en la viñeta siguiente (tras pasar página, pues) se lee: «si dices que les han decapitado». De manera a-cronológica, el anuncio de la muerte ocurre posteriormente a la muerte misma, en una lámina partida en dos escenas impregnadas por el movimiento y que la continuidad cromática reúne en una misma temporalidad. Esta indeterminación —por no decir confusión— de la temporalidad viene a suspender el tiempo, dejando así que se dilate visualmente la acción, en un movimiento que se percibe como muy vivaz (los códigos del cómic terminan de convencer al lector) y que se interpreta, al contrario, en su lento y progre-

49.— *Id.*, p. 74-76.

50.— Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 38.

51.— Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 95 *sq.*

sivo despliegue. Ese efecto queda luego reforzado por la viñeta siguiente, que ocupa una lámina entera, en la cual, por la fragmentación de la figura de Calisto, se aumenta su expresividad y se apunta su desapego frente a la muerte de sus criados. El modelado del cronotopo por la escritura gráfica influencia pues la percepción del contenido narrativo.

2.c. *La caída*

Finalmente me interesaré a los movimientos descendientes, capaces de remitir tanto a una caída física como a una caída más figurada. En la versión de Palmerín, cabe remarcar la manera como la discusión entre Celestina y Pármeno, en el momento de enredarse la intriga, se manifiesta en la escritura gráfica⁵²: el proceso arranca en una viñeta partida en dos, que permite marcar la polarización de los actantes; se prosigue luego la construcción de la trama mediante una retahíla de viñetas cuyo esquema de composición y cuyo formato son idénticos pero en las cuales Pármeno no deja de seguir un movimiento descendiente, frente a una Celestina que, *de facto*, se hace aplastante frente a un criado ya rendido. La presencia de una lágrima en el rostro del barbilampiño (otro código del *cartoon*) lo corrobora y confirma la victoria de la vieja en una lucha retórica desigual frente a un Pármeno cuya caída y rendición se dejan entrever de manera proléptica.

Un análisis de la representación de la caída no puede desviarse del comentario de las muertes de Calisto y Melibea. La del novio es, cabe reconocerlo con Bernaldo de Quirós Mateo, un tanto inverosímil en el original, entre otras cosas por la altura del muro⁵³. Las representaciones que de ella nos dan Bastien y Palmerín, son distintas, aunque comparables. En la versión *cartoonesca*, Palmerín⁵⁴ se vale tanto del corte de las viñetas, del juego de encuadre, de las onomatopeyas o de la grafiación para expresar toda la violencia, la rapidez y lo ridículo de la escena. Por lo que al suicidio de Melibea atañe, la transcripción gráfica que de él propone Palmerín se caracteriza por una suspensión del tiempo mediante una viñeta sin fondo, seguida de una viñeta en negro que, tanto explícita como implícitamente, dan a entender la suerte de la amante sin mostrarla sino en la percepción del conjunto de la lámina⁵⁵, y contando también quizás con que los lectores la puedan deducir de la presciencia que tengan de la historia original. En la adaptación de Bastien⁵⁶, la caída de Calisto, de nuevo, se representa mediante la difracción de las viñetas en las cuales aparecen

52.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, p. 12.

53.– José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico...», *art. cit.*, pp. 100-101.

54.– Particularmente las viñetas 6 a 9 de la lámina 42 y la viñeta 1 de la lámina 43.

55.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 48.

56.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 110.

conjuntamente dos momentos de la acción: el traspíe y el amante por el suelo. Y la misma construcción gráfica se explota de nuevo para la caída de Melibea, que se desdobra en una misma viñeta en la cual, además, se juega con las sombras para dar profundidad al dibujo y acentuar el efecto de la caída⁵⁷. Esta es a la vez sintética y dinámica, gracias a la convocación simultánea de todos los recursos de la escritura gráfica (hasta de la forma de los bocadillos). La falta de realismo de la escena original se transpone aquí mediante una suspensión del tiempo y una suspensión del movimiento. La división de la acción, la división del espacio de la lámina y la división del espacio viñetal contribuyen a dilatar el tiempo, restituyendo el cronotopo que, en realidad, ya subyacía en la obra de Rojas.

Conclusión

Según Linda Hutcheon, el placer de la adaptación radica en el «comfort of ritual combined with the piquancy of surprise»⁵⁸. Ambas adaptaciones, la de Palmerín y la de Bastien, tienen, es cierto, formatos sorprendentes bien distintos del modelo y del aura de la obra que les dio la inspiración; pero ambas presentan también una complejidad semiótica tal, que no nos apartan tanto del original, o por lo menos de cierta imagen del original. Del heterocosmos de Rojas, en suma. Si bien es verdad que estos dos trabajos se deshacen de gran parte del texto, la huella de este permanece y en particular por la reconstrucción de la continuidad que el original teje entre movimiento y construcción espacial del tiempo, de la cual se nutre generosamente la intriga, como discurso ontológicamente abierto a la transposición. Un primer nivel de recepción invita a ver en esos trabajos manifestaciones de una anexión del texto fuente por el arte secuencial que, con elecciones estéticas influenciadas por el contexto de la producción de cada adaptación, presumen de comicidad o de una modernización afirmada, asumida que en realidad no contiene sino las condiciones mínimas necesarias para que el lector se vaya descentrando y acepte al «Otro», en este caso el universo celestinesco y el proyecto del Bachiller, sin acceder desde luego al texto como conjunto de un fondo y una forma, sino al texto como tejido, como ritmo, como matriz y construcción de un movimiento capaz de trascender las épocas, los soportes, los *media* y los lenguajes tradicionales. Precisamente, el conjunto de los lenguajes del iconotexto se movilizan pues para hacer que se restituya el ritmo —en el sentido meschonniquiano de la palabra— propio del original. Ambas adaptaciones se apoyan en señas de la identidad poética del original, que acaban por constituir elementos de identificación del texto, por las cuales el mito celestinesco, por

57.— *Id.*, p. 119.

58.— Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 4.

muy lejana que pueda parecer a un público actual la obra original, perdura como texto, como obra a través de la figura epónima, encarnación de la ambigüedad, del movimiento y de la vitalidad.

Bibliografía

- BAETENS, Jan, «Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine?» en *Actes Sémiotiques*. En línea: <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>>.
- BASTIEN, Rémy, *La Celestina*, México, Novedades Editores, 1988. En línea: <<https://celestinavisual.org/items/show/1209>>.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría» en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 97-108.
- CZARNOCKA, Halina, «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», en *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), pp. 65-74. URL: https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%202/2_articulo3.pdf
- COLOMBINI MANTOVANI, Adriana, «Annexion et décentrement». *Altre Modernità* 2 (dicembre 2009), pp. 184-194, 2009. En línea: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/384>>.
- COURTÈS, Joseph, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université, coll. Culture et Communication, 1995.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, «L'espace interpersonnel dans les comics» en André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, pp. 129-150.
- GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation* [2006], Londres, Routledge, 2012.
- MARIAULE, Michaël, «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», en *La traductologie dans tous ses états*, dir. Corinne Wecksteen y Ahmed El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2007. En línea: <<https://doi.org/10.4000/books.apu.5598>>.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «Dinámica del movimiento en *La Celestina*» en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 3.1 (2000), (*Memorias del Simposio Internacional 8-10 de octubre de 1997*), pp. 193-205.

- MENCÉ-CASTER, Corinne, «Traduire entre les cultures: un horizon du divers?», *HispanismeS*, Hors-série 2 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, <DOI: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.11383>>.
- MESCHONNIC, Henri, «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Langages* 28 (1972). La traduction. pp. 49-54. <DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097>>.
- , *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2002.
- , *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- MONER, Michel, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas» en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea* 2 (1996), (Teatro), pp. 279-290.
- PALMERÍN, Víctor, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [2016], Tarragona, MSPublishers, 2017.
- PANCORBO, Fernando José, «La creación de un corpus de obras eróticas en la Venecia del *Cinquecento*», en *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 100, Núm. 322 (julio-diciembre de 2020). En línea: <<https://revistas.rae.es/brae/article/view/441>>.
- ZAFRA, Enriqueta (ilustraciones de Jesús Mora), «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», en *Storyca* 3 (2021), pp. 117-129. <DOI: <https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Zafra>>.