



**UNIVERSITY OF LEEDS**

This is a repository copy of *La transición y los ochenta*.

White Rose Research Online URL for this paper:  
<https://eprints.whiterose.ac.uk/182905/>

Version: Accepted Version

---

**Book Section:**

Bastianes, M (2020) *La transición y los ochenta*. In: *Vida escénica de La Celestina en España (1909-2019)*. Peter Lang . ISBN 978-1787071995

---

This item is protected by copyright. This is an Accepted Manuscript that has been published in *Vida escénica de La Celestina en España (1909-2019)* by María Bastianes in the series "Spanish Golden Age Studies".

**Reuse**

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

**Takedown**

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing [eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk) including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



[eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk)  
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

## **Capítulo III. La Transición y los ochenta**



### 3.1. Entre el «destape» y el ritual . Dos tendencias en la puesta en escena de *LC* durante la Transición

Con la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 comienza el período de transición política de la dictadura a la democracia, un proceso basado en paulatinas reformas y la búsqueda de consenso entre las diversas fuerzas políticas. Como explica Moradiellos (2008: 201), la rapidez y manera en que se produjo dicha transición demuestra el carácter anacrónico de un sistema institucional franquista que desde los años sesenta había ido mostrando su incompatibilidad con los valores de la sociedad española, muy especialmente en el ámbito cultural. En 1976 se inicia el progresivo desmantelamiento del sistema de censura, que se hará efectivo a través de diversos decretos-ley durante los años 1977 y 1978, el correspondiente a la libertad de representación de espectáculos teatrales entraría en vigor en marzo de 1978 (BOE, 1978), cuando ya se había hecho efectiva la abolición de la censura en prensa y cine (Muñoz Cáliz, 2005: 409). Aunque, como observa Aznar Soler, «en aquellos primeros años que hemos convenido en llamar de la “transición democrática” las limitaciones impuestas por los poderes fácticos a una “democracia vigilada” eran muy obvias», como demuestra la sentencia en Consejo de Guerra contra Els Joglars del año 1978 (1996: 9)<sup>1</sup>.

Como hemos visto, el éxito de la versión de Osuna había demostrado las posibilidades de un texto clásico como el de Rojas para hablar de ciertos temas que se prohibían en las obras de autores contemporáneos. No es por ello extraño que con el fin de la censura (al menos en cuanto a asuntos morales), y en una época en que los clásicos barrocos, asociados a la ideología franquista, caerán en desgracia, *LC* aumente su presencia en escena en montajes que precisamente se interesaban por el carácter obsceno del texto de Rojas, aunque de manera y, sobre todo, con fines muy diversos.

Si extrapolamos al ámbito de la puesta en escena de *LC* la clasificación que Ángel Berenguer y Manuel Pérez (1998: 38-39) emplea para agrupar las obras de los autores de la Transición, podemos hablar de dos tendencias. Dentro de la tendencia innovadora se englobarían aquellas propuestas en las que los cambios que se llevan a cabo con respecto al período anterior, tanto en cuanto a temática como a estética, están siempre al servicio de atraer al gran público. Para ello se recurrió efusivamente, con fines más comerciales que artísticos, al erotismo explícito y a los desnudos, una de las novedades de la Transición y evidente gancho para un público al que la decencia impuesta por el régimen franquista había escatimado

---

<sup>1</sup> Véanse a propósito los comentarios de Miralles (1978).

libertades. La tendencia renovadora, por el contrario, se correspondió con la necesidad de cambio en todos los ámbitos de la vida que había comenzado a exigir la sociedad española. Esta línea engloba propuestas que ofrecían una reflexión crítica sobre aspectos de la realidad social y política (tanto bajo el anterior régimen franquista como en el nuevo contexto) o que incorporaban las innovaciones de la nueva oleada de vanguardias de los sesenta, entre ellas la aparición de una estética ritual, que tuvo especial éxito en España, quizás porque logró conectar rápidamente con un público y una sociedad en cuya tradición cultural pervivía un fuerte componente ceremonial relacionado con el culto católico (Cornago Bernal, 2006: 1).

Dentro de la primera de estas tendencias, la innovadora, debemos ubicar la tercera versión escénica de *LC* de la compañía Lope de Vega, que, según la información que ofrecen las carteleras, se vería en el Teatro de la Comedia del 2 de febrero hasta finales de marzo de 1978. Con esta nueva propuesta, Tamayo, que en esta ocasión dirigió el espectáculo, sin duda intentaba repetir el éxito obtenido por la compañía trece años atrás, a partir de explotar al máximo, ya sin las limitaciones de la censura, uno de los principales atractivos de aquella propuesta de Osuna de 1965: las palabras malsonantes, los comentarios sexuales y las situaciones eróticas que presenta la obra de Rojas. Para ello, optaría nuevamente por encargar la adaptación del texto a un escritor reconocido, aunque esta vez el elegido no será un dramaturgo, como Casona, sino Camilo José Cela, seguramente, como dirá César Oliva, «con la intención de cargar las tintas de lo escabroso, en plena transición política» (1989: 50)<sup>2</sup>. Paradójicamente, el para entonces senador por designación real se limitó a realizar una modernización de la *Tragicomedia* no mucho más «escabrosa» que el texto original, y lo que se vio en escena fue, en realidad, una versión recortada del texto Cela que posiblemente realizó el propio Tamayo<sup>3</sup>. Se conserva en la BFM un ejemplar mecanografiado de una versión en dos partes, recortada y con notas de dirección manuscritas y dibujos de los movimientos de escenografía que probablemente se corresponda con un estadio del texto cercano al utilizado

---

<sup>2</sup> En 1975 Cela había realizado una traducción de *La resistible ascensión de Arturo Ui* que llevaría a la escena el Teatro de la Plaza bajo la dirección de Peter Fitzzi.

<sup>3</sup> Cela toma como texto base la edición de Cejador y Frauca (Rojas, ed. 1913), que coteja con otras ediciones modernas y con los facsímiles de la de Burgos (1499) y Sevilla (1502). La edición del texto (Cela, ed. 1979), cuyo significativo título completo era *La Celestina. Puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela quien añadió muy poco y quitó aún menos*, incluía una nota inicial en la que Cela se declaraba en contra de cualquier corte y dejaba en manos de Tamayo, «hombre con talento más que sobrado para saber por dónde debería meterse tijera, de no haber más remedio» (Cela, 1979: 7-8), la estructuración de la versión finalmente llevada a escena.

durante las representaciones<sup>4</sup>. Cabe advertir que, por lo general, el director corta los parlamentos excesivamente largos, quita algunas intervenciones o suprime diálogos enteros de poca relevancia para la trama principal (sucesos), como el comienzo del auto VIII, cuando Pármeno despierta en casa de Areúsa, o el final del auto XI, cuando Celestina regresa a su casa. Muchos de los recortes afectan a apartes o escenas paralelas de los criados como la correspondiente al auto XII, en que Sempronio y Pármeno hacen guardia mientras Calisto habla con Melibea por entre las puertas de su casa. Sin embargo, se conservan segmentos que se suelen recortar en otras versiones, como la conversación entre Elicia y Celestina al final del auto VII o el auto XVII, en que Areúsa logra sonsacar información sobre los encuentros de los señores a Sosia. Se sigue en general escrupulosamente el orden de la trama: únicamente se coloca el auto XV antes del XIV y se añade una danza de la muerte a manera de cierre.

Además de la adaptación de Cela, otro gancho importante del montaje era la compleja escenografía de Andrea d'Odorico, en la que se empleaban unas plataformas que bajaban, subían o se desplazan lateralmente, para representar distintos espacios de las casas de Calisto, Melibea, Celestina, Areúsa y Centurio. El tipo de movimiento de cada plataforma y las entradas de los personajes respondía a una lógica detallada en las notas del ejemplar mecanografiado: «los señores bajan de arriba [y] los criados suben de abajo». Como marco, un fondo fijo: «huerto del siglo xv en contrachapado y en perspectiva todo pintado [con] naranjos [y] manzanos» (Cela, c. 1978: 1). El suntuoso decorado demuestra que se trató de un montaje de considerable presupuesto para una empresa privada, tal y como destaca la prensa (por ejemplo, García Rico, 1978: 33); sin duda Tamayo esperaba un sonado éxito comercial y por ello cuenta con figuras ya para entonces conocidas del mundo del cine, televisión y teatro como Irene Gutiérrez Caba (Celestina), Joaquín Kremel (Calisto), Teresa Rabal (Melibea) o Terele Pávez (Elicia)<sup>5</sup>. Son, además, los años del «destape» y cualquier excusa se considera buena para mostrar el cuerpo; así, además de otros desnudos más justificados por el texto original (como el muy comentado por la crítica de Salomé Guerrero, en el papel de Areúsa), se incluía un baño de Calisto delante de los espectadores en el momento de la visita de Celestina del auto VI (Cela, c. 1978: 54).

---

<sup>4</sup> El texto es, no obstante, demasiado extenso y en las notas se observa cómo Tamayo duda entre una solución y otra, por lo que cabe sospechar que no se trata de una versión definitiva (Cela, c. 1978).

<sup>5</sup> Lucrecia será interpretada en este montaje por Amaya Curieses, quien treinta y cinco años más tarde hará de Celestina en el montaje de Zampanó.

En cuanto a la recepción por parte de la crítica, muchos, entre ellos Llovet (1978a), destacan positivamente el hecho de que una compañía privada emprendiese la tarea de montar un clásico en un momento, como veremos en el siguiente apartado, en que poca atención prestaba la escena a este tipo de teatro. La mayor parte de los críticos elogian la versión de Cela, las luces, la escenografía de Andrea d'Odorico, el vestuario de Miguel Narros y la música de Antón García Abril, pero también coinciden en señalar que, en su empeño por hacer un montaje espectacular, el director había descuidado el trabajo con los intérpretes («el desamparo de los actores, alguno de los cuales está literalmente perdido, es absoluto», dirá Fernández Santos [1978: 19])<sup>6</sup>. Especialmente criticados en las reseñas son los trabajos de Joaquín Kremel y Teresa Rabal en los papeles de Calisto y Melibea. Por el contrario, en general gusta la *Celestina* de Irene Gutiérrez Caba, especialmente en el momento del asesinato (momento que destaca, por ejemplo, Monleón [1978: 51]); aunque no faltará quien, como García Rico (1978: 33), señale altibajos en su interpretación. También se elogia la Elicia de Terele Pávez (futura *Celestina* en la película de Gerardo Vera), sobre todo en el llanto por la muerte de la alcahueta (Díez-Crespo, 1978: 25), y la Areúsa de Salomé Guerrero, según Llovet «la primera actriz que se ha desnudado y, desnuda, ha continuado interpretando» (1978b: 41).

En realidad, el principal problema de la propuesta fue, una vez más, la debilidad de la puesta en escena como lectura de la obra de Rojas. No hubo un trabajo a fondo con el texto ni con lo que este podía comunicar al público contemporáneo y el montaje se apoyó exclusivamente, por un lado, en el valor clásico de *LC* (ilustrando «la idea “cultural” de la obra», como advertirá en una lúcida crítica Monleón [1978: 51]) y, sobre todo, en la posibilidad de escuchar y ver en escena, ahora sí sin ningún tipo de restricciones, todo lo que de «picante» tiene el texto de Rojas<sup>7</sup>. Como advierte Monleón, no obstante, mientras los amores plebeyos de Pármeno y Areúsa se mostraban «con una libertad absoluta», las relaciones de Calisto y Melibea se ajustaban aún, por el contrario, a un «convencionalismo tradicional» (1978: 51). El hecho de que un montaje tan interesado en explotar todo el erotismo de *LC* conservase una interpretación

---

<sup>6</sup> Aunque no faltarán críticas a la complejidad de los decorados y así, Gómez-Ortiz, dirá que d'Odorico «abusa de la ingeniería» (1978: 44).

<sup>7</sup> Aunque en este caso no se emplease una estética realista de corte ilusionista que intentara reproducir la época de la pieza, esta manera de montar a los clásicos confiando en su valor cultural suponía en definitiva una continuidad con el ilustrativismo que según Antonio Hormigón (1991b: 157-8) había signado el trabajo con los clásicos en España durante el franquismo. Como dirá Paulino: «se supone a la obra un valor establecido y aceptado socialmente (rarísimamente comprendido) y se adorna esta sustancia ya algo amojamada con galas y luces» (1978: 319)

idealizada y «casta» de los amores de los señores, de herencia romántica, ofrece buena muestra de que el director no buscó revisar la lectura tradicional de la obra de Rojas<sup>8</sup>.

En cuanto a *Celestina* — y según se deduce de la descripción de Gutiérrez Caba («una mujer de pueblo que sabe aprovecharse de los poderosos en su beneficio, sin importarle otra cosa que vivir» [Fuertes, 1978])— la caracterización seguía la lectura «utilitarista» que progresivamente se había instalado en escena, tal y como se ha visto en el anterior capítulo. Por último, la lectura moral como ejemplo negativo, con el refuerzo del planto final y la presencia de espectaculares cortejos fúnebres que había caracterizado a muchos de los montajes de época franquista, sobre todo hasta los años sesenta, es reemplazada aquí por una danza de la muerte final, colocada al parecer sin más fin que explotar la espectacularidad visual del recurso, que gusto a algunos (Martín, 1978: 17) y no tanto a otros (Fernández Santos, 1978: 19)<sup>9</sup>.

En conclusión, la versión de Tamayo, con un diseño del espacio escénico original y espectacular, muestra por primera vez «al desnudo» la obra de Rojas. No obstante, tanto el interés por este aspecto, relegado anteriormente a causa de la censura, como las soluciones escénicas empleadas no están al servicio de una lectura novedosa de la *Tragicomedia*. Confiando en el puro valor cultural de la obra de Rojas, en el sexo y en la espectacularidad de la escenografía como sostén de la puesta en escena, el costoso montaje de Tamayo falló en la interpretación de los actores, desilusionó a la crítica y solo logró mantenerse en cartel poco tiempo, dejando muy atrás los dorados años del exitoso montaje de Osuna (Álvaro, 1979: 48).

En las reseñas del espectáculo, esta falta de una clave interpretativa novedosa en la puesta en escena de 1978 resultaba especialmente desconcertante para quienes, como José Paulino (1978: 318-322), futuro profesor de Literatura Española en la Universidad Complutense, estaban al tanto de los importantes cambios que desde hacía algunos años se estaban produciendo en el ámbito de los estudios celestinescos. En efecto, desde finales de los cincuenta y sobre todo en los sesenta y setenta, surgirán una serie de trabajos que trazarán nuevas líneas de investigación en torno a la obra de Rojas y que repercutirán en sus lecturas

---

<sup>8</sup> Una división entre amores de señores y amores de criados, entre «el mundo del *eros*, donde el amor eleva y embellece la vida, y el mundo grosero, dominado por el ímpetu sexual» que María Rosa Lida de Malkiel (1962: 318) remonta a Juan Valera.

<sup>9</sup> Nos preguntamos, no obstante, si el director tuvo en cuenta en esta solución aquello que decía Stephen Gilman en *The Spain of Fernando de Rojas* (1972: 375-6), un libro de gran impacto en aquella época, sobre las resonancias del tema literario de la danza de la muerte en el planto final de Pleberio. Debemos tener presente que la traducción al español del trabajo de Gilman es del año 1978 y su nombre se menciona, por ejemplo, en la crítica del montaje de Tamayo de Salustiano Martín (1978: 17).



escénicas. Ya se ha mencionado, al analizar la propuesta de Osuna, la no obstante superficial influencia de *El mundo social de «La Celestina»* (1964) de José Maravall, libro con el que cobra importante impulso el interés por el estudio del contexto social de *LC* (López-Ríos, 2001: 23). Asimismo, el debate en torno a la finalidad de la obra se representará en estos años en el enfrentamiento entre la postura de Marcel Bataillon (1961), que defiende una lectura en clave didáctica cristiana en la línea del *incipit*, y las de María Rosa Lida (1962), que se interesa más por la originalidad artística y destaca la individualización psicológica de los personajes, o Stephen Gilman (1972), que explica *LC* como fruto de la visión de mundo agnóstica y pesimista de un converso, dando especial valor al planto de Pleberio (segmento donde identifica la voz del propio Rojas)<sup>10</sup>. En escena, esta segunda perspectiva no ejemplar, sin duda más afín a la mentalidad moderna, es la que hemos visto aparecer en los montajes de los últimos quince años del franquismo y la que acabará triunfando con el final del régimen; aunque en el afán por elaborar lecturas comprometidas, sobre todo durante la Transición, algunas propuestas adquirirán resonancias didácticas de otro tipo, como veremos.

Con respecto a la lectura pesimista de la obra, cabe advertir que ya en un libro anterior *The Art of «La Celestina»*, Gilman (1956: 119 -153) había postulado que el tema de la obra era la lucha del individuo contra elementos externos que no puede controlar, prestando atención a la sentencia tomada de la *Praefatio* del Libro II de *De remediis utriusque fortunæ* de Petrarca que figura en el Prólogo a la *Tragicomedia*. Otra importante libro de la época, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»* de Alan Deyermond (1961a), también comparte la idea de un pesimismo radical en la obra, aunque difiere con la opinión Gilman sobre la manera en que Rojas utiliza a Petrarca y considera que el tema central es la lucha del hombre contra sus propias incontrolables pasiones y vicios. En cuanto al tema judío, se debe recordar que el descubrimiento a inicios del siglo XX de una serie de documentos que señalarían la condición de converso de Rojas (Serrano y Sanz, 1902) daría lugar a toda una serie de reflexiones en torno a su incidencia en la obra. De ello hablará ya en 1910 un dubitativo Menéndez Pelayo (1943a: 386) y más resueltamente Maeztu en 1926 (*«La Celestina, obra de un judío converso, es la expresión de un alma en la que se ha invertido la tabla de valores de Israel»* [1963: 150-151]). Pero no será hasta la publicación de *España en su historia* (1948) y de *La realidad histórica de*

---

<sup>10</sup> María Rosa Lida de Malkiel (1962: 293-315) se encargará de rebatir paso por paso la lectura didáctica de Bataillon, argumentación que el propio Gilman retomará y ampliará con el mismo fin en el capítulo séptimo de su *The Spain of Fernando de Rojas* (1972: 355-390).

*España* (1954) de Américo Castro cuando se empiecen a multiplicar los trabajos sobre el tema, entre ellos, el libro de Gilman (1972) antes mencionado<sup>11</sup>.

Que se trataba de asuntos en boga en aquellos años lo demuestran las referencias a estos temas en los comentarios de Paulino (1978: 321), y las menciones a Castro (Corbalán, 1978: 29) y a Gilman (Martín, 1978: 17) en reseñas que critican la omisión de la problemática conversa o la supresión del planto. Ausentes en la propuesta de Tamayo, estas nuevas lecturas de ámbito académico no tardarán en llegar a las tablas, de la mano de las propuestas renovadoras.

### **3.2. La obra de Rojas y la renovación teatral de los sesenta y setenta**

La tendencia renovadora, siguiendo la clasificación de Berenguer, estará representada en estos años por dos montajes: la versión que en 1977 Fernando Cobos, exiliado en Francia, lleva a Madrid, y el montaje de Ángel Facio, que se verá en España a partir de 1981. Estos montajes también explotarán el erotismo de la obra de Rojas, pero lo harán no de manera superficial y acrítica, sino como trampolín para una reflexión más profunda sobre el carácter subversivo del sexo en la obra. Así, por ejemplo, en los casos mencionados, la obscenidad en *LC* permitirá hablar de la represión (moral sobre todo, pero no exclusivamente), en evidente diálogo con el inmediato pasado franquista. También se incluirán lecturas sociales del clásico y se introducirán nuevos lenguajes escénicos, en concreto, el empleo de elementos de la nueva oleada de vanguardias de los años sesenta y, en especial, de la corriente ritual: sin duda, la pulsión sexual que atraviesa la pieza de Rojas, y, sobre todo, la estructura fatídica, con su cadena de muertes a manera de sacrificios, resultaban especialmente atractivas para realizar esa conexión con lo instintivo y ceremonial que constituyó la base del teatro ritual.

Por las razones esbozadas, ambas propuestas supondrán un auténtico giro en la manera de leer *LC* en escena, a tal punto que su influencia, por oposición o afinidad, se hará sentir fuertemente en montajes posteriores y llegará hasta nuestros días. Sin embargo, para comprender cómo se produjo este giro es preciso analizar en detalle, por un lado, los diversos cambios que tuvieron lugar en el campo teatral en los revueltos últimos años del período franquista y durante la Transición, en especial a partir de la aparición del movimiento

---

<sup>11</sup> Un repaso a la postura de la crítica académica sobre el tema converso se puede encontrar en Salvador Miguel (1989).

independiente. Pero, además, será necesario comprender de qué manera, en contacto con estos cambios culturales, evolucionó la interpretación de *LC*.

Como se ha dicho en un apartado previo (véase), con el desarrollo económico que experimenta España tras la instauración del Plan de Estabilización de 1959 poco a poco fue apareciendo una oposición al régimen que más que reavivar el antiguo enfrentamiento político entre los dos bandos buscaba una mayor libertad en la vida cotidiana. Las universidades incrementarán el número de alumnos provenientes de la creciente clase media y se convertirán en uno de los focos de rebelión más fuertes de los sesenta. El SEU poco a poco irá perdiendo poder como sindicato oficial en las Universidades, que se negarán a mantener un vínculo con el mismo (Hormigón, 1974: 109). Con el desmantelamiento en 1965 del SEU, principal patrocinador de los TEU, estos últimos se verán abocados a su progresiva desaparición (Oliva, 1999: 23); aunque no desaparecerán las ansias por generar, desde el teatro, un espacio de contestación a las limitaciones impuestas por el régimen. En su afán por distanciarse del teatro comercial y de transformar las rígidas estructuras del franquismo, muchos de los miembros de los TEU optarán por explorar nuevas formas de expresión en los llamados teatros independientes (Alba Peinado, 2005: 62).

Se debe recordar que la aspiración de crear en España un sistema de producción teatral independiente, que privilegiase la investigación y la apertura a nuevos repertorios por encima de los intereses comerciales, surge a finales del XIX, alentada por la voluntad de imitar el modelo francés iniciado por Antoine, y se concretará en diversas manifestaciones a lo largo del siglo XX, entre ellas los denominados *teatros de arte, de ensayo o íntimos*. Su influencia llegaría, en mayor o menor medida, hasta las iniciativas pedagógicas republicanas: el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, El Búho, y, sobre todo, La Barraca. Estos dos últimos teatros universitarios precisamente serán los referentes del teatro independiente de los sesenta y setenta, corriente que, por su incidencia social y renovación estética resultará, según Alba Peinado (2005: 12), el más paradigmático de todos los movimientos independientes de la centuria pasada. Y en efecto, durante la Transición en el seno de esta corriente el teatro gozó de un muy breve período de «normalidad», en tanto no se encontró mediatizado o controlado por los principales agentes del campo político, como había sucedido durante el franquismo con

la censura y como volvería a suceder en los ochenta, esta vez de manera indirecta, con el gobierno socialista y las cuantiosas subvenciones estatales (Berenguer y Pérez, 1998: 157)<sup>12</sup>.

Uno de los grupos más importantes de este teatro independiente será Los Goliardos, compañía formada a partir del TEU de la Facultad de Ciencias Políticas, bajo la dirección de Ángel Facio<sup>13</sup>. En un artículo publicado 1969 en la revista *Primer Acto* el grupo resumiría de esta manera las aspiraciones del movimiento: trabajo colectivo, que muchas veces desembocará en la creación de cooperativas (e incluso en la convivencia); búsqueda de la independencia económica; fomento de giras (en contra de la función única a la que solían estar condenados los teatros universitarios y de cámara); rechazo hacia el teatro comercial y, en general, hacia el teatro burgués, con la consecuente apuesta por un teatro popular y por la experimentación estética (Los Goliardos, 1969). Con respecto a la experimentación estética, se debe recordar que durante los años sesenta se producirá en Europa una segunda gran oleada de actividad vanguardista. Son años de acercamiento a la cultura oriental y a su teatro y, bajo dicha influencia, la performatividad se convertirá en el nuevo eje de renovación, mientras el texto dramático perderá preponderancia dentro de la construcción de los espectáculos<sup>14</sup>. De entre todos los elementos de la escena, dos pasarán a ocupar el lugar central: el actor y el espectador (Cornago Bernal, 2000a: 26-7).

Impulsada principalmente por los grupos de teatro independiente, esta nueva oleada de teatro vanguardista llegará un poco más tarde a España y producirá una renovación del campo teatral que afectará no solo a las nuevas creaciones, sino también a la puesta en escena de los textos clásicos<sup>15</sup>. Por aquellos años se empieza a sentir el agotamiento de la fórmula realista de

---

<sup>12</sup> Alberto Fernández Torres (1987) ofrece una recopilación de documentación sobre el trabajo realizado por estos grupos desde 1963 a 1980, año este último de las conversaciones del Escorial, que marcan el fin del movimiento.

<sup>13</sup> Para más información sobre la trayectoria de Los Goliardos, se puede consultar el libro Alba Peinado (2005).

<sup>14</sup> En noviembre de 1963 se celebra en Tokio, bajo el auspicio de la UNESCO y el Instituto Internacional del Teatro, el Simposio Internacional sobre Teatro en el Este y el Oeste.

<sup>15</sup> Son varias las vías a través de las cuales penetra esta oleada de nuevas ideas en España: la llegada de ediciones (sobre todo del mercado hispanoamericano) de textos teatrales y teóricos de diversos autores y teatreros de la nueva vanguardia, y su presencia cada vez mayor en los escenarios españoles (en este período se verán obras de Ionesco, Beckett, Brecht, Albee o Pinter, entre otro, y más tarde también de Fo, Weiss, Mamet o Kantor); los artículos y trabajos que publica la revista *Primer Acto*; la presencia de algunas compañías extranjeras como el Living Theatre, que visitará por primera vez España en 1967; los viajes de los teatreros españoles por Europa; la influencia de aquellos autores españoles que viven por aquellos años la experiencia de las vanguardias fuera del país, como Fernando Arrabal; el intercambio con compañías extranjeras en festivales internacionales extranjeros, como el de Aviñón, o nacionales, como el de Sitges (Berenguer y Pérez, 1998: 34-5).

los cincuenta e inicios de los sesenta, cuya ineficacia como movimiento de ruptura respondía al hecho de que, a pesar de su temática «antiburguesa», empleaba una estética tradicionalmente asociada al teatro burgués, como proclama en el año 1968 José Monleón (1968: 52). De esta manera, las propuestas del teatro independiente explorarán las posibilidades de los códigos y elementos no verbales de la escena, creando en ocasiones espectáculos fuertemente formalistas, como sucedió con el grupo Els Joglars.

Cornago Bernal (2000a: 29) divide en dos las etapas por las que atraviesa la nueva vanguardia de los años sesenta, etapas que se corresponden, a su vez, con sendos modelos de renovación. En primer lugar, el teatro y las reflexiones teóricas de Artaud, Grotowski, Brook, Barba y el Living Theater constituyeron la base para la configuración de un modelo de teatro ritual, donde adquirió gran importancia el trabajo de cuerpo y voz del actor y la relación con el espacio. En este sentido, se empleó con frecuencia el espacio vacío o se recurre escenografías sencillas y transformables —muchas veces geométrica o con juegos de simetrías y asimetrías— que potenciaron las posibilidades de trabajo físico y expresión corporal del actor. En segundo lugar, a partir de finales de la década, se desarrolló un nuevo teatro popular, que recurrió al carnaval y al juego, y que rompió con los espacios convencionales de representación (por ejemplo, llevando el teatro a la calle). Esta última línea empleó como modelo para crear su propio lenguaje escénico formas de la tradición dramática consideradas populares, como la farsa<sup>16</sup>, y, posteriormente, también aquellos códigos verdaderamente mayoritarios de la época: el teatro de revista, los cómics, la publicidad, los nuevos medios de comunicación (como el cine o la televisión), o formas más antiguas como el mimo, el circo, el teatro de feria, o el cabaret (Cornago Bernal, 2000a: 176)<sup>17</sup>. Ambos modelos, basados respectivamente en el ritual y el juego, suponían una vuelta a los orígenes del teatro y pretendían renovar la forma de comunicarse con el público, a través de un lenguaje teatral directo que apelara a lo emocional e instintivo. Sin embargo, la adopción de estas dos líneas en España como superación de la

---

<sup>16</sup> En los ochenta Ángel Facio dará una visión menos risueña del éxito que por aquellos años cosecha el lenguaje farsesco en escena al hablar de la ruptura de Los Goliardos: «estábamos hasta los huevos de hacer “teatro pobre”, pero no el de Grotowski, que es el más caro que hay, sino el de bocata. Un teatro asfixiado [*sic*] por los condicionantes económicos, condenado a la cámara negra, a las mallas, a los actores jóvenes, que te obligan a trabajar en un solo estilo, la farsa...no porque lo elijas como expresión, sino porque no queda más remedio. Una chica de veinte años no puede hacer una señora de ochenta si no recurre a la farsa» (Cabal, 1983: 2).

<sup>17</sup> El gran hito de esta nueva línea popular fue *Castañuela 70*, montaje del grupo Tábano y la banda Las Madres del Cordero, en el que, a partir de la parodia de códigos culturales del contexto social inmediato (como el lenguaje de la revista, el cine o la televisión), se emprendía una fuerte crítica social y política en tono festivo (Cornago Bernal, 2000a: 195-201).

formula realista en aquellos convulsos años no implicó la renuncia a cierto compromiso, especialmente complejo de asumir dentro de una estética ritual<sup>18</sup>. Así, el teatro renovador de aquellos años buscó una fórmula que permitiera aunar el carácter trascendental del rito (un teatro que despertara la esencia instintiva del hombre a través de la exploración de códigos no miméticos y de la expresividad del actor) con una actitud comprometida y con el afán de llevar el teatro a otro tipo de públicos.

### **3.2.1. La herencia de las iniciativas pedagógicas de época republicana: la recuperación de un repertorio clásico periférico**

El interés por formas de la tradición teatral consideradas populares determinará que desde los sesenta se observe, primero en el ámbito universitario y de cámara, y más tarde también en el independiente, un intento por recuperar un repertorio clásico periférico, en general de piezas breves, tal y como lo demuestra el estudio de las carteleras que realiza en su tesis Muñoz Carabantes (2002: 269, 306 y 314). Así, sucedió, por ejemplo, con *Historias del desdichado Juan de Buenalma* (1968) de Los Goliardos, un montaje construido a partir de varios pasos de Lope de Rueda. Como dirá Hormigón acerca de un espectáculo que monta con el Teatro Universitario de Zaragoza en los sesenta, a partir de «una selección de textos españoles del Renacimiento»: «Eran tiempos de teatro universitario y Lope de Rueda, Rojas, Timoneda, ampliados más tarde con Calderón y Quiñones de Benavente, casaban muy bien con el ideal humanista y popular que entonces nos animaba. El perfil enigmático de lo que suponíamos había sido “La Barraca” aparecía en el trasfondo de todas nuestras propuestas» (1991b: 143). Y en efecto, la ampliación del repertorio clásico tradicional que llevan a cabo estos grupos, en un momento en que se empieza a revisar el canon escénico en general, conecta directamente con algunas de las iniciativas pedagógicas de época republicana, de las cuales, como se ha dicho, se sentían herederos<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Como explica Cornago Bernal (2000a: 47), durante los años sesenta y setenta, la crítica marxista más ortodoxa miró con desconfianza este nuevo fenómeno del teatro ritual por su peligroso irracionalismo (el menosprecio a la palabra como fuente de razón). El tiempo cíclico y el espacio cerrado, propios de la estética ritual, no eran fácilmente reconciliables con la idea de una realidad susceptible de ser modificada por el hombre y con un empleo del teatro como instrumento de concienciación y cambio social.

<sup>19</sup> No debemos olvidar que los años sesenta son años también de recuperación escénica de Lorca, de Valle-Inclán y de la dramaturgia de autores en el exilio, un fenómeno que se fortalecerá durante la Transición como verdadera «operación de política cultural» de rescate, como la denominará Ruiz Ramón (1986: 95), a la que se sumará, en una segunda fase, la restitución de aquellos «textos prohibidos del pasado inmediato, escritos todos ellos durante la última década del franquismo» (96).

En su afán por «democratizar la cultura» y buscar una nueva manera de llevar los clásicos a escena que lograra conectar con el público de los pueblos (los clásicos se consideraban educadores del gusto popular y resultaban una herramienta útil para llevar a cabo la labor de construcción de una identidad cultural nacional promovida por la II República), La Barraca había ampliado el repertorio habitual de clásicos escenificados con obras menos conocidas del XVII (como el auto de *La vida es sueño* o *Las almenas de Toro*) y teatro del XVI (como la *Égloga de Plácida y Vitoriano*). Por su facilidad para conectar con un público popular, el teatro breve recibió especial atención por parte del grupo, sobre todo el entremés primitivo: entremeses de Cervantes como *La guarda cuidadosa* o pasos de Lope de Rueda como *La tierra de Jauja* se encontrarían entre las piezas representadas (Huerta Calvo, 2006: 31-2). En una primera etapa, El Búho recibió la influencia de La Barraca en cuanto a la elección de obras clásicas (Aznar Soler y Mancebo, 1993: 10 y 12), y el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, llevaría también a escena un repertorio similar de piezas menores: una égloga de Juan del Encina, entremeses de Cervantes, pasos de Lope de Rueda y *El dragoncillo* de Calderón (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 94).

Se establecía así, dentro del conjunto de obras clásicas representadas, una división entre obras barrocas consagradas y obras que ocupaban una posición periférica con respecto al canon escénico, entre las que se incluían piezas renacentistas y obras de teatro breve. De estas últimas se apreciaba la mayor espontaneidad, frescura, así como el desenfado y libertad en la expresión, junto con cierto hedonismo y gusto por el mundo popular y marginal. De muchos de estos rasgos hacía gala también una obra como *LC*, que, aunque no fue escenificada por ninguna de las tres iniciativas pedagógicas republicanas mencionadas, se encontraba, como se ha visto, en los planes de un promotor de proyectos experimentales como Rivas Cherif, y, posteriormente, sería también representada en el exilio por dos integrantes de aquellas agrupaciones: José Ricardo Morales y Álvaro Custodio, antiguos miembros de El Búho y La Barraca, respectivamente. Cabe destacar que estas dos adaptaciones «de exilio» de *LC* adquirieron rasgos peculiares; entre ellos, una ruptura temprana con la lectura moral, que, como hemos visto, triunfaría en la escena española durante el primer franquismo. Así, Ricardo Morales, que había realizado la adaptación por encargo de Margarita Xirgu, explica en los programas de mano de la versión que los cinco personajes que mueren en *LC* lo hacen «con absoluta lógica dramática», «víctimas de sus defectos y apetitos» y no de un castigo divino; vencidos «por un destino que nunca se manifiesta cual una fuerza exterior a los tipos de la obra, sino, más bien,

como fatal consecuencia de los firmes caracteres puestos en oposición» (Morales, 1991: 72)<sup>20</sup>. En este sentido, resulta significativo que la versión eliminase completamente el planto de Pleberio (Morales, 1983: 87).

Por su parte, *LC* constituyó un texto fundamental en la trayectoria de Custodio, quien hizo de la puesta en escena de la obra de Rojas, sobre todo con la primera versión de 1953 (montaje con la que comienza su andadura el Teatro Español de México), una verdadera toma de posición política<sup>21</sup>. El director apreciaba de Rojas la «inquietud espiritual» y el escepticismo; unas cualidades que también observa en Cervantes y Shakespeare, y que contraponen a la «omnipresencia del dogma» característica de una «literatura estatal» como la que producirían Lope, Calderón o Tirso (Custodio, 1953: 272-3). Como explica Heras, a partir de estas apreciaciones sobre *LC* Custodio relea la historia cultural de España y su propio lugar dentro de la misma:

Custodio encuentra en la victoria franquista un paralelo histórico con el impulso castrador del Concilio de Trento, y en la represión y expulsión de los intelectuales que estaban renovando la cultura española en el siglo XX, un reflejo del camino cerrado al que se enfrentó el teatro incipiente que se prefiguraba en *La Celestina*. Por eso, rescatar con la mayor fidelidad posible la valiente y desinhibida propuesta de Rojas para el público contemporáneo es para él una manera de dar continuidad a la causa frustrada de la República en territorio mexicano (Heras, 2013: 51)<sup>22</sup>.

De esta manera, en el discurso del director exiliado la división entre un teatro barroco consagrado y un teatro periférico, al que pertenecería *LC*, se tiñe de significados políticos. Por ello, esta versión también se aleja de una lectura moral, para rescatar una visión positiva de los

---

<sup>20</sup> Con la puesta en escena de la adaptación de Morales en el Teatro Solís de Montevideo, la Xirgu debutaba en 1949 como directora y actriz principal de la Compañía Nacional de Teatro del Uruguay. Un poco más tarde ese mismo año Morales utilizaría también su versión para realizar, con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, su propio montaje. La adaptación con el tiempo llegará a convertirse en una versión canónica y será utilizada en varias propuestas chilenas posteriores (véase Silva, 1983).

<sup>21</sup> A lo largo de su vida Custodio escribió varias versiones distintas de la obra, de las que sólo se conserva la editada en 1966. También en el aspecto material de la puesta en escena este primer montaje de *LC* de Custodio era una obra de exilio, ya que la mayor parte del reparto estaba compuesto por españoles refugiados (entre ellos la actriz Amparo Fernández Villegas, quien había encarnado a Melibea en el montaje de 1909); a tal punto que los pocos actores mexicanos que participaron en el montaje tuvieron que imitar el acento (Heras, 2014: 89-90).

<sup>22</sup> Así lo demuestran las palabras finales de un artículo que el director publicará en *Cuadernos americanos* por las mismas fechas en que su primera versión se estrenaba en la Sala Molière del Instituto Francés de América Latina: «Esperemos que el futuro teatro de habla hispana siga esta trayectoria [de *LC*] cuando termine la transitoriedad política que sofoca a España desde hace tres lustros y que los países de la América española que disfrutaban de plena libertad sepan recoger el mensaje de la inmortal Tragicomedia de Calixto y Melibea» (Custodio, 1953: 275).



jóvenes amantes (y por ende de la alcahueta) que con sus amores desafían las convenciones sociales (Heras, 2013: 53).

### 3.2.2. Un clásico «heterodoxo»

Como hace notar Heras (2013: 50) en la base de la lectura política de *Custodio* —en concreto en la concepción de la obra de Rojas como pieza perteneciente a una línea teatral trunca, fruto de un período de mayor libertad creativa— estaban las ideas de Pedro Henríquez Ureña. Y en efecto, el programa de mano (29) de la mencionada versión de 1953 incluye un fragmento de *Plenitud de España* (obra publicada por primera vez en 1940) donde el estudioso dominicano define a *LC* como obra surgida en un período de «plenitud, hecha de libertad y abundancia» y, por ello, más cercana al teatro Shakespeare que Lope o Calderón; un período de plenitud que «dura hasta Carlos V»: «A la época de Isabel la Católica de España corresponde —vitalmente— la de Isabel protestante de Inglaterra. / Si de *La Celestina* hubiera podido nacer directamente el gran teatro español, se habría configurado de modo distinto al que tuvo» (Henríquez Ureña, 2001: 535). Como se ha dicho, esta asimilación de Rojas a Shakespeare, de orígenes románticos, tuvo entre sus principales difusores en ámbito hispánico a Menéndez Pelayo, a quien Henríquez Ureña sigue en muchos puntos en su valoración de la obra de Rojas. El estudioso santanderino precisamente alababa en Rojas «el don supremo de crear caracteres, triunfo el más alto a que puede aspirar un poeta dramático», don que atribuía por excelencia a Shakespeare (Menéndez Pelayo, 1888: 1096). En ámbito hispánico también otorgaba este rasgo a Lope de Vega, autor que llegará a considerar figura central dentro del canon teatral español, pero no a Calderón. En efecto, Menéndez Pelayo mantuvo una postura ambivalente con respecto a la obra de este último. Cercano a los neocatólicos, durante las celebraciones del segundo centenario de la muerte de Calderón creyó necesaria su reapropiación ideológica frente a los liberales, que habían encabezado la organización de los festejos (Pérez-Magallón, 2010: 301 y 308). Así, en el conocido Brindis del Retiro Menéndez Pelayo celebrará al dramaturgo barroco como «el poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial» (1941: 386). Por aquellos años de fervor integrista, el estudioso publica también, entre 1880 y 1881, su *Historia de los heterodoxos españoles*, obra con la cual, como dirá Álvarez Junco (2016: 457) «lanzaba la idea de la *anti-España*» e «identificaba al enemigo interno»; un enemigo interno que, por oposición, contribuía a rematar la construcción de un nacionalcatolicismo conservador, cerrando así el

largo proceso de aceptación del nacionalismo por parte de la derecha católica española durante el siglo XIX.

Pero si Calderón era «uno de los suyos» en el plano ideológico, las convicciones estéticas y artísticas de Menéndez Pelayo discurrían por otros derroteros. En una serie de conferencias impartidas también durante los festejos del centenario en el Círculo de la Unión Católica y editadas luego en *Calderón y su teatro* (1910) matizará su opinión sobre el autor barroco; «grandeza nacional», sí, pero a costa de perder su carácter universal: «Mucho de lo que vale y lo que significa dentro de su tiempo, lo pierde considerado en absoluto y sacado fuera de la sociedad para la cual escribía; de aquí que sea de todos los autores nuestros el que más ha envejecido» (Menéndez Pelayo, 1941: 297). En efecto, la admiración que el estudioso profesaba por la cultura clásica y por el humanismo lo distanciaba del arte barroco y lo aproximaban a un realismo idealizado de modelos clásicos y de tradición hispana, y a una concepción del personaje literario como ser vivo y complejo<sup>23</sup>. Concepción esta última que, como dirá Oleza (2016: 28), «lo aleja tanto de Calderón o Molière, como lo acerca a Shakespeare, a Lope o a Cervantes», o a *LC*: según Menéndez Pelayo, la obra de Rojas —texto no «peculiarmente español» sino «europeo»— «transformó la pintura de costumbres y trajo una nueva concepción de la vida y del amor» (1943a: 353).

Si me he permitido esta prolija digresión es porque las ideas de Menéndez Pelayo sobre el patrimonio teatral clásico tuvieron, como dijimos, amplia difusión a lo largo de todo el siglo XX; unas valoraciones que repercutirían mucho más allá del ámbito meramente académico, en especial a partir de la apropiación de la figura del estudioso santanderino como guía intelectual y supremo defensor del nacionalcatolicismo por parte del franquismo (Álvarez Junco, 2016: 460). En este sentido, la entronización de Calderón como símbolo de los valores de un nacionalismo católico-conservador español será decisiva para comprender las posiciones que, frente al autor barroco, y frente a otros autores clásicos como Rojas, adoptaron no solo quienes en los años del franquismo buscaban reivindicar estos valores para España, sino también quienes los repudiaban. Lo cierto es que, a pesar de estar ausente en la *Historia de los heterodoxos españoles* —obra capital en esta operación de apropiación de la figura de Menéndez Pelayo por parte de los sectores más conservadores del franquismo (Rodríguez Gutiérrez, 2007: 42)— en

---

<sup>23</sup> En el debate decimonónico entre idealismo y realismo, don Marcelino adoptará una postura intermedia: el arte consistía «en ver lo *ideal* en el seno de lo *real*: es la *realidad idealizada*» (Menéndez Pelayo, 1942: 333).

esta contienda ideológica Rojas y su obra fueron adquiriendo poco a poco un halo de «heterodoxia».

Aunque el tema requeriría de una investigación mucho más profunda, varias son las causas detrás de este fenómeno que, a manera de esquema, se podrían mencionar. Ya se ha hablado, por ejemplo, de cómo desde el inicio de su vida escénica en España la obra resultó molesta entre los sectores más conservadores y recordemos también que durante el franquismo tres eran las preocupaciones básicas a la hora de juzgar una versión escénica de *LC*: las situaciones de contenido erótico y las palabras malsonantes, las burlas anticlericales y los pasajes que expresaban tensiones de orden social<sup>24</sup>. Con respecto a este último factor, los complejos personajes bajos y marginales de *LC* presentaban una imagen poco halagadora de la sociedad bajo el reinado de los Reyes Católicos, importante símbolo de la unidad nacional en el discurso propagandístico del régimen. No es por ello casual que este tipo de personajes, así como las tensiones sociales que muestra la obra, empiecen a resultar particularmente atractivos entre sus opositores<sup>25</sup>.

Al interés por este tema contribuirá notablemente la publicación en 1964 de *El mundo social de «La Celestina»*, obra en la cual Maravall explica el comportamiento de los personajes (altos y bajos) de la obra de Rojas en relación con el contexto social de cambio en el que surge la pieza, es decir, los albores de la Edad Moderna y del capitalismo; un contexto signado por el crecimiento de la economía y la mercantilización de las relaciones entre individuos. En *LC* se observarían, así, fenómenos como la ruptura del vínculo feudal de fidelidad (basado en deberes y obligaciones recíprocas) que unía a señores y criados; el consecuente sentimiento de rencor que la conciencia de inferioridad provocaría en estos últimos; el ascenso del individualismo como nuevo modelo de comportamiento; o el surgimiento, entre los miembros de una clase dominante ahora ociosa, de una concepción del amor como fuerza libre y violenta (el amor se convierte en un peligroso deporte, sustituto, como la caza, de la guerra). Todas estas ideas sin duda contribuyeron a asentar una lectura social, en algunos casos incluso histórico-materialista, de *LC*, en la que la compleja y minuciosa manera con que Rojas construye a sus personajes

---

<sup>24</sup> Cabe recordar que entre las Normas de Censura Cinematográficas, aplicadas desde 1964 al teatro, la número decimoquinta prohibía las piezas «que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales» (BOE, 1963: 3930).

<sup>25</sup> Esta misma razón explica el interés por los personajes populares del teatro breve áureo, como se ha mencionado, o por el mundo de la novela picaresca (baste pensar en las versiones televisivas, cinematográficas y teatrales que al género dedicará una figura como Fernando Fernán Gómez [Bastianes, 2017c]).

bajos era susceptible de ser interpretada como cuestionamiento a las jerarquías de poder económico<sup>26</sup>.

Ahora bien, otro importante factor en la conformación de esta imagen «heterodoxa» de Rojas y su obra es la particular incidencia que en la valoración de *LC* tuvo el discurso de la leyenda negra. Según los datos que se manejan hasta la fecha, el término *leyenda negra* propiamente dicho surgiría en España de la mano de Emilia Pardo Bazán a finales del siglo XIX, asociado a una serie de discusiones políticas e ideológicas de los años posteriores al Desastre de Cuba, y pronto sería reapropiado por la derecha española<sup>27</sup>. Se convertiría, así, en «lugar común del nacionalismo conservador español» (Villanueva, 2011: 68), que lo emplearía tanto para descalificar las críticas exteriores como para denunciar, dentro de España, a todos aquellos intelectuales disidentes culpables de dar por bueno y difundir el paradigma de la decadencia de la nación. Durante las dictaduras de Primo de Rivera y Franco la leyenda negra se utilizaría como verdadero instrumento de propaganda y cohesión, para cerrar filas contra estas supuestas agresiones externas; uso político que, según Villanueva, se aprecia en tres aspectos: «la reafirmación triunfalista de la nación española frente al extranjero, el adoctrinamiento nacionalista y el rechazo de la disidencia intelectual interna» (2011: 96-7).

Paralelamente, y por reacción, se generará entre los opositores a ambas dictaduras el contradiscurso de la España negra, heredero de aquella mirada negra de ascendencia goyesca (véase página 111). Este contradiscurso dará por buenos y hará suyos los principales postulados de la leyenda negra, retomando algunos de los motivos que, en diversos periodos históricos, habían funcionado como pilares de las críticas hacia la supuesta intolerancia, crueldad y atraso de España: la Inquisición, la figura de Felipe II, la conquista de América y la persecución de judíos y musulmanes. Para los defensores de estas ideas, en España se había instaurado, sobre todo a partir de Felipe II, una tradición oscurantista que recorría toda la historia y cuyo último eslabón eran las dictaduras de Primo de Rivera o Franco (Villanueva, 2011: 108-10). Así, el

---

<sup>26</sup> A pesar de la posterior evolución de Maravall hacia posiciones liberales y democráticas, su juventud ligada a Falange (fue un importante propagandista del movimiento y colaborador del periódico *Arriba* entre 1939 y 1941) hacen del historiador una figura intelectual compleja. Lo que va de aquel joven y ferviente articulista que en 1939 describía al marxismo como consecuencia execrable de un capitalismo que había lanzado «a una promesa de poder ilimitado a los peores como posibilidad de saciar su rencor» (Maravall, 1939: 3) a aquel catedrático liberal que en 1964 estudiaba un «rencor» similar en el mundo social de *LC* supone un lento e intrincado proceso del que han empezado a dar cuentas autores como Jordi Gracia (2004: 263-7).

<sup>27</sup> Para una revisión histórica reciente del concepto de *leyenda negra* y un panorama sobre los estudios más importantes que se le han dedicado al tema se puede consultar el libro de Sánchez Jiménez (2016: 89-147).

contramito de la España negra acabará por confluir con la «cuestión de las dos Españas», es decir, el conflicto a lo largo del tiempo entre dos visiones contrarias de la historia nacional, una progresista y otra nacionalcatólica, conflicto que «se ve ahora como causa del fracaso de la República y de la guerra civil» (Villanueva, 2011: 149).

Esta presencia de la leyenda negra durante el siglo XX repercutirá en la valoración de tres aspectos de *LC*: en primer lugar, el período histórico y contexto cultural en que surge la obra, anterior al Concilio de Trento y al reinado de Felipe II (y ya hemos visto la relectura política que de este factor hacía Custodio); en segundo lugar, el hecho de haber sido expurgada e incluso prohibida, aunque muy tardíamente, por la Inquisición (véase Gagliardi [2007]); y en tercer lugar, la condición de converso de su autor. El tema del contexto cultural en el que nace *LC* se condimentó con las discusiones acerca de la conexión de la pieza con la corriente humanista y, en términos más generales, con el debate sobre la existencia o no de un Renacimiento español, discusión que comienza con los estudios decimonónicos sobre dicho movimiento cultural y que alcanzará uno de sus momentos más agrios en los años veinte del siglo XX<sup>28</sup>. Lo que estaba en juego en este debate era el lugar de la cultura española dentro de la cultura europea moderna. De esta manera, para quienes defendían el humanismo de *LC* la obra se convertiría en un ejemplo importante de conexión con Europa (en definitiva, en un «clásico europeo»), incluso en la primera obra de peso del teatro moderno europeo (y ya hemos mencionado cómo al parecer Roger Reding, director del Théâtre Royal du Parc, la elige en 1964 como clásico con el cual iniciar el proyecto para conformar una Comunidad Europea de Teatro)<sup>29</sup>.

Por su parte, el interés por el tema converso (cuyo estudio, como hemos dicho, cobrará especial relevancia a partir de los trabajos de otro exiliado, Américo Castro) dará particular impulso a la imagen de un Rojas «heterodoxo». Si, como advierte Di Camillo, «[Castro's] emphasis on the Jewish and Arabic elements in the formation of the Spanish national character, the centerpiece of his historical interpretation, became a symbol of opposition during the Franco regime» (1996: 360, n.1), no es de extrañar la atracción que poco a poco fue despertando la figura de Rojas entre algunos opositores al franquismo, un interés que, como ya hemos

---

<sup>28</sup> A propósito véase Gilman (2002).

<sup>29</sup> Aquí una vez más le cupo un rol importante a Menéndez Pelayo, uno de los primeros en dar entidad y estudiar el humanismo español (Di Camillo, 1995: 357-63) y la conexión de *LC* con dicha corriente. En la disputa de los años veinte un joven Américo Castro defenderá nuevamente «las máximas cualidades del momento renaciente» en *LC* (1929: 211). Para un recorrido por los últimos estudios sobre el humanismo en *LC* véase Heusch (2010).

adelantado, cobró nuevo aliento con la publicación de *The Spain of Fernando de Rojas* (1972) de Gilman. Baste pensar en el ejemplo de un (auto)exiliado: Juan Goytisolo, que ya en la tercera parte de *Reivindicación del conde don Julián*, publicada en México en 1970 y prohibida en España (como el resto de su obra desde el año 1963) incluía una invocación a Celestina para atrapar a las vírgenes, símbolo de la España cerrada, en su imaginada traición a la «España sagrada» (Goytisolo, 1995: 242). Sin embargo, será en su ensayo «La España de “La Celestina”», aparecido por primera en 1975 en la revista *Triunfo*, bajo la influencia de la reciente publicación del libro de Gilman (1972), donde el autor exprese más claramente su afinidad con la figura de un Rojas converso, «excéntrico» y «marginal» (Goytisolo, 1975: 23).

Esta «pátina de heterodoxia» que progresivamente fue cubriendo a Rojas y a su *LC* será decisiva para comprender la importancia que adquirió la obra en el ámbito teatral a partir de los años sesenta y setenta, cuando el teatro se convierte (sobre todo en el seno del movimiento de teatro independiente) en lugar de reunión de disidentes y cuando la división entre una manera de hacer teatro y un repertorio oficiales o centrales, y una manera de hacer teatro y un repertorio periféricos se cargue, como había sucedido en el exilio con Custodio, de significados políticos<sup>30</sup>. Y, en efecto, en este mismo período, y de manera paralela, la puesta en escena de teatro barroco atravesará una progresiva crisis, especialmente en el caso de aquellas obras de Lope y, sobre todo, Calderón que habían formado parte del canon dramático oficial durante el franquismo (Adillo, 2017: 274).

Como apuntan Purificació Mascarell (2014: 72-5) y Muñoz Carabantes (2002: 267-72), son varias las razones detrás de esta disminución de puestas en escena de piezas barrocas durante los años finales del franquismo y el inicio de la Transición. sin duda uno de los factores más importantes detrás de esta «crisis» escénica del teatro barroco fue su asociación con el nacionalcatolicismo y con la cultura oficial del régimen franquista. En este rechazo hacia la ideología que se creía leer en ciertos autores y piezas (eximidos quedarán los géneros breves) jugarán también un papel decisivo las opiniones de una serie de intelectuales y artistas que pusieron en tela de juicio la validez para aquel presente, e incluso la calidad, del teatro barroco (Huerta Calvo, 2006: 58-61); una valoración alimentada, desde el ámbito académico, por otros

---

<sup>30</sup> Como dirá Berenguer: «En los primeros años de su andadura la experiencia [del teatro independiente] sorprende y, sobre todo, viene a sustituir un marco del debate político que no se encuentra en el contexto de las instituciones franquistas» (1996: 91). Sin embargo, será esta misma implicación política, y el hecho de haber puesto la experimentación estética al servicio de una idea, una de las causas por la que el movimiento de teatro independiente acabe por agotar su capacidad de sorprender y vaya perdiendo presencia en el nuevo contexto social de la democracia (92).

dos importantes trabajos de Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad del Barroco* (1972) y *La cultura del Barroco* (1975)<sup>31</sup>. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de este fenómeno será la controvertida ponencia que Agustín García Calvo presentará en las Jornadas de Almagro de 1978, ponencia en la que condenará al teatro barroco no solo por su contenido moral o político, sino por sus supuestos defectos técnicos: versos ripios y juegos de palabras fáciles, bruscos cortes al ritmo de la acción, estructuras rígidas, puerilidad del enredo, personajes planos («ni tipos ni hombres [...], siervos como son cada uno de estos personajes a una estructura social determinada» [1979: 154]). Dentro del drama del XVII García Calvo solo rescatará ciertas formas del teatro breve («los entremeses se salvaron del desastre» [172]), pero el verdadero contraejemplo a partir del cual juzgará todos los supuestos fallos del teatro barroco es precisamente *LC*, «creación teatral incomparable» (176), perteneciente a una línea de «buen teatro» español en la que se incluye, una vez más, también a Valle-Inclán.

En este contexto todas estas nuevas ideas y lecturas en torno a *LC* comenzarán a destilar en las creaciones de algunas de las figuras más importantes de la tendencia renovadora, dando lugar a sofisticadas y complejas lecturas del clásico, en las que se emplearán, como se ha dicho, nuevos lenguajes escénicos, tanto del modelo ritual como del modelo popular, relacionado con el juego. En relación con esto último, y propiciado por la asociación de la obra con el teatro de Valle-Inclán, se producirá el rescate para la escena de aquella mirada grotesca sobre las alcahuetas que Goya había llevado al mundo de las artes plásticas (véase capítulo I, página 111)<sup>32</sup>. La naturaleza mixta (tragicómica) de la obra, como síntesis de opuestos, se prestaba particularmente bien a este tipo de mirada, que se hará extensiva a otros personajes de la obra. A partir de entonces, lo grotesco aparecerá —ya sea en la línea más ritual y festiva de Bajtín (1974), ya en la estela del modelo más angustioso y terrorífico de Kayser (1964)— en muchas de las lecturas escénicas de *LC*, que emplearán algunos de sus recursos (deformación, animalización, uso de muñecos o marionetas) y utilizarán como referentes visuales muchos de los modelos canónicos con él relacionados (la *commedia dell'arte*, Brueghel, Bosco o el propio

---

<sup>31</sup> Duncan Wheeler (2013) ofrece un acercamiento al contexto histórico-social en que Maravall concibe estas ideas y una discusión sobre la influencia negativa que ejercieron en escena. Para una revisión de la historia de la recepción escénica del teatro barroco en España desde el franquismo hasta nuestros días véase también el libro previo del profesor Wheeler (2012).

<sup>32</sup> Recordemos que en 1977 se publicaba, por primera vez, una obra que marcaría un giro en los estudios de la obra de Goya, traducida unos años más tarde al español: *Goya y sus críticos* de Nigel Glendinning (1983).

Goya)<sup>33</sup>. Sin embargo, el peso de la interpretación romántica idealizada de los amantes, cuya influencia llega hasta nuestros días, con frecuencia hará que el tratamiento grotesco quede acotado al mundo bajo, como veremos.

Por último, la mirada grotesca recuperará, en ocasiones, ciertos ingredientes diabólicos para la pintura de Celestina; aunque a diferencia de los primeros montajes, no lo hará con fines morales sino escénicos. En este sentido, estas pinceladas demoníacas no supondrán una elevación del personaje a «genio del mal» (Menéndez Pelayo, 1943a: 357) y en muchas ocasiones convivirán con reflexiones en torno al carácter humano y condición social del personaje.

### 3.2.3. La obra de Rojas en algunos dramaturgos de la tendencia renovadora

Como dijimos al inicio del anterior apartado, en nuestro ámbito específico de estudio (el de la puesta en escena de adaptaciones de *LC*) serán los montajes de Cobos y, especialmente, Facio los principales representantes de la tendencia renovadora. Sin embargo, necesario es mencionar también una serie de textos elaborados en aquellos mismos años por algunos de los dramaturgos más importantes dentro de esta línea renovadora, tal y como la conciben Berenguer y Pérez (1998). Nos estamos refiriendo a *Tendenciosa manipulación del texto de «La Celestina» de Fernando de Rojas* (1974), versión escénica inédita y aún no estrenada de *LC* de José Sanchis Sinisterra, y a dos obras meramente inspiradas en la obra de Rojas, que comenzarían a escribirse en los setenta, pero que no se editarían ni se llevarían a las tablas hasta los ochenta: *Las conversiones* de José Martín Recuerda (1981) y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre (1982)<sup>34</sup>.

Interesada especialmente en las posibilidades que ofrecía el texto de Rojas para hablar de la lucha de clases y, sin duda, bajo la influencia del libro de Maravall (1964), la *Tendenciosa*

---

<sup>33</sup> No se debe olvidar que los estudios sobre cultura popular y carnaval de Bajtín tendrán importante influencia en la crítica literaria de los años ochenta, en especial en el ámbito de los estudios sobre teatro breve (Huerta Calvo, 2004: 478).

<sup>34</sup> Con el título *El carnaval de un reino* y bajo la dirección de Alberto González Vergel, *Las conversiones* se estrenará en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983 (Martín Recuerda había empezado a escribir la pieza en 1973 [Morales, 1981: 16-7]). La obra de Sastre, por el contrario, nacerá de un encargo del director Luigi Squarzina y se estrenará en italiano en 1979 en el Teatro Argentina de Roma. A las tablas españolas llegará en 1985, cuando la represente el Grup d'Acció Teatral en la Sala Villarroel de Barcelona. Para ampliar información sobre las obras de Martín Recuerda y Sastre remito a los recientes estudios de García Pascual (2003-2004) y François (2016), respectivamente. Torres Nebrera (2001: 193-207) ofrece también una descripción de ambas.



*manipulación...* de Sanchis Sinisterra se propone una «lectura materialista» de *LC*<sup>35</sup>. Alcahueta, prostitutas, rufianes y criados no serán, como en anteriores versiones, «mero contrapunto picaresco y castizo de la trama amorosa» (y el ejemplo que invoca el dramaturgo aquí es la adaptación de Casona), sino núcleo de la acción, centrada en «sus intentos por unirse contra los señores y responder a la explotación con la deslealtad y el engaño» (Sanchis Sinisterra, 1974, *Notas sobre la obra*). De esta manera, Sanchis Sinisterra cambia el foco de interés de la muerte de los amantes a la muerte de los criados. La tragedia de *LC* pasará a ser una tragedia social, cifrada en la ruptura de la alianza entre criados y alcahueta a causa del dinero (es decir, por la indivisible cadena de oro con la que Calisto paga a Celestina). Una tragedia, no obstante «optimista», pues se cierra con la correspondiente «venganza» de los «de abajo»: el plan para castigar a Calisto que en la *Tragicomedia* pone en marcha Areúsa y que acabará, aunque de una manera muy diferente a lo dispuesto por la prostituta, con la vida de ambos señores. Consciente del anacronismo que supondría dar al texto original unos contenidos revolucionarios *per se*, Sanchis Sinisterra reconoce su deuda con Brecht en la manera de abordar el clásico a partir de una lectura dialéctica de la historia, que presta atención al «estadio de la evolución de la sociedad» que supone el mundo social de *LC* para lograr «una captación más profunda del presente» (1974, *Notas sobre la obra*). Esta tendenciosa manipulación del texto de *LC* se llevará a cabo, no obstante, a partir de la superposición de «tres poéticas escénicas [...] dramática, épica y ceremonial» (*Notas sobre la obra*). La adaptación emplea casi exclusivamente material de la *Tragicomedia* y sigue de cerca la secuencia argumental del original. Sin embargo, mientras los autos dedicados a los personajes bajos se conservan, aquellos que corresponden a la historia de los señores se recortan y reubican para transformarse en el espectáculo ofrecido por unos titiriteros; un juego de planos de ficción que rompe con la estructura lineal del original. En ocasiones, además, la historia de los señores se reintroduce directamente en otras escenas. Así sucede, por ejemplo, con las conversaciones entre Celestina y Melibea de los autos IV y X, incrustadas a manera de narración o recuerdo de la alcahueta en momentos posteriores de la obra (Sanchis Sinisterra, 1974: 21-3 y 40).

La introducción de un coro de personajes marginados, presente a lo largo de toda la versión, obedece a diversos fines relacionados con las poéticas épica y ceremonial mencionadas más arriba. Cumple una función didáctica en tanto «comenta y cuestiona el desenvolvimiento de la fábula» (Sanchis Sinisterra:1974, *Notas sobre la obra*), invitando, de este modo, a la

---

<sup>35</sup> Quisiera agradecer a José Sanchis Sinisterra por haberme proporcionado una copia de la obra.

reflexión distanciada, y también destaca algunos de los temas que parecen interesar al adaptador (como el maltrato de los señores a los criados [Sanchis Sinisterra,1974: 14-5; 42] o el poder y perversión del dinero [30-1; 43]). Sirve, además, para crear ambiente (un «miserio y ruinoso arrabal de una ciudad a fines de la Edad Media» [1]) a partir de pequeñas acciones paralelas realistas que los actores deben llevar a cabo («comer, beber, jugar a juegos de azar, remendar ropa, dormir» [Sanchis Sinisterra,1974, *Notas sobre el montaje*]). Se muestra, asimismo, como grupo social (de él «salen» los personajes bajos de *LC* y a él vuelven cuando terminan las escenas), pero sin idealizaciones: se trata de individuos «alienados», con un «profundo rencor social» que se expresa en una «desesperada violencia revanchista» (*Notas sobre la obra*). Los «actos rituales» y los ritmos que, con sus movimientos y sonidos, generan los miembros del coro contribuyen, por último, a crear una atmósfera ceremonial (*Notas sobre el montaje*).

Instrumento de distanciamiento grotesco son también los títeres con los cuales, como anticipamos, unos titiriteros representan la historia de los amantes delante del coro, inaugurando un complejo juego de metateatralidad que ha analizado en detalle Sosa (2004: 142-54). Estos muñecos de los señores se cargarán de valor simbólico a lo largo de la versión. Como representación del poder ejercerán una «extraña fascinación» fetichista entre los personajes bajos; una fascinación que es también producto de la seducción de la ficción (o, en términos teatrales, de la identificación acrítica propia del modelo aristotélico). En este sentido, el final de la pieza es uno de los hallazgos más interesantes de la versión. Si al inicio vemos a los titiriteros ensayando su espectáculo de la historia de los amantes, que se nos cuenta (con distintos elementos del texto y paratexto) hasta la muerte de Calisto, durante el cierre esta misma historia se retoma y remata de manera circular. En este cierre, los titiriteros se ubican en un lugar elevado, estableciendo una división entre el arriba de los muñecos de los señores y el abajo del coro de marginados. La representación, entonces, «menos guiñolesca que al principio», se humaniza progresivamente (Sanchis Sinisterra,1974: 54), bajo la atenta mirada del coro mudo, «fascinado por la ficción» (56). Será Areúsa, motor de la venganza y reencarnación de Celestina (una vez muerta la alcahueta la prostituta pasa a ser interpretada por la misma actriz [49]), quien rompa con la violencia simbólica del relato<sup>36</sup>. Así, en el último momento de la confesión final de Melibea el personaje de la prostituta arrebatará el títere a la

---

<sup>36</sup> En esta predilección por el personaje de la prostituta Sanchis Sinisterra parece tener en cuenta las palabras de Maravall: «en Areúsa alcanza el individualismo de *La Celestina* todo su sentido crítico y dramático» (1964: 104).

titiritera, y desde lo alto, siguiendo con el parlamento de la joven señora («De todo esto fui yo causa» [57]), se proclamará como verdadero autor de la muerte de los señores. Con esta usurpación del lugar y la voz de los señores, la prostituta también cortará los hilos de la ilusión de la ficción, invitando al coro (y al espectador) a la observación distanciada y reflexiva de la *Tragicomedia* (y del conflicto de clases que en ella se prefigura). Significativa es, en este sentido, la última acotación de la obra: durante este pasaje, y antes de arrojar el títere inerte de Melibea al coro, Areúsa debe mirar «*fijamente al Coro —¿o al público?*» (57).

Si en los sesenta un autor de la generación realista como Lauro Olmo proponía «un Brecht pasado por *La Celestina*» (1970: 68), es decir, introducir el teatro brechtiano a través de la tradición realista autóctona, Sanchis Sinisterra, en sus años de mayor acercamiento al dramaturgo alemán (Pérez Rasilla, 2000: 35-8), llegará a esta síntesis por el camino inverso: será el autor del primer intento de lectura brechtiana de *LC* en España<sup>37</sup>. Sin embargo, cabría señalar que como bien observa Sosa (2004: 153, n. 207) el juego de códigos y planos metateatrales de la pieza recuerda también a *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán, autor cuya recuperación escénica corre paralela —y en cierta medida, es también propiciada por ella, ya que las estéticas de ambos autores tenderán a asimilarse— a la introducción de Brecht en España (Martínez Thomas, 1997: 40). Ahora bien, en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán arremetía contra los valores asociados al drama de honor calderoniano, principalmente a causa de la apropiación del autor barroco efectuada por la corriente neorromántica (Huerta Calvo, 2009: 368). En *Tendenciosa manipulación...* Sanchis Sinisterra intentará hacer lo propio con la tradicional lectura sentimental, también de cuño romántico (Bataillon, 1967: 11-12), de la obra de Rojas. Para ello, por primera vez en la historia de las versiones escénicas de *LC*, los personajes bajos se convertirán en los verdaderos protagonistas de la historia<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Como se ha mencionado, existía un antecedente italiano: la versión que en 1962 realiza con el Teatro Stabile di Torino De Bosio (véase capítulo II, nota ¿144?). Cabe recordar que Brecht llega con retraso a España, en los años cincuenta se comienzan a introducir ciertas ideas en diversas revistas culturales, pero no será hasta los años sesenta cuando se multiplique los estudios y referencias al dramaturgo alemán y tengan lugar los primeros montajes representativos de su teatro (Fernández Insuela, 1993; London, 1997: 137-8).

<sup>38</sup> En conversación con Sanchis Sinisterra el autor ha mencionado un proyecto de montaje con Nuria Espert, bajo la dirección de Víctor García. En él se hubieran reunido tres de las figuras más innovadoras en el ámbito de la dramaturgia, actuación y dirección hispana y europea de aquellos años. Lamentablemente, el proyecto no se llevó a cabo, posiblemente por discrepancias estéticas (Sanchis Sinisterra confiesa que seguramente la pieza debió de parecer demasiado «textual» a García), y la versión espera aún hoy su encuentro con las tablas.

Las dos reescrituras de Martín Recuerda (1981) y Sastre (1982), por el contrario, explotarán la otra vía de renovación importante en las lecturas de la obra de Rojas: aquella relacionada con el discurso de la España negra. Cabe destacar que durante las últimas décadas del franquismo, y ante la creciente oposición política interna, se había producido un virulento uso del discurso de la leyenda negra por parte del régimen, que recibió, sobre todo a partir de los setenta, la respectiva contestación de los intelectuales opositores, con la subsecuente reactivación del contramito de la España negra (Villanueva, 2011: 138; 158-159). En el ámbito de la producción dramática la aparición de *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo en 1958 marcará el comienzo de un teatro de revisión histórica con afán «desmitificador», como lo definirá el propio Buero Vallejo (1981), que permitirá, a su vez, reflexionar sobre el propio presente. En el desarrollo de esta línea será importante la influencia del teatro épico de Brecht (Doll, 2008: 35) y en su expresión más radical el drama histórico se empleará con fines combativos. Acontecimientos y personajes del pasado se utilizarán, así, como ejemplos a partir de los cuales criticar el sistema social franquista, dando lugar a un teatro «de fuerte contenido simbólico-crítico, inspirado más por el valor didáctico de su mensaje que por la exactitud en la recreación de la etapa histórica tematizada» (Berenguer y Pérez, 1998: 29)<sup>39</sup>. En esta línea de drama histórico, especialmente fructífera en los años sesenta y setenta, encontrarán cobijo los motivos relacionados con la España negra que se han mencionado, en general para hablar de su pervivencia durante el franquismo. Baste mencionar el caso de la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, obra de Carlos Muñiz de inicios de los años setenta que revisita el tema del felipismo<sup>40</sup>. Con la Transición desaparecerá la instrumentalización franquista, con fines propagandísticos, de la leyenda negra; sin embargo, el discurso de la España negra aún sobrevivirá unos años en la retórica antifranquista, aunque se mostrará cada vez más anacrónico en una España que se irá integrando lentamente a Europa (Villanueva, 2011: 161).

En sintonía con estos ánimos de reflexión histórica, y sin duda alentados por el interés que el tema converso despertaba entre algunos celestinistas (no debemos olvidar que *The Spain of Fernando de Rojas* de Gilman se publica en 1972), Sastre y Martín Recuerda harán de algunos de estos motivos negros el eje de sus piezas de inspiración celestinesca. *Las*

---

<sup>39</sup> En el libro *Teatro español entre dos siglos a examen* Nicolás Romera Castillo incluye un estado de la cuestión sobre el teatro histórico español del XX (2011: 59-69). Para el período comprendido entre 1975 y 1996, se puede consultar asimismo el artículo de Manuel Pérez (1997).

<sup>40</sup> La pieza no se publicaría hasta 1974 y, por problemas con la censura, solo se estrenará en 1980. A propósito se puede consultar el artículo de Marta Olivas (2014).

*conversiones*, que explotará el tema converso, tiene como trasfondo la persecución de los judíos durante los últimos momentos del reinado de Enrique IV de Trastámara<sup>41</sup>. La obra retrocede, así, a los años de juventud de Celestina para explicar las razones que la llevarán a transformarse en el personaje de Rojas: hija de un sastre y curtidor de cueros judío, la joven Celestina de Martín Recuerda se convertirá en víctima y testigo del ambiente de intolerancia y crueldad en el que poco a poco se sumiría la sociedad española. Dentro de la modalidad de la «tragedia compleja» y centrada en los personajes de Calisto y Melibea, la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, por su parte, ofrece una reinención burlesca de la obra de Rojas en la que la tragedia es protagonizada por personajes irrisorios y donde se explota el motivo de la Inquisición: Calisto es un fraile perseguido por el Santo Oficio bajo la acusación de haber divulgado por la Salamanca de mediados del siglo XVI las ideas heterodoxas de Miguel Servet, Melibea es una antigua prostituta reconvertida en abadesa de un convento, y Celestina es una vieja bruja gitana con la apariencia de una joven muchacha<sup>42</sup>. En estas dos obras de Sastre y Martín Recuerda veremos resurgir, además, otro motivo que casi había desaparecido en las adaptaciones escénicas españolas de *LC* con la progresiva humanización del personaje de Celestina en las tablas: el de la magia.

En conclusión, a través de ciertos motivos relacionados con la leyenda negra (la Inquisición, el motivo converso) estas obras de inspiración celestinesca de Martín Recuerda y Sastre ofrecen una imagen de una España intolerante y fuertemente represiva, imagen que en el contexto de aparición de las piezas era fácilmente extrapolable al pasado inmediato, es decir, al régimen franquista<sup>43</sup>. Ninguna de estas dos obras llegaría a las tablas, no obstante, antes de

---

<sup>41</sup> En una pieza anterior, *El engaño* (1972), obra sobre la vida de San Juan de Dios y la creación de su hospital de Granada, Martín Recuerda plantea una fuerte crítica al poder represivo del Estado y a las jerarquías eclesiásticas, que se extiende también más allá de sus límites históricos para aludir a los últimos años del franquismo. La pieza se estrenará recién en 1981, suscitando el siguiente comentario del crítico conservador López Sancho: «El recurso al feísmo, a la pintura negra de la España negra, además de ser ya tópico, pierde eficacia porque resulta convencional» (López Sancho, 1981: 61).

<sup>42</sup> Sastre se había ocupado de la persecución del propio Miguel Servet en su primera tragedia compleja: *M.S.V. (La sangre y la ceniza)*. Escrita entre 1962 y 1965, pero estrenada solo en 1976, la obra contiene continuas alusiones al contexto socio-político inmediato que, como no podría ser de otra manera, molestaron a la censura franquista. Acerca de los problemas del autor y la obra con la censura pueden consultarse los trabajos de Muñoz Cáliz (2005 y 2006).

<sup>43</sup> En este sentido, resulta iluminadora la manera en que Martín Recuerda describe la ambientación de la obra en un artículo que escribe a raíz de su estreno: «La España en la que sitúo a mis dos protagonistas —historia y mito— es un país en plena guerra de sucesión, manejado por reyes indolentes y fratricidas, a los que controlan facciones religiosas y políticas. En este pueblo semihundido, amenazado por la dictadura que habría de usurpar un poder legalmente constituido, en este pequeño mundo en

los ochenta, como se ha dicho. En este sentido, la primera lectura escénica de tipo político de *LC* que se vea en España será la puesta en escena de una traducción al francés realizada por la compañía Théâtre du Hangar, montaje que pasará por Madrid solo unos pocos días y en malas fechas, del 30 de agosto al 4 de septiembre de 1977, pero que causará auténtico revuelo en la prensa<sup>44</sup>.

### **3.2.4. Primeros indicios de renovación en la puesta en escena de *La Celestina*: la llegada de la propuesta francoespañola de Théâtre du Hangar (1977)**

La compañía Théâtre du Hangar, que funcionaba como cooperativa, había sido fundada a finales de los sesenta por el actor y director español Fernando Cobos, exiliado en Francia desde 1963<sup>45</sup>. Cobos, que había iniciado su carrera en el entorno del teatro universitario (en concreto, del TPU de Madrid), y se había trasladado más tarde al Teatro Guimerá de Barcelona, impondrá en su compañía un método similar al de los grupos del movimiento de teatro independiente en España: trabajo colectivo basado en la improvisación y en la investigación actoral, y largos períodos de preparación del espectáculo (J.C., 1977: 9; Samaniego, 1977). Con el montaje de *LC* de Théâtre du Hangar debutaba como director el hijo (y tocayo) de Fernando Cobos. Cobos padre, por el contrario, interpretaría el papel de la alcahueta, la primera *Celestina* travestida que se verá en las tablas españolas. Pero esta no será la única innovación de un montaje que rompió con la tradicional estética realista que había primado en la puesta en escena de la obra de Rojas en España hasta entonces<sup>46</sup>.

Esta nueva propuesta estética sorprendió y entusiasmó a los más diversos sectores de la crítica, incluso a los más conservadores, como López Sancho (1977:40) o Valencia (1977: 39).

---

descomposición, fui viendo mi “callada heroína”, de la que surge la sabiduría que caracteriza a los españoles: saber pedir limosna sonriendo» (1983: 70).

<sup>44</sup> Se pueden consultar las siguientes críticas del montaje: Álvaro (1978: 208-11); Baquero (1977: 43); Fernández Ventura (1977: 16); Haro Tecglen (1977); J.C. (1977: 8-9); Lázaro Carreter (1977: 9); López Sancho (1977: 40); Monleón (1977: 53); Población (1977: 18); Rico (1977: 31); Samaniego (1977); Trenas (1977: 30); Trenas (1978c: 28); Valencia (1977: 39).

<sup>45</sup> Según el relato del propio Cobos (1986: 6) se lo había condenado a varios años de cárcel por injurias al jefe de estado y sus ministros por haber haberse declarado públicamente en contra de las detenciones, (entre ellas la de Eva Forest) que habían tenido lugar durante una manifestación de mujeres en apoyo a la huelga minera.

<sup>46</sup> En Francia, no obstante, este empleo de un lenguaje ritual para la puesta en escena de *LC* contaba ya con un antecedente: el montaje de Jean Gillibert de 1972, con María Casares en el papel de la alcahueta. Desde una perspectiva que aunaba un tratamiento mítico y una interpretación psicológica de la obra de Rojas, la versión de Gillibert, como la adaptación de Facio y Cobos, también concedía un importante lugar a la reflexión en torno al sexo. Para más información se puede consultar el trabajo de Torres Monreal (2001).

El trabajo con el lenguaje del cuerpo, la entonación y dicción de los actores fue sin duda uno de los aspectos más elogiados<sup>47</sup>. A la exploración de la expresividad del cuerpo contribuía el empleo de una escenografía completamente abstracta y dinámica, compuesta por una silueta de barras metálicas en forma de paralelogramo que, como observa en su reseña Lázaro Carreter (1977: 9), recordaba a la sencilla estructura metálica, ideada por Iago Pericot, del rupturista y exitoso *Mary D'Ous* (1972) de Els Joglars (Cornago Bernal, 1998). En el montaje de *LC* esta estructura metálica, manipulada por los actores, cambiaba de forma para representar, como diagrama, las diversas casas, apelando a la transformabilidad propia del signo teatral (Bogatyrev, 1971: 519). Esta estructura base se complementaba con unos pocos objetos (un manto, un cordón, una red), que también transformaban su significado para crear diversas juegos de situaciones y sugestivas imágenes, no pocas veces apelando a un valor simbólico: el cordón se utilizaba para crear la imagen de una sensual Melibea crucificada cuando Calisto al inicio de la obra confiesa a Sempronio que la doncella es su dios (Samaniego, 1977), el manto con manos y rostros que lleva Celestina representaba su poder de persuasión (López Sancho, 1977: 40).

Según se describe en las reseñas, al final de la propuesta se rompía la cuarta pared y se arrojaba sobre el público una enorme red, símbolo de la opresión sexual y moral, con el fin de hacer reflexionar a los espectadores del año 1977 sobre su propia condición de víctimas (López Sancho, 1977: 40). Este cierre con la red iba, al parecer, precedido por un monólogo de Calisto, una suerte de arenga por la libertad que Lázaro Carreter calificaría de «breve sermón liberatorio» (1977: 9) y que no figura en el incompleto ejemplar entregado a la censura<sup>48</sup>. En efecto, la reflexión sobre la opresión moral, que remitía al período franquista, era uno de los ejes de la versión, centrada en el personaje de la alcahueta. En palabras de Cobos padre, Celestina encarnaba «la defensa de la libertad, del amor, de la carne, del sexo, de la cama, de la comida», «una materialista fenomenal», una «anarquista»; es decir, una imagen opuesta a la

---

<sup>47</sup> La única reseña tibia en este sentido es la de Fernando Lázaro Carreter, quien deplora que el trabajo con la gestualidad y movimientos, así como la manipulación de objetos y las transformaciones manuales de la escenografía por parte de los actores «dispersa la atención del espectador en exceso» y no permite «concentrarse en el texto» (1977: 9).

<sup>48</sup> Bajo registro 73/10022 (expediente 196/73), se conserva en el AGA un copia manuscrita de la versión Fernando Cobos, así como la solicitud de autorización, los informes de los censores y la autorización final sin cortes de ningún tipo. En esta misma carpeta se encuentra también el ejemplar entregado a la censura de la versión de Ricardo López Aranda del año 1973.

del «monstruo» corruptor de Calisto y Melibea (Samaniego, 1977). Cobos se identifica con esta lectura de la *Celestina*, una identificación que, en su condición de exiliado, suponía una auténtica toma de posición política: «Cuando salí de nuestro país, *La Celestina* fue el único libro que me llevé, porque significaba para mí todo lo que, según ellos, yo había sido en España: un inmoral, indecente, anarquista, corruptor de teatro, de la juventud, de las buenas costumbres, morales patrias, etcétera» (J.C., 1977: 8).

En su reseña del espectáculo, Haro Tecglen compara el «sentido de lo humano» y el menor «artificio» de la obra de Rojas con el teatro barroco, «deshumanizado» y constreñido por «una preceptiva estrecha y limitada» (1977: 40). Consta la buena salud escénica de *LC* en las tablas españolas, tablas donde, por fin, según el crítico, se comenzaba a escenificar un teatro, integrado por autores como el propio Rojas o Valle-Inclán, hasta entonces «considerado irrepresentable» (40); es decir, aquel teatro «secuestrado» del que hablara Doménech (1965b: 55) en su crítica a la versión de Osuna, como se recordará. Y, en efecto, el artículo de Haro Tecglen es nuevamente un llamado a la revisión del canon escénico en un período en el que se vuelve acuciante la necesidad de repensar la propia identidad española.

A pesar de los halagos de la crítica y del auténtico giro que supuso en la historia escénica de *LC*, las escasas funciones, las malas fechas y el hecho de que se tratase de una versión en francés determinaron que el montaje no tuviera gran impacto entre el público madrileño. Mucha más difusión alcanzará, por el contrario, otra renovadora propuesta escénica: la que en la etapa de crisis del teatro independiente concebirá quien había sido una de las figuras más importantes del movimiento, el director Ángel Facio

### **3.2.5. Ritual y compromiso. El montaje de Ángel Facio en España (1981)**

El montaje de Facio constituyó el primer ensayo importante de una puesta en escena social y política de *LC* por parte de una compañía española. Al igual que Custodio, Facio se identifica con la obra de Rojas, a la que también considera producto de un (breve) período histórico de mayor libertad, «un mundo donde se ha eliminado el corsé medieval y todavía no se ha impuesto el corsé barroco» (Bastianes, 2016a: 233). El director cree compartir con el autor de *LC* unos valores y una visión de mundo (la del inconformista, la del heterodoxo) que opone a la de la cultura y del teatro barrocos: «cuando hago *La Celestina* creo ser fiel a Rojas, cuando hago Calderón creo ser realmente infiel a Calderón. A Calderón lo “traiciono” en lo que



quiere decir. A Rojas no» (Bastianes, 2016a: 233)<sup>49</sup>. Una afinidad y una traición que, como se ha visto, también reivindicaba Goytisolo. Es decir, el texto de Rojas es percibido como clásico alternativo —o «anticlásico», como dirá Facio (Bastianes, 2016a: 232)— y su puesta en escena supondrá una vez más una toma de posición dentro del campo teatral y cultural en general. Así, en la versión se conjugarán las dos líneas críticas que, en relación con la obra de Rojas, se perciben en la tendencia renovadora: la reflexión sobre la represión moral e ideológica que, asociada al discurso de la España negra, encontramos en las obras de Martín Recuerda (1981) y Sastre (1982) y en el montaje de Cobos, y la revisión de las tensiones sociales presentes en *LC*, como la realizada en la versión de Sanchis Sinisterra (1974). Pero para comprender cabalmente la historia y significado de la propuesta de Facio convendría primero, y antes de pasar al análisis, realizar un somero repaso por la trayectoria del director.

Ángel Facio nace en 1938 en plena Guerra Civil en el Madrid republicano. Estudia Ciencias Políticas en la Universidad Central (hoy Complutense) de Madrid, departamento en el que impartirá clases de 1960 a 1974 y en el que comenzará una tesis sobre *Clarín* bajo la dirección de uno de sus profesores, José Antonio Maravall (Alba Peinado, 2005: 54). En 1960 pone en pie el TEU de la Facultad de Ciencias Políticas, que en 1964 se convertirá en el grupo de cámara y ensayo Los Goliardos, «emancipándose» del ámbito universitario y encaminándose hacia la independencia económica. La compañía representará en 1966 la obra de Fernando Arrabal *Ceremonia por un negro asesinado*, con la que participarán en el Festival de Nancy (54). Más tarde la agrupación se convertirá en cooperativa teatral y alcanzará éxito con su primer trabajo con un autor clásico español, el ya referido montaje de *Historias del desdichado Juan de Buena alma* de 1968, construido a partir de pasos de Lope de Rueda (191 y 192). En 1970 el grupo se haría cargo de la Secretaría Técnica del Festival Cero, primer festival internacional de teatro independiente que se haría en España y que contaba con el patrocinio del Ayuntamiento de San Sebastián; Ángel Facio participaría también en el Jurado (222-3). Ese mismo año Los Goliardos estrenarán *La boda de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht, espectáculo concebido como una crítica directa al público burgués de los teatros (55).

---

<sup>49</sup> Una cultura que Facio define como «manejada a las mil maravillas por ese grupo de burócratas al servicio de los Austrias que son los nunca bien ponderados dramaturgos de nuestro siglo de Oro, y sancionada de manera implacable por la Iglesia española del siglo XVII, la verbena del honor empapa todos los estratos de la sociedad española, calando hasta la zona más recóndita del agrarismo feudal» (1979: 86).

El grupo se disolvió definitivamente en 1971, aquejado por las malas condiciones económicas propias del régimen independiente y las consecuentes limitaciones a la hora de planificar un montaje, según Facio (Cabal, 1983: 3)<sup>50</sup>. Durante los años setenta Facio desarrollará diversos proyectos con grupos independientes no solo en España sino también en Portugal y Colombia. De esta época es su conocido montaje de *La casa de Bernarda Alba*, que representó primero en Portugal con el Teatro Experimental do Porto (1972) y luego en España dentro del circuito comercial: el montaje se llevará al Teatro Eslava de Escobar, con Ismael Merlo en el papel de Bernarda (1976).

En 1977 Facio dirige en la RESAD una serie de trabajos a partir de *LC* con alumnos de la escuela. De estos trabajos surge un proyecto de montaje, que finalmente no puede llevarse a cabo por falta de presupuesto. Poco después Facio viaja a Colombia contratado por el Instituto colombiano de cultura (Colcultura). Allí logrará montar finalmente, con un grupo de actores colombianos, su versión de *LC*. El estreno, programado para septiembre de 1978, se retrasaría, no obstante, hasta el día 8 de marzo del año siguiente debido a problemas con Asartes, la entidad contratada por Colcultura para la producción del espectáculo: era la primera vez que se veía un desnudo en el Teatro Colón de Bogotá (Tapias, 1979: 33) y según narra Facio «tuvo que venir a un ensayo la secretaria de cultura y decir que no pasaba nada» (Bastianes, 2016a: 230)<sup>51</sup>. Interesado en la «ambigüedad del personaje» (Bastianes, 2016a: 230), en Colombia Facio eligió a un actor (Mario Ceballos) para interpretar el papel de Celestina; recurso al travestismo que ya había empleado en su montaje de *La casa de Bernarda Alba*, pero que, sin embargo, abandonará posteriormente, cuando presente su versión escénica de *LC* en España y EEUU con el grupo Teatro del Aire.

Con funcionamiento de cooperativa, Teatro del Aire constituyó un nuevo intento de Facio por establecer una compañía independiente estable. El grupo estaba formado por actores del movimiento de teatro independiente e incluía antiguos integrantes no solo de Los Goliardos, sino también de Ditirambo Teatro Estudio, uno de los principales referentes de la línea ritual-

---

<sup>50</sup> A ello se sumó cierto desencanto en cuanto a las posibilidades de realizar un teatro verdaderamente popular: «Si llegábamos a un pueblo de tres mil habitantes, nos encontrábamos con que la gente que iba era la burguesía de la localidad: el alcalde, el secretario, el cura... que luego podían acabar rasgándose las vestiduras y diciendo que éramos unos sinvergüenzas, pero ése era el público que iba, y al otro no lo encontrabas, y cuando lo encontrabas tampoco tenía que ver con la función» (Cabal, 1983: 3-4). No obstante, en trabajos posteriores Facio mantendrá aquella aspiración de «ampliar el público a algo más que esa burguesía media» (Mosquete, 1984: 13).

<sup>51</sup> En AF se conservan una serie de cartas que Facio intercambia con directivos de Colcultura y diversa documentación sobre los problemas que atravesó la puesta en escena.

grotesca durante la década de los setenta (Cornago Bernal, 2000a: 131)<sup>52</sup>. Para el montaje de *La Celestina* Teatro del Aire contará con una subvención importante del Ministerio de Cultura que permitirá a Facio idear una propuesta más ambiciosa y menos aquejada por las restricciones y condicionamientos económicos de su época al frente de Los Goliardos (Cabal, 1983: 7). Entre 1981 y 1984 la compañía realiza una gira por España y por algunos *colleges* y universidades de EEUU, a lo largo de la cual los desnudos en escena volverán a causar revuelo (Bejarano, 1984: 15; Doueil, 1982: 7)<sup>53</sup>. La gira comienza el 13 de agosto de 1981 en el Grec de Barcelona y termina con la anhelada primera presentación del montaje en Madrid (Facio, 1984: 211-20)<sup>54</sup>. En esta última ciudad la obra se estrena el 13 de octubre de 1984 en el Círculo de Bellas Artes, en ocasión de la inauguración de la Sala Fernando de Rojas y de la celebración del setenta y cinco aniversario de la primera puesta en escena moderna de *LC* de 1909<sup>55</sup>. El Círculo de Bellas Artes también editaría ese mismo año el texto de la adaptación de Facio (1984).

Durante los tres años de gira por España, no obstante, la conformación del elenco irá cambiando. Así, para el papel de Celestina se contrata primero a Asunción Sancho, quien, por problemas personales, debe dejar el trabajo: en su lugar se coloca, entonces, a Ketty Ariel. Sin embargo, a menos de un mes del estreno en Barcelona y luego de una función en Guadalajara

---

<sup>52</sup> La corriente de teatro ritual-grotesca surge en los años setenta como reacción al movimiento puramente ritual, percibido como extranjero. Así, algunos grupos renovadores apelaron a códigos populares de las tradiciones culturales ibéricas para elaborar un teatro de la crueldad de raíces españolas en el que el lenguaje ceremonial se observaba desde una perspectiva deformante, afin al esperpento, aunque alejándose de la ascendencia mimética de este último, como sucede en una de los trabajos más importantes de Ditirambo: la puesta en escena en el año 1972 de la obra de Romero Esteo *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (Cornago Bernal, 2000a: 127-9).

<sup>53</sup> Para la gira por EEUU el grupo contó con una beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales (Cruz-Sáenz, 1982: 35).

<sup>54</sup> Facio describe en una entrevista las dificultades que encontró para llevar la obra a Madrid: «Los teatros nacionales y municipales decían no a nuestra oferta. En los privados era imposible, puesto que se necesita gran espacio y una importante dotación técnica» (*Hoja del Lunes*, 1984: 42). En agosto de 1981 se anuncia, por ejemplo, que la temporada del Teatro Español, convertido nuevamente en teatro municipal, se iniciaría con la versión de Facio (Laborda, 1981: 38), estreno que finalmente no tendría lugar.

<sup>55</sup> De manera paralela, se realizaron, asimismo, una serie de actividades en el Círculo de Bellas Artes; entre ellas, una exposición con materiales de anteriores montajes, una grabación de una lectura dramatizada completa de la obra a cargo también de Teatro del Aire, un concierto en el que se interpretaron fragmentos de la ópera de Felipe Pedrell, y una mesa redonda que, bajo el título «*Celestina: necesidad de la subversión*», fue escenario de una encendida discusión entre sus participantes: Ángel Facio, José Antonio Maravall, Agustín García Calvo, Fernando Savater y Elena Gascón. Para una descripción detallada de todas las actividades se puede consultar Gurza (1985).

se interrumpen las representaciones, que solo se reanudarán a finales de enero de 1982, esta vez sí con Sancho, que luego será reemplazada por Dora Santacreu<sup>56</sup>.

### Una adaptación osada

Facio ha defendido en repetidas ocasiones la libertad del director a la hora de trabajar con los clásicos. Partiendo de la premisa de que lo que se considera como clásico no es más que la lectura de la clase en el poder, que se apropia de la obra y la asimila como reserva ideológica, reivindica el derecho a hacer relecturas que alteren o «traicionen» esta interpretación tradicional, que constituye una «traición» al clásico en sí misma (Facio, 1979: 84-5). Y obsérvese que el referente de estas lecturas tradicionales para Facio —que además establece una diferencia entre clásicos «heterodoxos» y «los otros»— es el «“gang” de la ortodoxia: Menéndez Pelayo y sus muchachos» (Facio, 1984: 29-30). En el caso de *LC*, la «traición» al texto estaría, asimismo, doblemente justificada, pues el director concibe la obra como un texto «impuro» y «predramático», donde «todavía no están perfilados los géneros» y en el que se mezclan novela y drama; por ello, como muchos de los que han adaptado la obra a las tablas, Facio considera imposible realizar una versión completa del texto, del que se deben eliminar «los elementos farragosos que lastran la acción principal» (Bastianes, 2016a: 232-3). El proceso de adaptación es descrito con detalle en la edición (Facio, 1984: 51-90). Allí se explica el trabajo previo de análisis del contenido de la obra que incluye la consulta de una considerable cantidad de bibliografía, entre la que se cuentan estudios sobre *LC* de, entre otros, Menéndez Pelayo, Maeztu, Américo Castro, Bataillon, Lida de Malkiel, Gilman y, especialmente, Maravall, quien fuera su profesor y director de tesis, y a quien dedica la versión (Facio, 1984: 41-4)<sup>57</sup>. El análisis de la acción dramática supone el estudio de la trama, que Facio divide en tres niveles de acción: los amores de Calisto y Melibea conforman el nivel principal; la actividad de Celestina constituye un nivel instrumental (hace avanzar la trama); los criados y prostitutas pertenecen al nivel complementario, que sirve de trasfondo y contrasta con el principal.

En el proceso de elaboración del texto, Facio conserva los nombres y parlamentos de los personajes (aunque desaparecen algunos de los personajes secundarios) y preserva la intriga

---

<sup>56</sup> Los datos se han extraído de documentación conservada en AF. Asunción Sancho había interpretado a Melibea en los montajes de la Lope de Vega de Tamayo (1958) y de Osuna (1965).

<sup>57</sup> Los actores debían preparar una exposición diaria de los diferentes capítulos de *El mundo social de «La Celestina»* durante el período de trabajo de mesa (Facio, ed. 1984: 33).

(aunque con algunas simplificaciones<sup>58</sup>), requisitos necesarios, según Pavis (1985: 262-3), para considerar la propuesta como concretización de *LC* y no como obra independiente meramente inspirada en el clásico. Sin embargo, el trabajo con la pieza de Rojas resulta considerablemente osado. Bajo la premisa «fidelidad a la letra y manipulación de la estructura dramática» (Facio, 1984: 27), el director descompone el texto de la *Tragicomedia* en múltiples fichas y lo recompone en trece núcleos de acción, seleccionando de las fichas aquellos pasajes más idóneos para cada núcleo. Cada cuadro funciona a manera de estampa autónoma «planteado y resuelto en sus propios límites, siguiendo la técnica del buen Brecht» (Facio, 1984: 73). El resultado es una versión de trece escenas independientes, sin pausa, en la que, aunque el texto de Rojas se mantiene y no se moderniza excesivamente el lenguaje, se mezcla el material de los diversos autos<sup>59</sup>.

Así, si la historia de los dos amantes se conserva simplificada, pasajes de menor incidencia en la trama, generalmente relacionados con el mundo de los criados y prostitutas, se difuminan (como el encuentro de Pármeneo y Areúsa del auto VII, cuyo material se utiliza para conformar muchos diálogos de la orgía del núcleo nueve) o desaparecen (como el episodio de Elicia y Crito del auto I), aunque algunos de los diálogos de dichos pasajes se recolocan en otros contextos (y con otro sentido). Los parlamentos, en especial los de los personajes bajos, con frecuencia se mezclan, pues según Facio muchos «no tienen absoluta relación con el personaje», especialmente aquellos «refranes y dichos cogidos de la sabiduría popular» (Bastianes, 2016a: 232). Algunas veces los traslados de diálogo de un personaje a otro dan lugar a cambios considerables en el sentido de una frase, valga el siguiente ejemplo como botón de muestra. En el auto II Calisto dice a Pármeneo: «Si tú sintiesses mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga que la cruel frecha de Cupido me ha causado» (Rojas, 2001: 291). En la versión la expresión se introduce en boca de Celestina en otro contexto distinto: «Yo sanaré aquella ardiente llaga que la cruel flecha de Cupido te ha causado» (Facio, 1984: 122).

Al igual que en otras versiones, se prefieren los diálogos de réplicas cortas (especialmente en los criados, que actúan más como un coro que como personajes

---

<sup>58</sup> Las dos visitas de Celestina a casa de Melibea se funden en una sola, las entrevistas de la alcahueta con Calisto quedan reducidas a dos, y los tres encuentros de la pareja, el del auto XII entre las puertas de la casa de Melibea y los de los autos XIV y XIX en el huerto, se transforman en dos en la adaptación.

<sup>59</sup> En la descripción que Facio hace de su pieza, se observa también la conciencia de estar creando una versión y no una obra independiente: «Es como si coges un gran cuadro, lo partes en distintas escenas y luego lo vuelves a montar sin tener en cuenta dónde estaba cada pieza en su momento originario. En realidad contamos la misma historia, pero las imágenes son diferentes» (Doueil, 1982: 7).

individualizados), tendiendo a aligerar los pasajes demasiado retóricos y los diálogos en general. Sin embargo, a diferencia de anteriores adaptadores como Escobar y Pérez de la Ossa (1959) o Casona (1974), que tendían a cortar los parlamentos en bloque, Facio se vale de otro recurso para reducir la cantidad de texto por intervención. Así, con frecuencia divide y entremezcla parlamentos extensos, en general correspondientes a escenas simultáneas o apartes, como sucede en el siguiente ejemplo:

CELESTINA. [...] Yo he hecho todo lo que a mí era a cargo. Alegre te dexo. Dios te libre y aderece. Pártome muy contenta. Si fuere menester para esto o para más allí estoy muy aparejada a tu servicio.

PÁRMENO. (*Aparte*) ¡Hi, hi, hi!

SEMPRONIO. (*Aparte*) ¿De qué te ríes, por tu vida, Pármeno?

PÁRMENO. (*Aparte*) De la priessa que la vieja tiene por yrse. No vee la hora que haver despegado la cadena de casa. No puede creer que la tenga en su poder, ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea (Rojas, 2001: 465-6).

CELESTINA. Yo he hecho todo lo que a mí era a cargo... Alegre te dexo...

PÁRMENO. ¿De qué te ríes, por tu vida?

CELESTINA. ¡Pártome muy contenta!

TRISTÁN. ¡De la prisa que la vieja tiene por irse!

SEMPRONIO. No ve la hora que haber despegado la cadena de casa.

[...]

PÁRMENO. ¡No puede creer que se la han dado de verdad!

CELESTINA. Si fuere menester para esto o para más, allí estoy, muy aparejada a tu servicio (Facio, 1984: 148-9).

La versión incluye, asimismo, cambios importantes en los propios personajes. Elicia y Areúsa son criadas de Melibea, como Lucrecia, en lugar de prostitutas; variación que Facio justifica alegando que «tal y como nos los presenta Rojas, no existe una línea divisoria clara entre los fieles servidores y los pícaros marginales [...] Celestina será precisamente quien les haga pasar de un orden a otro» (1984: 72). Sosia, Crito, Centurio, Pleberio y Alisa, por su parte, desaparecen; aunque algunos de sus parlamentos se incluyen en boca de otros personajes. Se logra, así, una simetría entre ambas casas, cada una compuesta por un señor/a y sus tres criados/as; simetría que el director pone en relación con una estética renacentista (Facio, 1984: 72) y que también se observará en la estructura de la trama.

Si nos fijamos en los personajes de la obra de Rojas que aparecen en cada núcleo podemos observar que la versión también busca establecer cierto equilibrio entre la historia de los señores y la conjura de los criados y Celestina, alternando los núcleos centrados en los primeros con aquellos centrados en los segundos. De esta manera, la versión tiende a equiparar el peso de las distintas figuras, aumentando considerablemente las intervenciones de los

personajes bajos que en la *Tragicomedia* original tienen un papel más secundario (Elicia, Areúsa, Tristán o Lucrecia) y disminuyendo las de los personajes bajos con más parlamentos (Celestina, Pármeno y Sempronio) y las de los señores. Esta disminución, no obstante, no se produce en igual proporción, y Sempronio y Calisto son los personajes más afectados. En efecto, la diferencia en número de intervenciones con respecto a estos últimos hace que Celestina ocupe en la adaptación de Facio un lugar más preponderante que en la obra rojana. En este sentido, quizás tenga razón Mario Santana (1988: 57) al afirmar que, a pesar de que la intención de Facio era centrarse en los amantes para hablar del «sexo reprimido» y reducir a Celestina a un nivel instrumental «de motor y eje del desarrollo escénico» (Facio, 1984: 68), la alcahueta es una vez más el foco de atención de la versión. Y esto ocurre por el número de parlamentos, pero también porque, en un montaje donde domina la simetría (dos amantes, cada uno con tres criados), la alcahueta es el único personaje individual, que ocupa visualmente, además, el centro del espacio escénico, como se verá. Sin contar con que, como bien observa Santana (1988: 57), la versión se cierra no con un planto por Melibea o con los cortejos fúnebres de los dos amantes, como en montajes anteriores, sino con un llanto de las criadas por la muerte de sus parejas y, sobre todo, de Celestina.

Por último, como hemos mencionado, una característica particular de la versión de Facio es que procura mantener el lenguaje y léxico original, sin llevar a cabo tampoco aquella «expurgación de lo incómodo» (Barea, 1984: 13) característica de las adaptaciones de época franquista. Esta «fidelidad a la letra» invocada por Facio no es óbice para que se incorporen a la adaptación algunos parlamentos de cosecha propia, por ejemplo, la introducción de un juego de cartas en el núcleo cuarto ayuda a extender los apartes de los criados, dando lugar a una verdadera escena simultánea, tan del gusto de Rojas. Sin embargo, el añadido más importante de la versión es la inclusión de personajes nuevos: un Gran Inquisidor y un coro de seis frailes, que aparecerán al inicio y al final de la obra, como parte de una suerte de marco ritual. Ahora bien, como se ha dicho, la manera de organizar y seleccionar material del original quedaba supeditada en la versión a los temas, imágenes y símbolos de cada núcleo de acción. Para comprender cómo se reestructura la obra original conviene, por ello, estudiar núcleo por núcleo, y de manera conjunta, el texto empleado y las elecciones de puesta en escena<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Para realizar este análisis conjunto se ha utilizado la edición de la versión (Facio, ed. 1984) que, al ser posterior a la puesta en escena, incluye en las acotaciones muchas de las soluciones realmente utilizadas en el montaje. El extenso aparato introductorio de esta edición ofrece también numerosas claves para comprender muchas de las decisiones dramáticas, referentes visuales y símbolos empleados. El AF

## Análisis de la dramaturgia núcleo por núcleo

En el núcleo inicial, «Encuentro y castración de los jóvenes amantes» (Facio, 1984: 93), vemos aparecer primero a los personajes añadidos: un grupo de seis frailes en el escenario, iluminados con luz blanca focalizada, y un Gran Inquisidor que, suspendido en el centro de la escena, preside el cuadro<sup>61</sup>. Estos personajes añadidos presentan la obra, utilizando el Argumento general de *LC*, y a continuación, mientras los frailes cantan una letanía de santos, hacen su aparición Calisto y Melibea. Desnudos y con unas vendas en los ojos, los amantes, trasunto de Adán y Eva, ensayarán un primer encuentro en un espacio metafórico fuera del tiempo («*un abstracto paraíso terrenal*» según reza una acotación [Facio, 1984: 93]). Así, tantearán el aire hasta encontrarse y se quitarán las vendas de los ojos (símbolo de su ingenuidad y pureza). Calisto dirá entonces el primer parlamento de la obra de Rojas. Los cuerpos desnudos de los dos amantes dotan de gran fuerza a este diálogo inicial de *LC* y a la contemplación deleitosa de Melibea por parte del caballero, no exenta de cierta comicidad en esta nueva circunstancia. Melibea descubre, prueba y ofrece el fruto prohibido a su amante. En lugar de rechazar los requiebros del joven, en esta primera ocasión, la doncella responde con la lírica descripción del huerto del auto XIX. Los amantes buscan instintivamente satisfacer su deseo repetidas veces, pero siempre acaba distanciándolos «un rayo que les recorre el cuerpo» (Facio, 1984: 95). Al tercer intento de unión una espada que se encontraba suspendida sobre sus cabezas, reminiscencia del motivo medieval de la espada de la castidad, cae y se clava en el suelo, separando definitivamente ambos cuerpos<sup>62</sup>. El Gran Inquisidor profiere, entonces, la parte del *incipit* en la que la obra es presentada como ejemplo negativo en reprensión de los locos enamorados que equiparan sus amadas a Dios.

A continuación, tiene lugar una suerte de ceremonia bautismal en la que el coro de frailes, a manera de oficiantes, dibuja una cruz con una daga en la frente de los amantes, que son vestidos con paño, alba y cingulo, símbolos de continencia. Mientras tanto interviene

---

cuenta también con numerosas fotografías del espectáculo y con una filmación de una función en el Círculo de Bellas Artes, que resultan de especial utilidad para la reconstrucción del montaje.

<sup>61</sup> Los clérigos, descritos como cartujos, llevan en realidad hábitos similares a los de los franciscanos, tal y como se muestra en los figurines de Begoña del Valle que se encuentran en el AF. Las capuchas echadas permitían ocultar a los actores, que más tarde doblarían personaje, interpretando a los seis criados.

<sup>62</sup> La espada de la castidad aparece, por ejemplo, en algunas versiones de la leyenda de Tristán e Isolda o Iseo (Cirlot, 2007: 135), personaje este último que servirá más adelante de referencia para caracterizar a Melibea (Facio: ed. 1984: 79).



nuevamente el Gran Inquisidor con un texto que combina los denuestos contra el amor del planto de Pleberio; parlamentos de Celestina del auto I (cuando explica a Pármeno cómo el deleite amoroso es general a todos los seres vivos) y del auto X (cuando describe a Melibea qué es el amor con términos contrarios); y la sección del Prólogo en que, para ilustrar la cita inicial de Heráclito sobre la vida como contienda, se describe el cruento apareamiento y alumbramiento de las víboras. Calisto y Melibea, miembros ya de la Iglesia, se arrodillan a ambos lados de la espada clavada, que pasa por un proceso de transformabilidad (Bogatyrev, 1971: 519) denotativa y connotativa: se transforma en la cruz delante de la cual se arrodillan los amantes y pasa de simbolizar la castidad a indicar la sumisión a la doctrina y moral católica, es decir, la entrada en la Iglesia (véase fig. 13). Se repite por segunda vez el diálogo inicial de la pareja, pero esta vez Melibea rechaza a Calisto, tal y como ocurre en el auto I del original. El Gran Inquisidor entonces pronuncia el saludo final («Ite in pace et Dominis sit vobiscum»), cierra el *incipit*, que había comenzado al inicio de la ceremonia, con la frase final donde se advierte que la obra fue compuesta también como aviso de los engaños de alcahuetas y criados, y otorga su bendición (Facio, 1984: 97).

Como podemos apreciar, en todo este primer núcleo, que funciona a manera de marco ritual, se emplea un acusado lenguaje de la crueldad. Según Facio, que en esto se inspira en Gilman (1972: 367-79), al expresarse con frases del prólogo y el planto sobre «el orden absurdo e implacable de la naturaleza», el Gran Inquisidor y el coro de frailes reflejan «las opiniones personales de Rojas» (Facio, 1984: 72-3). No obstante, dentro del montaje estos personajes añadidos simbolizan figuras de autoridad de otro tipo. Así, se podría reconocer en la utilización de la ceremonia del bautismo un valor opuesto al que imprime el dogma católico: no como liberación del pecado original, sino como alegoría de la represión de los deseos del hombre y la consecuente pérdida de la libertad moral. Represión que, según el director, constituye un elemento importante de la mentalidad cristiana y occidental (*Hoja del Lunes*, 1984: 42).

Sin embargo, más que una reflexión trascendental sobre la esencia represiva del hombre, indagación sobre el ser por otra parte propia del rito puro y de la concepción ceremonial o ritual tal y como se puede encontrar en el teatro de Artaud o Grotowski, este marco ritual, con el empleo de un lenguaje de la crueldad, parece tener una clara voluntad crítica. No hay que olvidar que, como se detalla en la edición, el Gran Inquisidor y el coro de frailes reemplazan a los padres de Melibea (elididos en la adaptación) como instancia ideológica representativa del orden social (Facio, 1984: 76). Estos personajes, que offician de sacerdotes de la ceremonia,

reprimen el amor sensual y la desnudez, que la versión asocia con la pureza adánica, y son los últimos responsable de las muertes de Calisto y Melibea, víctimas propiciatorias. En este sentido, la puesta en escena constituye una auténtica inversión de los valores que defendían los montajes ejemplares del período franquista. Es decir, la versión de Facio ofrece también una lectura pedagógica de *LC*, pero de signo opuesto al del *incipit*: aquí la crítica no recae sobre el loco amor, peligrosa tentación para un ser esencialmente «pecador» como el hombre, sino sobre el poder represivo de la moral católica y de la Iglesia como institución.

Ahora bien, esta crítica general contra el carácter represivo de la moral católica (especialmente del catolicismo posttridentino [Bastianes, 2016a: 236]) y del rol de la Iglesia a lo largo de la historia sin duda también tenía una lectura más concreta. Aun cuando el director no expresase de manera abierta (como sí lo había hecho Cobos) que esta fuera la principal intención del recurso, en el horizonte de expectativas de un espectador español de inicios de los ochenta la utilización del motivo de la Inquisición remitía directamente, al igual que en los casos de las reescrituras contemporáneas de Sastre (1982) y Martín Recuerda (1981), al rígido control moral ejercido durante el franquismo<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Debemos recordar que el motivo había sido empleado por primera vez en la versión francesa de Achard (1942), donde también adquiriría tintes políticos. Esta versión de Achard, además del éxito en Francia, gozó de bastante repercusión en Europa. Fue reutilizada años más tarde en Francia por Marcel Lupovici en un montaje presentado el 16 de julio de 1968, en el Festival de Verano francés de Saint Malo (*ABC*, 1968b: 75) y por Marcelle Tassencourt, en una propuesta de inicios de los noventa. En 1947 se representó bajo la dirección de Leon Schiller en el Teatro Wojska Polskiego de Lodz una traducción al polaco de Juliusz Wiktor Gomulicki, traducción que sería también empleada en otros montajes polacos de los años cincuenta, sesenta y setenta (véase la información que brinda al respecto la página *celestinavisual.org*). En los años setenta sería, además, traducida al húngaro y representada en el Teatro Nacional de Hungría (Snow, Schneider y Lee, 1976: 633-4). Paradójicamente, tuvo, asimismo, gran presencia también en Alemania, con la traducción muy libre de Eugen Ortner de 1946, donde se pierde la connotación política de su antecesora. Como estudia Rodiek (1989), esta traducción de Ortner a su vez influirá en varias versiones escénicas alemanas de los setenta, en las que seguirá operando el motivo del Santo Oficio, que en ocasiones recuperará un significado político. Así, en la versión de Karl Mickel, representada por el Berliner Ensemble en 1974, se empleará como crítica a la vigilancia ejercida bajo la RDA; lo que le valdrá al autor algunos problemas con la censura (Eckart, 2006: 28). Por su parte, el motivo del Santo Oficio, asociado a lectura negra de *LC*, también despertará interés en el mundo anglosajón: en una reseña de 1990 sobre la versión de Robert Potter dirigida por Pamela Howard y presentada en el Almeida Theatre de Londres, la celestinista Dorothy Severin advierte que la inclusión del motivo del Santo Oficio en una serie de *dumb shows*, con truculentas imágenes del *modus operandi* inquisitorial, que Howard piensa añadir al espectáculo «would only look like more Hispanophobic purveying of the Black Legend by a group of Anglos» (Severin, 1990: 84). Muchas veces en estos montajes extranjeros los motivos negros, con o sin fines políticos, se mezclan con la visión romántica de una España exótica y pasional, contracara igualmente mítica de la leyenda negra. En cierta manera, esta imagen pintoresca y tópica de España como nación y país ha cumplido una función hermenéutica para un público foráneo, como vía de acceso fácil, efectiva y efectista, al texto de Rojas.

Al pasar de este primer marco ceremonial al resto de la historia del texto de la *Tragicomedia* la lectura adquiriría mayor complejidad. En el segundo núcleo tiene lugar una segunda ceremonia: la de investidura. Facio define este momento como la entrada en un tiempo histórico, con la consecuente «división entre un arriba y un abajo en la sociedad» (Bastianes, 2016a: 235). Una división que estará marcada por la disposición de la escenografía y la elección de los colores. En efecto, al inicio del núcleo la luz sube descubriendo dos torres simétricas de madera (las casas de Calisto y Melibea), según explica Facio, inspiradas en unos diseños de Leonardo da Vinci de torres de asalto. La combinación con «un fondo azul celeste» recuerda «lo que podría ser una tabla renacentista» (Facio, 1984: 98). Las plataformas superiores de cada una de las torres representan las habitaciones de los señores. Unos pocos objetos indican la condición social de quienes serán sus ocupantes: unas telas blancas que caen hacia los costados, una suerte de diván de color blanco satinado, un mástil con sendos pendones nobiliarios y una jaula cubierta también con una tela blanca, con una paloma dentro. También hay una vihuela al inicio, apoyada sobre el soporte de la jaula, que los criados tañerán a pedido de los señores en varias ocasiones; la música, y la cultura en general, remiten a una clase en la que el ocio, solo asequible para quien tiene dinero y tiempo, se convierte en seña de identidad (Maravall, 1964: 34-5). Colgado de cada torre, un barril: las despensas de sendas casas.

La parte inferior de las torres es el lugar de los criados, para el que se emplean colores apagados (que recuerdan el «ocre colorido de los campos de Castilla» [Facio, 1984: 98]) y un estilo feísta. El suelo está así cubierto por una alfombra hecha de cuerdas y tela de saco que da al lugar un aspecto miserable y tosco. Cada criado, además, lleva atada un soga a su pie derecho, símbolo de su condición sumisa (están «atados» a las casas en las que sirven). De esta manera, sin duda teniendo en cuenta la tesis de Maravall (1964) sobre el mundo de *LC* como sociedad en crisis, el diseño escénico ilustra, desde una perspectiva marxista, el conflicto social latente en la obra de Rojas. Como indica en una entrevista Facio:

Calisto y Melibea son la expresión amoroso-sexual habitual, pero a la vez representan la relación feudal de señores con sus criados. Por su parte, Celestina representa la burguesía en alza. El espacio reproduce este esquema. Así, Calisto y Melibea se sitúan arriba en sus respectivas torres separados. Los criados abajo y Celestina en el medio, cual “homo faber” que teje sus hilos para envolver toda la acción (Bejarano, 1984: 15).

En este segundo núcleo de investidura los criados visten a sus señores y los colocan en lo alto de las dos torres, dando lugar a dos escenas paralelas que se entrecruzan. La acción comienza al amanecer. Criados y señores duermen: los primeros, dentro de cada una de las

torres («cubiertos por un enorme retal de arpillera, reposan en franca promiscuidad»); los segundos, «como estatuas yacentes, sobre sendos andamios situados en las caras frontales de las torres» (Facio, 1984: 98). Los criados despiertan, comentan el estado de locura de sus señores y se reparten las tareas de la casa. Poco después despertarán los señores que, mientras son vestidos por los criados, dan a conocer sus penas amorosas. A continuación, Calisto y Melibea son izados por los sirvientes hasta la parte superior de las torres, mientras describen las prendas de sus respectivos amados. Cada alabanza del amo recibe como contrapunto la respuesta cómica de algún criado, de la misma manera que sucede en el original cuando en el auto I Calisto describe su pasión y la hermosura de Melibea a Sempronio y éste responde con tópicos misóginos sobre la imperfección de la mujer. De hecho, buena parte de este núcleo toma parlamentos de dicha conversación entre señor y criado del auto I, especialmente para conformar la escena que se desarrolla en la torre de Calisto. Para la escena en casa de Melibea, por el contrario, se utiliza material un poco más disperso. Así, por ejemplo, la joven señora de Facio confiesa su mal de amores con parlamentos del mismo personaje del auto X y XX del original, despierta y pide sus ropas con pasajes de Calisto del auto VIII, alaba las virtudes de su amado con palabras de Celestina del auto IV<sup>64</sup>. Los personajes de los criados, por el contrario, no suelen conservar los parlamentos originales. Esto será una característica que veremos a lo largo de toda la versión: mientras Calisto, Melibea y Celestina, en general se construyen con parlamentos de los mismos personajes en el original, conservando su individualidad, las intervenciones de los criados están compuestas de material mucho más disperso y, por esta razón, mantienen pocos de los rasgos que los diferenciaban en la obra de Rojas. Es decir, los sirvientes funcionan más como una suerte de personaje colectivo o coro, donde la personalidad de cada uno se diluye.

Una vez que han depositado a sus señores en la cima de las torres, los criados de cada casa hablan sobre el estado de los amantes a través de algunas de los comentarios obscenos de Celestina de los autos I (como «Mal sosegadilla debe tener la punta de la barriga») o VII (como «Destos me mandaban a comer a mí los médicos de mi tierra») (Facio, 1984: 107). La simetría que rige toda la concepción de la versión quiere que sean Elicia y Sempronio, y no solo este último, quienes ofrezcan ayuda a sus señores para lograr la unión y comenten el provecho que

---

<sup>64</sup> Cabe notar que con esta reestructuración se nos muestra a Melibea enamorada desde el inicio, como sucedía en las versiones de la trama completa de Criado de Val.

pueden sacar de la empresa. De esta manera, estos dos criados de ambas casas se ven involucrados desde el inicio en el complot.

Cabe destacar, finalmente, que en este núcleo de investidura el acto de vestir se carga de valor simbólico: al vestirlos y al izarlos luego a la parte superior de la torre, los criados otorgan un poder y una posición social superior a Calisto y a Melibea: los convierten en señores. El vestuario mantiene así, cierta función como índice de condición social y, en menor medida, de época: aunque los diseños evocan trajes antiguos, no hay una voluntad arqueológica. En el vídeo se puede observar cómo sobre el alba de Calisto, los criados colocan una túnica plateada y la cadena de oro. Melibea, es vestida con una suerte de saya con transparencias y detalles plateados y mangas abultadas y plateadas<sup>65</sup>. En contraste con las claras y brillantes vestimentas talares de los señores, los criados llevan ropas de color mate (verde, celeste, ladrillo, ocre) de materiales más bastos: los criados van en calzones, camisa y chaleco con unas muñequeras en las manos, y las criadas llevan medias de lana, camisas blancas, delantales, saya sobre enaguas o corpiño y falda<sup>66</sup>. El cabello corto o recogido de las criadas contrasta con la melena de Melibea y les otorga cierto aspecto masculino, especialmente al personaje de Elicia. La diferencia entre criados y señores se pone de relieve en las referencias visuales que Facio escoge: Calisto es el soldado cristiano (construido a partir de representaciones de San Jorge y el arcángel San Miguel) y Melibea es la casta doncella (construida a partir de representaciones de la Virgen o Iseo). Para los figurines de los amantes el referente pictórico es Botticelli; para el mundo de los criados el director se inspira en Brueghel y el Bosco (Facio, 1984: 79).

En el siguiente núcleo tiene lugar el encargo del negocio a Celestina. Este tercer núcleo de acción se inicia en penumbras con un diálogo inicial entre Sempronio y Elicia, donde se mezclan fragmentos de los diálogos de la pareja de los autos I, III y IX. En esta conversación, los dos personajes se ponen de acuerdo para solicitar la ayuda de la vieja alcahueta. Para hacer que Elicia sea cómplice del negocio se ponen en su boca parlamentos que en el original

---

<sup>65</sup> Como se observa en las fotos correspondientes a la representación del montaje en Colombia y en los figurines, la idea inicial era vestir a los amantes con una coraza y otros rudimentos de una armadura en chapa de zinc, solución que remitía al tópico clásico de la *militia amoris* y que dotaba así al vestuario de los amantes de un cierto valor simbólico añadido. No obstante, estas armaduras posteriormente se descartaron porque impedía el libre movimiento de los actores, según lo referido en conversación por el director.

<sup>66</sup> También en este caso los vestidos que se observan en la filmación de la puesta en escena en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes difieren de lo que se observa en los figurines y lista de vestuario que figura en el AF.

pertenecen a Celestina y al propio Sempronio (Facio, 1984: 109)<sup>67</sup>. A continuación, la luz sube un poco hasta mostrar, en tercer término y en el centro del escenario, sobre una torre más pequeña, una estructura circular que representa un nido de araña: la casa de la alcahueta. El resto de los criados sale a escena y todos comienzan a hablar de Celestina con frases tomadas casi en su totalidad de comentarios de Pármeneo y Sempronio de los autos I y IX (Facio, 1984: 110-20). Una particularidad es que en esta presentación de la alcahueta los criados incluyen también algunos de los comentarios que en el original Celestina utiliza para describir a su maestra Claudina, como las visitas nocturnas a los cementerios o el poder que tiene sobre los demonios. Con este traslado pareciera querer subrayar la importancia de la magia en la caracterización del personaje. Poco después, Celestina hará su aparición, empleando frases suyas de los autos III, IV y XII, donde encarece la limpieza de su oficio. Sempronio y Elicia escoltan a Celestina llevando con la boca, como animales, el manto que cubre a la vieja (Facio, 1984: 113).

La alcahueta se comportará con los criados como una suerte de profeta (uno de los referentes empleados es Moisés en el Sinaí): los convencerá para que se alíen. El proceso de persuasión en la versión se construye principalmente a partir del diálogo entre Pármeneo y Celestina del auto I del original en el que la segunda trata con diversas estrategias de ganarse el favor del primero. También se utiliza al final considerable material del diálogo del inicio del auto III cuando Sempronio expresa ante Celestina sus temores por la manera de llevar a cabo la empresa. Estos pasajes de Pármeneo o Sempronio se reparten en la versión entre más criados, ya que la intención del adaptador es reunir en este único núcleo todos los intentos que, a lo largo de la obra de Rojas, lleva a cabo Celestina para persuadir a los otros personajes bajos (Bastianes, 2016a: 233). Más interesada en una pintura de conjunto, como se ha dicho, la adaptación tiende a uniformar, así, el proceso de captación de los criados, que en el original se produce de manera individual y progresiva (especialmente en el caso de Pármeneo). Celestina tira de las sogas atadas a los pies de los sirvientes recelosos para hacerlos caer de las torres donde se encuentran encaramados y postrarlos a sus pies, acto que simboliza, por un lado, la seducción de la alcahueta y, por el otro, la ruptura de los vínculos de fidelidad medievales que ligaban a señores y criados

---

<sup>67</sup> De hecho, será Elicia quien se encargue de robar el cordón de casa de su ama para que Celestina se lo lleve luego a Calisto en el siguiente núcleo.

En todo este núcleo tercero, que transcurre sobre una inmensa red en tensión, se refuerza la asociación de Celestina con el símbolo de la araña. Al descender por primera vez de su casanido, Sempronio y Elicia colocan en la cabeza de la alcahueta —que lleva un vestuario similar al empleado en otros montajes: manto negro, túnica oscura y una suerte de rostrillo morado— una gran tela de araña. Hacia el final de la escena, los criados sujetarán esta tela de araña a los mástiles de los pendones y allí tendrá lugar, gracias a las gestiones de la alcahueta, el encuentro amoroso de la pareja de señores del núcleo doceavo<sup>68</sup>. El centro del nido de Celestina, símbolo de la «burguesía en alza» (Bejarano, 1984: 15) como se ha dicho, también incluirá una alusión al motivo converso: un dibujo de una estrella de David.

Antes de terminar este tercer núcleo los criados cambian la configuración del espacio: colocan dos escaleras de mano cruzadas en el espacio intermedio entre las dos torres, creando así una suerte de estructura en equis. Por este camino, Celestina visitará en el cuarto núcleo la casa de Calisto. Aunque se incluyen también algunos pasajes de la entrevista del auto I, los diálogos de esta primera visita están tomados en su mayor parte del auto VI del original, cuando la alcahueta relata a Calisto su primera conversación con Melibea y le entrega el cordón que le dio la doncella. También se utiliza, al final de la escena, el diálogo entre Pármeno y Calisto del auto II en que el criado advierte por segunda vez a su amo acerca de las malas artes de Celestina. El núcleo incluye, asimismo, una escena paralela añadida entre Tristán y Pármeno, que juegan a las cartas; un recurso que asimila los criados rojanos a la figura del pícaro (no se debe olvidar que Facio consideraba que Rojas no hacía una distinción clara entre servidores y personajes marginales [1984: 72])<sup>69</sup>. Otros añadidos del núcleo funcionan a manera de índice para señalar el carácter tosco e ignorante que la versión ha querido imprimir en la pintura de los criados.

---

<sup>68</sup> Cabe destacar que el símbolo de la araña, uno de los motivos más socorridos a la hora de caracterizar a la alcahueta en escena, encuentra su justificación en ciertas expresiones y situaciones del original. Así, por ejemplo, en los alardes de la alcahueta sobre su diligencia para «atrapar» doncellas: «en nasciendo la muchacha, la hago scriver en mi registro, y esto para que yo sepa quantas se me salen de la red» (Rojas, ed. 2001: 299). En un artículo de inicios de los años setenta, Weinberg (1971: 151) habla de esta relación simbólica Celestina/araña. Otros trabajos posteriores, como el conocido artículo de Deyermond (1977) sobre la equivalencia simbólica entre el hilado, el cordón y la cadena, estudiarán también la presencia de imágenes filiformes en *LC*. Es posible que Facio conociese al menos el citado artículo Deyermond (1977), ya que había sido publicado en la revista *Celestinesca*, una de las fuentes de consulta de las que se valió el director.

<sup>69</sup> Se debe recordar que una solución escénica similar aparecía ya en la versión de Casona, donde se mostraba a Sempronio y Pármeno jugando a los dados (Casona, ed. 1974: 1224), y que también Sanchis Sinisterra proponía los juegos de azar como una de las actividades de su coro de marginados. Más justificado por lo que se dice en el texto de Rojas, las versiones de Criado de Val mostraban a Centurio jugando a los dados (Criado de Val, ed. 1963b: 143; y ed. 2005b: 507).

Así, por ejemplo, cuando Calisto menciona a Alcibíades, Tristán pregunta «¿Alci... qué?» (Facio, 1984: 122). En este sentido, la adaptación de Facio se aleja de uno de los rasgos más innovadores de la obra de Rojas: el hacer emplear a los personajes bajos un registro elevado de lengua.

El quinto núcleo muestra al conjuro de Celestina del final del auto III. La adaptación elimina el hilado que en el original es instrumento del hechizo: la alcahueta conjura a Plutón y pide su intercesión, pero no se valdrá de ningún objeto más que su propio arte de persuadir para captar la voluntad de Melibea. En efecto, en relación con el tema de la magia Facio defiende la visión de Celestina como hechicera, postura sostenida, entre otros, por Maravall: «Ni “santa del hedonismo”, como pretendiera Maeztu, ni satánica sacerdotisa de las fuerzas del mal. [...] Celestina personifica al sabio investigador de la era precientífica. Anuncia a Bruno, a Servet y a Galileo. [...] Al invocar a Plutón, Celestina rechaza todo recurso sobrenatural y cristaliza al tiempo la leyenda germánica del doctor Fausto» (Facio, 1984: 70)<sup>70</sup>. Reaparece aquí la vieja asociación entre la leyenda de Fausto y la obra de Rojas (el título que Facio pone al núcleo del conjuro es «Presencia del doctor Fausto»), aunque la figura con la cual el director relaciona a Celestina no es ya el diabólico Mefistófeles, como sucedía en los primeros montajes, sino Fausto, símbolo del deseo transgresor de conocimiento.

Ahora bien, no obstante, estas apreciaciones de Facio, y aunque la condición de bruja o hechicera de Celestina y la incidencia de la magia en la trama de la obra sean temas de encendido debate aún hoy, las imágenes empleadas en el montaje para la pintura de la alcahueta son más cercanas al modelo de la bruja que al de la hechicera<sup>71</sup>. Como ya hemos advertido anteriormente, en el auto tercero se habían utilizado para presentar a Celestina algunos de los comentarios que esta utiliza para describir a su maestra Claudina, a quien a causa de sus actividades «le levantaron que era bruxa» (Rojas, 2001: 380). Las acotaciones del núcleo cinco apuntan a una interpretación del conjuro como verdadera invocación a fuerzas demoníacas que surte su efecto, tal y como demuestra la indicación final: «Los espíritus malignos elevan una inmensa tela de araña sobre el fondo azul. La vieja se retrae en su hueco. Un fugaz relámpago seguido de un trueno terrible, y después el oscuro» (Facio, 1984: 132). Asimismo, el conjuro tiene lugar en el cruce de las dos escaleras, una imagen que remite a la encrucijada, lugar mágico

---

<sup>70</sup> Además, en este núcleo se menciona como uno de los referentes a Medea.

<sup>71</sup> Para el tema de la magia y los múltiples significados que han adquirido los términos de hechicera y bruja entre los estudiosos de la obra de Rojas se pueden consultar Vian Herrero (1990) y Botta (1994).



por excelencia en la tradición occidental, punto de encuentro de brujas y sitio de interacción con el demonio<sup>72</sup>. Facio presenta además una Celestina lasciva, que «se retuerce en contorsiones lúbricas, tratando de encandilar al diablo» (Facio, 1984: 132), relaciones eróticas con el demonio que se corresponden más al modelo de bruja que al de hechicera. Cabe señalar que el dotar a la escena del conjuro de una atmósfera sensual será un recurso empleado también en otras versiones escénicas recientes de la obra de Rojas<sup>73</sup>. En efecto, la sensualidad (y sexualidad) de la alcahueta, junto con su excesivo gusto por el vino (en el montaje de Facio, Celestina empina un pellejo de vino hasta quedarse sin respiración) constituyen aspectos del personaje que los montajes más modernos se han ocupado de explotar, ofreciendo una imagen hedonista y quebrada de Celestina, muy del gusto contemporáneo<sup>74</sup>. En este núcleo, además, comenzarán a aparecer ciertas referencias crísticas en relación con Celestina. Así, otra de las imágenes utilizadas por Facio a la hora de pensar la dramaturgia de este núcleo recibe el nombre «Desde el Gólgota» (Facio, 1984: 82), posiblemente porque colocada en el cruce de las escaleras Celestina parece crucificada.

En el núcleo seis tiene lugar la primera y única visita a casa de Melibea de la versión. Esta visita se construye principalmente a partir de material de las dos visitas que tienen lugar en la obra de Rojas (autos IV y X), de manera que se acelera aún más el ya brusco cambio de comportamiento (del enfado al amor) de la doncella. Como resulta frecuente en el resto de la versión, Celestina y Melibea conservan sus parlamentos, mientras que las intervenciones de las criadas se encuentran más mezcladas y así, por ejemplo, los parlamentos de la Lucrecia rojana de los mencionados autos IV y X se reparten entre Lucrecia, Areúsa y Elicia. Tal y como sucedía con el juego de cartas en el anterior núcleo, durante la visita de Celestina a casa de Melibea las criadas también se encuentran envueltas en una acción paralela: lavar una pieza larga de gasa que Melibea borda en un bastidor y que descende de la torre hasta caer en una tina con agua. La referencia visual aquí es la de Penélope, símbolo de la castidad y fidelidad conyugal (Facio,

---

<sup>72</sup> No se debe olvidar que, según cuenta Celestina en la obra original, a Claudina la acusaron de bruja «porque la hallaron de noche con unas candelillas, cogendo tierra de una encruzijada» (Rojas, ed. 2001: 381).

<sup>73</sup> En el montaje argentino de 2007 de Suárez Marzal la actriz que encarna a Celestina, Graciela Araujo, se masturba con el cordón de Melibea durante el conjuro.

<sup>74</sup> La actitud lasciva de Celestina sin duda fue un aspecto relegado, e incluso tabú, hasta algunas décadas atrás. Aun sin el peso de la censura franquista, en su versión chilena de 1949 José Ricardo Morales cambia la manera en que Celestina se da a conocer al llegar a casa de Areúsa: «una *enamorada* tuya, aunque vieja» (Rojas, ed. 2001: 384) se reemplaza por un menos equivoco «una *conocida* tuya, aunque vieja» (Morales, 1983: 55).

1984: 134); Melibea «teje el interminable manto de su castidad para acabar en el frío lecho de algún acomodado fabricante de paños, “hasta que la muerte los separe”» (Facio, 1984: 68). Al llegar a la casa de la doncella, Celestina se postra ante ella como en una Anunciación (el referente pictórico al que se apela es la *Anunciación* de Fra Angelico, imagen utilizada en los carteles y programas de mano del montaje), pero la alcahueta también se asocia a la serpiente que tienta a Eva. En el momento en que empieza a adivinar el motivo de la visita de Celestina Melibea se pinchará un dedo, como la Bella Durmiente (Facio, 1984: 83): la imagen escogida simboliza la pérdida de la ingenuidad por parte de la doncella.

Cabe reconocer ciertas simetrías entre esta visita y la anterior de Celestina a casa del caballero. Si en el núcleo cuatro Calisto se postra ante Celestina, en el núcleo seis Celestina se arrodillará ante Melibea. Sendas conversaciones son espiadas por algunos criados (especialmente por Sempronio y Elicia), mientras los restantes desarrollan actividades paralelas (jugar a las cartas y lavar una gasa, respectivamente). Cada uno de los amantes sufre en un momento de la visita un desmayo.

En el núcleo siete, que transcurre nuevamente en el cruce de las escaleras, Celestina se reúne con los criados para contarles las nuevas del negocio. La alcahueta emplea aquí parlamentos propios del auto III para hablar de cómo las doncellas rendidas pasan de señoras a siervas de sus amados. Los criados, por su parte, describen el estado en que se encuentra Calisto a partir de segmentos de los autos VIII y IX. En sus bocas también se incluyen los comentarios y amenazas de Pármeno y Sempronio sobre el temor a que la alcahueta no reparta lo ganado de los autos V, IX, XI, XII. Si Moisés había sido el referente visual utilizado anteriormente para ilustrar la relación de la alcahueta con los criados, la imagen escogida en este núcleo es la de Cibeles (Facio, 1984: 84), señora de las bestias (en este caso, los animalizados criados que comienzan a sospechar de la palabra de la vieja). No obstante, a medida que avance la trama y se modifique la relación con los sirvientes, esta Celestina profeta y líder irá convirtiéndose cada vez más en una Celestina crística.

La segunda visita de Celestina a casa de Calisto de la versión (núcleo ocho) se construye especialmente a partir del auto XI, momento en que la alcahueta recibe por pago la cadena de oro, pero incluye también pasajes de la segunda visita de la alcahueta a la casa del caballero del auto VI del original. Al inicio y al final se añaden, asimismo, algunos detalles del auto VIII: Calisto trova y come diacitrón. También en esta ocasión los criados desarrollan acciones

paralelas: al comienzo del núcleo Sempronio espulga a Pármeno y Tristán se limpia los pies, según se señala en las acotaciones (Facio, 1984: 145).

Cabe destacar que tanto en esta visita de Celestina a casa de Calisto del núcleo ocho como en la primera del núcleo cuatro, en la conformación de la imagen del joven señor predominan referencias relacionadas con el mundo caballeresco. Al comienzo del núcleo cuarto, una acotación de la edición señala que Calisto se encuentra ensimismado observando un tablero de ajedrez (Facio, 1984: 121); juego que funcionó en la Edad Media como metáfora erótica, en relación con la concepción del amor cortés (Musser Golladay, 2012). El joven caballero se asocia en la segunda visita a Lohengrin y al trovador Macías (Facio, 1984: 81 y 85). No obstante, no faltarán detalles cómicos en la pintura del personaje: al final de este núcleo lo ritual hace su aparición de manera grotesca, cuando Calisto eleva el cáliz con vino que le ofrece uno de sus criados como si de un sacerdote se tratase, mientras confiesa que Melibea es su Dios, entre las risas de los criados (Facio, 1984: 149).

Al inicio del núcleo nueve cambia una vez más la disposición de la escenografía: se descruzan las escaleras, que se colocan en horizontal sobre las plataformas superiores, a manera de puente trunco (no llegan a tocarse). En este núcleo en que los criados saquean las despensas de sus amos (los barriles en las torres) la acción se desarrolla abajo y en primer término, sobre la red que sale de casa de Celestina. La imagen que preside este asalto a las despensas es la de la última cena: el núcleo se titula «Tomad y bebed. Esta es mi sangre» y el referente pictórico es *La santa cena* de Goya (Facio, 1984: 86). En la versión de Facio, Celestina, figura crística, ocupa casi todo el tiempo el centro superior de la red, con los criados a su alrededor, echados aquí y allá.

En este noveno núcleo, el principal dedicado a los criados, se enfatiza su carácter tosco a través de diversas acciones: se arrojan comida, eructan, forcejean, se manosean, se dan patadas, hacen gestos vulgares y obscenos. Celestina ayuda a que se formen, una a una, las tres parejas de criados y el festín finalmente acabará en orgía (véase fig. 14). El montaje se acerca, así, a la ritualidad grotesca. De hecho, el cortejo entre Tristán y Lucrecia, última pareja en formarse, es una parodia a lo vulgar de las quejas amorosas de sus señores: «¡Lucrecio soy, a Lucrecia adoro, en Lucrecia creo... y a Lucrecia amo!», dirá el criado (Facio, 1984: 164)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Ya Facio (ed. 1984: 57) describía el comportamiento de los criados en la obra de Rojas como «desfiguración grotesca del paradigma señorial».

Para conformar los diálogos de este núcleo se emplea abundante material de los personajes bajos rojanos de los autos I y, sobre todo, VII y IX, pero Facio también trasladará a los criados aquellos pasajes del original en que Calisto se comporta de manera ruda y soez con su amada. Así, aparecerán en boca de Areúsa y Lucrecia aquellas frases del original con que Melibea, en el auto XIX, se queja de los manoseos del joven caballero: «¿Para qué me tocas en la camisa?» y «¡Deja estar mis ropas en su lugar!» (Facio, 1984: 163-4). A las súplicas de Lucrecia responderá Tristán con la conocida frase del Calisto rojano: «el que quiere comer el ave quita primero las plumas» (Facio, 1984: 165). En efecto, en la propuesta de Facio la vulgarización de los personajes bajos va de la mano con una idealización de los señores, cuyos amores, si bien carnales, se descargan de toda referencia grosera o soez<sup>76</sup>. En este sentido, y a pesar de que Facio (Bastianes, 2016a: 237) establece una diferencia fundamental entre los amantes de Rojas y los de Shakespeare (los primeros no se casan), resulta interesante que en la edición de la adaptación se decida incluir entre los textos preliminares aquella cita de Gervinus que señala como equivalentes «el espíritu según el cual está concebida y expresada la pasión» en *Romeo y Julieta* y *LC* (Facio, 1984: 24); cita de Gervinus cuya introducción en España, a través de la traducción de Valera (1961: 411), marcó el inicio de la asociación romántica entre ambas obras (véase capítulo I página 119).

En el núcleo diez tiene lugar el primer encuentro de la pareja de señores. Al inicio, las plataformas se iluminan, mientras queda en penumbra el espacio de la red donde yacen los criados y Celestina luego del festín. Los amantes, en sus respectivas casas, hablan para sí. En el caso de Melibea, sus parlamentos se construyen a partir de material del comienzo del auto XIV del original, en que la doncella espera a su amado en el huerto. Por el contrario, las frases del Calisto de Facio en este segmento se extraen del monólogo inicial del auto XIII, principalmente. En paralelo, también se escucha la voz de Celestina que se despierta sobresaltada y profiere sentencias sobre la brevedad de la vida (extraídas en su mayor parte del monólogo final de Calisto del auto XIV y de parlamentos de Pleberio del auto XVI), que funcionan a manera de anticipación del trágico final y tiñen la escena de un tono lúgubre. La referencia a la que recurre Facio en esta ocasión es nuevamente un episodio de la vida de Cristo: la oración en el huerto de Getsemaní.

---

<sup>76</sup> En el análisis de las áreas de conflicto de la obra Facio diferencia la «relación emotiva con carácter totalizador, irracional y excluyente» que vincula a los señores, de «el sexo en libertad» y la «relación comunitaria en aras del placer» que liga a las parejas de criados y prostitutas (ed. 1984: 54-5).

En paralelo, Calisto y Melibea se despojan de las ropas con las que habían sido vestidos en el segundo núcleo, los amantes avanzan por las escaleras colocadas en horizontal sobre las plataformas. El hueco que queda entre las dos escaleras representa de manera metafórica las puertas de la casa de Melibea que separan a los amantes en el auto XII. El diálogo de la pareja aquí está tomado de este mismo auto y se cierra con la despedida de los amantes luego de la primera noche en el huerto del auto XIV. Facio, además, vuelve a emplear referencias caballerescas para los amantes, si Calisto antes había sido comparado a Lohengrin, la pareja en este núcleo se asimila a Angélica y Medoro. Sin embargo, la imagen simbólica que preside (y sirve de título) al núcleo es la de Tántalo: el deseo insatisfecho (1984: 168).

El núcleo once se centra en la muerte de Celestina. Al inicio tiene lugar el último cambio de disposición de la escenografía, siempre por obra de los criados. Se colocan, así, las escaleras nuevamente en posición vertical y entre las dos plataformas de los señores se extiende la tela de araña de Celestina, donde, como adelantamos, tendrá lugar el encuentro sexual de Calisto y Melibea del siguiente núcleo. Mientras tanto en su nido la alcahueta habla entre sueños: anticipa su trágico final a partir de reflexiones sobre la necesaria mudanza de la fortuna extraídos de parlamentos sobre el tema de Pármeno y de la propia Celestina de los autos VIII y IX del original, respectivamente. A continuación, despiertan los criados, cuyos diálogos se construyen a partir de frases relacionadas con la hora, el dormir o despertar de los autos VIII, XII, XIII, XIV. Sempronio decide luego ir a cobrar su parte de la cadena y trata de convencer a Pármeno y a Tristán, pero el segundo finalmente se queda durmiendo. El fragmento en que Sempronio y Pármeno van a la casa de Celestina y matan finalmente a la alcahueta sigue de cerca la misma escena del auto XII del original, de donde se toma la mayor parte de material del núcleo, aunque también se añaden pasajes de otros autos. Así, por ejemplo, luego de recibir la cuchillada, Celestina dirá a Sempronio aquella frase con la que Calisto se queja del juez que ha degollado a sus criados: «¿Quién pensará [*sic*] que tú me habías de destruir, y que crie cuervo que me sacaría el ojo?» (Facio, 1984: 179), que en este nuevo contexto Facio relaciona con aquel «¿tú también, hijo mío?» atribuido a Julio César (Facio, 1984: 88).

En el núcleo doce Calisto y Melibea finalmente logran reunirse. El material se toma aquí principalmente del encuentro en el huerto del auto XIX; aunque se añaden también algunos parlamentos de la pareja del anterior encuentro del auto XIV y de Calisto del auto VI. El núcleo comienza con el canto de Melibea del auto XIX, mientras ambos amantes, en las plataformas iluminadas, se despojan completamente de las ropas, quedando desnudos como al inicio. A

continuación, descubren las jaulas de sendas plataformas y sueltan a las palomas que se encontraban en su interior, símbolo de la libertad presa por las imposiciones sociales. Los amantes por fin podrán encontrarse sobre la tela de araña de Celestina y «recuperan el Edén», tal y como se detalla en la descripción del núcleo, reunión que se compara con la «primera noche de Abelardo y Eloísa» (Facio, 1984: 89): como los amantes históricos, los señores rojanos desafían «la moral de su clase» (68). Calisto, entonces, repite la frase inicial de la obra. La luz desciende sobre la pareja, se escuchan sollozos, y a ambos lados del proscenio vuelven a aparecer los frailes cantando el *Dies irae*. Poco después, sujeto con un arnés desciende nuevamente el Gran Inquisidor y dos *spots* iluminan los cuerpos de Sempronio y Pármeno, ahorcados en las torres (cabe recordar que en la obra de Rojas son en realidad degollados). El Inquisidor profiere la frase del verdugo, que en el auto XIII del original reproduce ante su amo Sosia: «¡Manda la justicia que mueran los violentos matadores!» (Facio, 1984: 181). Tristán llora la muerte de sus compañeros a través de una sección de los denuestos contra el mundo del planto de Pleberio. Se reanuda luego la escena amorosa, pero el diálogo entre Calisto y Melibea comenzará a mezclarse con las maldiciones de las tres criadas, maldiciones que elaboradas a partir de las que profiere la Elicia rojana en el auto XV del original. Las criadas, que se deslizan por los maderos de las torres como reptiles, se asocian en este núcleo y en el siguiente a las tres Furias mitológicas (1984: 183).

En el clímax de la escena amorosa, entre los quejidos de placer de los amantes, cae nuevamente la espada del comienzo, marcando el regreso al tiempo ahistórico del marco ritual y el cierre circular del espectáculo. Asustado por el ruido, Calisto, se asoma fuera de la tela de araña para comprobar qué ha sucedido, pierde el equilibrio y cae. Irrumpe nuevamente el coro de frailes con el *Dies Irae* y el núcleo se cierra con una intervención última de Melibea, en que se mezclan frases suyas del final del auto XIX y del último parlamento del auto XX. La joven señora (aquí la imagen de referencia es la de Ofelia) se suicida. La muerte de ambos, sin duda uno de los momentos más difíciles de llevar a la escena del texto de Rojas, constituye quizás el hallazgo visual más original del montaje. Así, la caída se representa mediante el movimiento contrario: los cuerpos de los actores, que llevan los pies sujetos a una cadena, se elevan mediante polipastos y quedan colgados del telar del teatro, boca abajo y a varios metros de altura (fig. 15).

En el último núcleo tiene lugar el planto de las criadas-Furias que, bajo la red que conectaba con el nido de la alcahueta, lloran las muertes de Sempronio, Pármeno y Celestina<sup>77</sup>. En sus intervenciones se entremezclan los lamentos de Tristán por la muerte de su amo; y de Tristán, Sosia y Calisto por la muerte de Sempronio y Pármeno; frases del planto de Pleberio por la muerte de su hija; alabanzas de Calisto a Celestina y de Celestina a Claudina; y frases del llanto de Areúsa y Elicia por la muerte de Sempronio, Pármeno y Celestina. El planto se cierra con la frase de Lucrecia del auto XVI del original (aquí en boca de Elicia): «No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina» (Facio, 1984: 186). La luz asciende y deja ver un simétrico cuadro de muerte, similar al final que proponía en su versión Monzón Villarubia (véase capítulo II página 240): arriba los cuerpos boca abajo de Calisto y Melibea, colgados como reses; en la red el cuerpo de Celestina; en el centro el Gran Inquisidor; a ambos laterales internos de las torres los cuerpos ahorcados de Sempronio y Pármeno (fig. 15).

En términos generales, cabe destacar que en todo el montaje los actores se alejan de una expresividad realista, tanto en las voces como en el manejo del cuerpo. Este distanciamiento resulta especialmente marcado en la composición de los personajes de los criados, para la que se recurre a la animalización grotesca: los actores se desplazan reptando, trepan y cuelgan de las torres<sup>78</sup>. Se trata de una técnica de actuación asociada a la línea ritual que en España había cobrado cierta presencia sobre todo a partir las actuaciones de Nuria Espert y Julieta Serrano, en el montaje de *Las criadas* (1969) de Víctor García, «una de las cimas internacionales del teatro ritual y la consolidación de esta dramaturgia en España» (Cornago Bernal, 2000a: 91). En el caso del montaje de Facio los movimientos frenéticos y violentos de los criados se contaminaban de cierto feísmo más cercano, quizás, al ritual grotesco: librados al instinto, los criados se espulgan, eructan, patean, golpean y hasta fuerzan a sus semejantes. En este aspecto, la propuesta se distanciaba de las estilizaciones que se observan, por ejemplo, en el mencionado montaje de *Las criadas* o en las propias interpretaciones de los actores que encarnaban a los frailes y a Calisto y Melibea en el marco ritual del inicio de la propuesta.

A este manejo no realista del cuerpo se sumaba también un trabajo similar con la voz. Como se ha dicho, la versión apela con frecuencia a escenas paralelas y en estas ocasiones

---

<sup>77</sup> Cabe recordar que el montaje de Osuna se había introducido un llanto similar de las prostitutas, aunque no en el cierre del espectáculo, como sucede en la propuesta de Facio.

<sup>78</sup> Durante la preparación del espectáculo, se habían llevado a cabo «improvisaciones zoomórficas» que permitieran dotar de una expresividad animalizada a la composición de los personajes (Facio, ed. 1984: 34).

muchas veces los parlamentos se superponen sin que se puedan escuchar claramente las intervenciones de los personajes, cobrando relevancia la propia materialidad de las voces. Como dirá Pedro Barea: «la palabra toma incluso un poder expresivo paralingüístico, en el que importan los tonos, los ritmos, los impulsos sonoros» (1984: 12). Por su parte, el canto y la música ocupan un lugar importante en el montaje, que no solo utiliza algunas de las canciones presentes en el texto de Roja (la que canta Calisto en el auto VIII y la que canta Melibea en el XIX), sino que también introduce el villancico «Dentro en el vergel» del Cancionero Musical de Palacio en el núcleo dos y un tema popular en la comida del nueve. La música también se encuentra asociada a lo ritual, como sucede, por ejemplo, con los cantos de los frailes en los núcleos uno y doce.

En resumen, en su configuración la adaptación buscaba cierta simetría tanto en el añadido del marco ritual que abre y cierra la historia, dotándola de cierta circularidad, como en la disposición de los núcleos. La tendencia a igualar el número de intervenciones por personaje, dando mayor presencia a los personajes bajos más relegados de la obra de Rojas, parece responder a la búsqueda de simetría. No obstante, esta mayor presencia de los personajes bajos en la versión no se traduce en una mayor profundización de sus historias, a diferencia de lo que sucedía en la versión de Sanchis Sinisterra. La búsqueda de un equilibrio en el número de intervenciones de los criados, por el contrario, obedece a un tratamiento uniforme y en bloque: sus parlamentos se tomarán de otros personajes y se mezclarán en mucha mayor medida que en los casos de Melibea, Calisto y Celestina. Además, algunas de las escenas secundarias protagonizadas por los criados en la obra de Rojas se difuminan o desaparecen completamente en la versión: gran parte del material de estas escenas se reubicará y pasará a conformar los parlamentos de los núcleos tres (que reúne todos los intentos de persuasión de los criados por parte de Celestina) y nueve (que toma como base el auto IX de la comida). De esta manera, los criados de la adaptación ganan en cantidad de texto, pero pierden en matices y caracterización individualizada. Es decir, funcionan en conjunto como una suerte de coro antagónico. Este tratamiento coral de los criados, así como la acentuación de su violencia y grosería, permite ilustrar la tesis de Maravall (1964: 68-83) sobre el rencor de todo un grupo social ante la ruptura de las relaciones de fidelidad que ataban a señores y «naturales». Como contrapartida se encuentran, mucho más que en la obra rojana, al servicio de la historia de los amantes, en la que se erige como personaje central Celestina.



La concepción del espacio también responde a la búsqueda de simetría, que Facio asocia, al igual que la utilización de un fondo en azul, a la estética renacentista. Está compuesta por un escenario fijo y múltiple, donde la luz marca los cambios de lugar de acción y se emplea principalmente —y junto con los colores, texturas y sonidos— para crear atmósferas, al parecer con frecuente utilización de claroscuros y luz tenue (sobre todo para el mundo de los criados)<sup>79</sup>. Sin embargo, este espacio fijo no es inmutable, sino que se va transformando a través de diversos objetos (redes, escaleras) que, a las órdenes de Celestina, introducen o quitan los criados para crear nuevos lugares intermedios. Tres son los espacios que se mantienen de manera fija: las dos torres (casa de Calisto y casa de Melibea) y el nido de araña (casa de Celestina), como se puede apreciar en la figura 14. El espacio intermedio adopta diversas configuraciones para ser lugar de reunión de los criados y Celestina (suelo y red), lugar de los negocios de esta última (escaleras en cruz por donde la alcahueta circula para ir de una casa a otra y donde realiza el conjuro), espacio de los amantes (escaleras en horizontal y red entre las plataformas de los amantes). Asimismo, en el montaje se recurre con frecuencia a una estilo de la crueldad presente tanto en el marco ritual (la ceremonia del bautismo, el cuadro de muerte final) como en la rudeza de los personajes bajos. Otra particularidad del montaje es que toda la concepción de la escenografía está impregnada de un fuerte valor simbólico, que se extiende también al vestuario, objetos y movimientos de los actores. Es decir, los signos no funcionan tanto como índice de época o condición social, aunque mantienen cierta función indicativa, sino como símbolos que pretenden dar al texto de Rojas en escena valor universal, a manera de mito o leyenda. Lectura universal que se resalta con la introducción de la historia de *LC* dentro de un marco ritual, fuera de las coordenadas espaciotemporales.

A pesar de esta voluntad de dotar a la historia de un valor universal, el director no quiere renunciar, como hemos anticipado, a un compromiso con el pasado de la obra de Rojas y, de manera indirecta, con su propio presente y pasado inmediato. En efecto, como declara en la introducción a la versión editada, Facio busca «compaginar Historia y Ontología», es decir, alejarse del realismo con el que tradicionalmente fuese leída la obra en escena (un «naturalismo doméstico con olor a cocina») y añadir una lectura esencial «que revele los fantasmas del

---

<sup>79</sup> La mala calidad de la filmación que hemos consultado no permite prodigar detalles sobre este aspecto de la puesta en escena. Sabemos por la descripción de las necesidades técnicas del montaje que solo se empleó luz sin filtro y con filtros de color sepia y azul, esta última, como hemos dicho, para el fondo (Facio, ed. 1984: 207).

inconsciente colectivo occidental» (Facio, 1984: 71)<sup>80</sup>. Así, el marco ritual del primer núcleo —con la ceremonia del bautizo y la presencia del Gran Inquisidor y el coro de frailes— funciona a manera de alegoría sobre el control del instinto sexual del hombre, fundamento de la mentalidad judeocristiana y occidental. Pero, además, y lejos ya de un sentido puramente trascendental, en contacto con el discurso de la España negra este marco introduce una crítica contra el poder represivo de la Iglesia como institución, en términos generales, y, de manera particular, contra el estricto control moral ejercido durante el franquismo.

Por su parte, la ceremonia del núcleo dos en que los señores son vestidos y colocados en las cimas de las torres, delimitando claramente los espacios de señores y criados, empleará el ritual para introducir otra problemática: la social. Si el rito simboliza en este caso la entrada en la historia y en un orden social, la imponente estructura de las dos torres ilustra desde una perspectiva marxista los conflictos entre sectores de la sociedad: los señores en lo alto, los criados (asimilados al mundo marginal y picaresco) reptando en el tosco suelo y en el espacio medio una Celestina arácnida, que utiliza escaleras y redes para subir y bajar de las torres. La alcahueta representa la nueva mentalidad burguesa, pragmática e individualista, que logra corromper a los criados y trastocar las antiguas relaciones feudales de fidelidad que los unía a sus señores (Facio, 1984: 69). Otras imágenes y símbolos contribuyen a remarcar esta división entre señores y criados. Aquellos procedentes de la literatura caballeresca se emplean, por ejemplo, para ilustrar las actitudes de los amantes cortesanos que son Calisto y Melibea, no observados desde una perspectiva paródica (aunque el montaje no renuncia a cierta comicidad en la pintura del caballero). Ya hemos advertido cómo la versión tiende una vez más a idealizar los amores de los señores y a rebajar a los criados, con añadidos de texto y movimientos y acciones que enfatizan su carácter rudo y grosero.

Por último, la voluntad de realizar una lectura escénica de la obra de Rojas que refleje los fantasmas del inconsciente colectivo occidental determina que se subraye el carácter arquetípico de los personajes (el caballero, la doncella, la hechicera, el criado) para acercar la historia a la estructura del mito (Facio, 1984: 73). Sin embargo, estos elementos arquetípicos básicos se enriquecen además con otras imágenes de diversa procedencia (bíblicas, mitológicos, legendarias, folklóricas, de la historia antigua, de la épica, etc.), en general correspondiente a

---

<sup>80</sup> El propio Facio declara en una entrevista su intención de separarse de anteriores montajes de la obra: «Hemos tratado de crear un código escénico de “La Celestina” para el futuro, para alejarnos definitivamente de los anteriores montajes» (Martínez Velasco, 1983: 95).

motivos fundadores del imaginario occidental. Este sistema de referencias de distinto origen vuelven complejo el sentido mítico y universal que se quiere dar a los personajes (Celestina como araña, como profeta, como figura crística; Melibea como Penélope, como Bella Durmiente; las criadas como las Furias), pero también a las situaciones (la visita de Celestina como anunciación, la comida de los criados y Celestina como la última cena, la traición de Sempronio y asesinato de Celestina como la muerte de Julio César). Cabría mencionar también la alusión al motivo converso en la estrella de David que señorea el nido de Celestina. En definitiva, un abigarrado conjunto de símbolos «para hacer carne el verbo trágico» (Facio, 1984: 72), algunos entrelazados, otros sueltos; algunos más evidentes, otros más crípticos; algunos puros, otros empleados con cierta voluntad de crítica política y social.

### **La recepción**

Esta profusión de símbolos de distinta procedencia y no siempre de fácil acceso causó verdadera polémica en la prensa, que en general se mostró tibia a la hora de juzgar las innovaciones que aportaba el montaje de Facio. Así, se reconoció la originalidad de una lectura que se alejaba de las anteriores propuestas realistas (Martínez Velasco, 1982: 81), y se destacó la belleza visual del espectáculo (por ejemplo, en *Avui* [1981: 27]) o los «espectaculares aciertos» (Sagarra, 1981: 24). Sin embargo, son varios los críticos que ponen de relieve la dificultad para comprender algunas de las imágenes, que «no traspasan la idea del director» (Haro Tecglen, 1984: 36), o critican la excesiva importancia dada a lo visual en detrimento del texto. Monleón es quien mejor expresa este último problema:

[...] el montaje es una creación constante de imágenes de muy diverso valor. Demasiado obvias a veces; ricas y abiertas en otros casos y, en los peores momentos, en pugna poética con el texto. Porque cuanto hay en éste de expresión imaginativa, de riqueza de significaciones, se empobrece con la precisión anecdótica. Pugna que explica el carácter marcadamente funcional y secundario —como si se tratara de un guion— que adquiere a veces el más hermoso texto dramático español de todos los tiempos (1984: 11).

Con especial ferocidad reaccionó ante este predominio de lo visual la crítica más conservadora, que percibió los excesivos recortes y cambios de personajes y añadidos como distorsión del original, como «mala parodia [...] de la obra inmortal» (Álvaro, 1985: 57). Este sector de la crítica se afanó en desprestigiar «el violento esfuerzo por aparentar talento y originalidad de Ángel Facio», como dirá López Sancho (1984: 71), alegando que la puesta en escena buscaba epatar al público sin resultar ya osada, «como una moda que caducó ya» (Valencia, 1984). No se trataba simplemente de una disconformidad con el alejamiento de la

estética realista tradicionalmente empleada en la puesta en escena de *LC*. Así, López Sancho o Valencia, que habían saludado con entusiasmo (sobre todo el primero) la versión de los años sesenta de Osuna (López Sancho, 1966: 121; Valencia, 1965) también habían sabido apreciar positivamente en la versión francesa de Théâtre du Hangar algunos de los «efectos simbólicos [...] profundamente acertados» (López Sancho, 1977: 40) o la «gracia» de la escenografía esencial, que «produce maravillas de expresión y de actuación» (Valencia, 1977: 39)<sup>81</sup>. Sin embargo, y a pesar de haber aprobado el simbolismo empleado en el anterior montaje en francés (e incluso a la travestida Celestina de Cobos, luego de haber criticado la travestida Bernarda Alba del montaje de Facio de 1976 [López Sancho, 1976: 62; Valencia, 1976: 43]) no dudaron en atacar la «simbología presuntuosa» y el «barroquismo de un decorado lleno de garruchas sogas, de redes, o de circo o de cabaret de Hamburgo» (López Sancho, 1984: 71) y en calificar el montaje de Teatro del Aire de «pretencioso, vulgar cuando no grosero en su simbología y expresión tremendista y frustrada» (Valencia, 1984). Se desaprobarán también los supuestos manidos recursos empleados por el director y, así, López Sancho describe como tópica la manera de caracterizar a Celestina a partir del «símbolo más obvio, más fácil, menos necesario, de la maldad arácnida de la gran alcahueta» (1984: 71), percibida como un retroceso con respecto a la progresiva humanización que había experimentado el personaje en las tablas hasta el momento. Sin embargo, lo que verdaderamente disgustó a estos críticos fueron las escenas de sexo crudo de los amantes «para deleite de “voyeurs” provistos de billete turístico» (López Sancho, 1984: 71) y la vulgarización de los personajes de los criados, mostrados «en su más grosera forma» (Valencia, 1984), «reptando como ratas, o como bestias inmundas, bebiendo, copulando, bajo el burdo y vulgar dominio celestinesco» (López Sancho, 1984: 71).

Con respecto al tratamiento de los señores, otra nota frecuente en muchas de las reseñas en general, y no solo entre los críticos más conservadores, es la falta de coherencia que se cree ver entre la estilización ritual más simbólica o el empleo de recursos que se alejan del realismo escénico, como aquel caer hacia arriba de los amantes (sin duda, uno de los momentos del montaje que más sorprendió a la crítica), y las demasiado descarnadas escenas de sexo (Haro Tecglen, 1984: 36; López Sancho, 1984: 71). Aunque, como se ha dicho arriba, la versión

---

<sup>81</sup> Aunque lo que más destacan ambos críticos del montaje de Théâtre du Hangar es, sorprendentemente, la recitación de los actores del texto en francés: «La dicción abierta y española de Fernando Cobos era como el *missing link* entre lo intuitivo y lo artísticamente educado, lúcido, intelectual del sonido de la palabra escénica», dirá Valencia (1977: 39).

continúa tratando de manera diversa los amores de criados y los amores de señores; estos últimos objeto de una interpretación «poética y simbólica», como advierte Arroyo (1984: 34).

El gran esfuerzo físico de los intérpretes fue elogiado, no obstante, incluso por los críticos más contrarios al montaje. Algunos celebran especialmente el trabajo de los criados (Veza, 1985: 27) y, sobre todo, de las criadas (Sagarra, 1981: 24). De las sucesivas actrices que interpretan a Celestina no convenció Ketty Ariel (*Avui*, 1981: 27; Sagarra, 1981: 24), pero sí Dora Santacreu (Veza, 1985: 27). Sin embargo, una queja frecuente en casi todas las reseñas es la poco nítida dicción y la superposición de voces, lo que hacía difícil por momentos seguir el montaje: aun los más entusiastas hablarán de «momentos muertos» (Centeno, 1984: 18) o «baches de ritmo» (Martínez Velasco, 1982: 81). En este sentido, Julia Arroyo se quejará de que el montaje no hacía partícipe al espectador: «¿Acaso le interesa a Facio decir que el público de teatro no está capacitado, por sus convencionalismos y demás prejuicios, para ser tal y lo mejor es hacer caso omiso de su presencia?» (1984: 34).

Las dos reseñas de ámbito académico de las que disponemos (Gurza, 1985: 59; Cruz-Sáenz, 1982: 36) repiten algunas de las apreciaciones señaladas por la prensa periódica: las dificultades para entender a los actores; la supuesta mezcla de estilos (simbólico en las partes más rituales y en ciertas elecciones de la puesta en escena en general, excesivamente realista durante los encuentros sexuales de los señores, grotesco y feísta para la pintura de los criados); y la consecuente dificultad para generar una lectura coherente. Michelle de Cruz-Sáenz (1982: 36), que asistió a la representación de la obra en el Lisner Auditorium de la George Washington University, interpretará incluso esta confusión de símbolos e imágenes de fácil acceso (como la referencia a Adán y Eva) como recurso de *marketing* para captar a un público general sin demasiado conocimiento sobre la obra.

A las quejas y reproches de la crítica responderá Facio en una entrevista a cargo de José Luis Vicente Mosquete (1984) aparecida en la revista *El Público*. De los desnudos dirá que con ello no pretendía incitar meramente el ansia de voyerismo del espectador, como había insinuado la prensa más conservadora, sino reflejar la «carnalidad» propia de la obra (Vicente Mosquete, 1984: 14). Y en este sentido cabe recordar que las relaciones amorosas de la pareja no habían sido mostradas en toda su carnalidad en anteriores montajes, ni siquiera en aquellos que, como el de Tamayo, empleaban los desnudos y el sexo como gancho para atraer a los espectadores.

En cuanto al lugar del texto en el montaje, el director explica que «se pretende [...] algo más que el simple “decir un texto”», ya que «cualquiera puede comprarse y leerse *La Celestina*»

y el teatro «es acción que sobrepasa la palabra» (Vicente Mosquete, 1984: 12 y 13). De allí que lo visual y la materialidad de la voz adquieran importancia en escena, a veces en perjuicio del sentido de la palabra, que ya no ocupa un lugar preponderante. No debemos olvidar que, como se ha indicado más arriba, desde los sesenta las nuevas corrientes teatrales se interesan por la performatividad y que desde finales de los años setenta una rama de la semiótica, con De Marinis (1978 y 1979) a la cabeza, defenderá el estudio del espectáculo como entramado de diversos niveles y códigos verbales y no verbales (el *testo spettacolare*), y no como potencial escénico inscrito en el texto. Factores todos ellos que ayudaron a ver la puesta en escena como obra de arte en sí misma, con una función estética dominante e independiente de la pieza dramática, como defenderá el propio Facio en una entrevista con Fermín Cabal (1983: 9-10).

Por último, se debe tener en cuenta que si bien la mayor polarización entre mundo de señores, y mundo de criados y Celestina que se encontraba en las primeras propuestas escénicas de la obra de Rojas vuelve a aparecer en la versión de Facio esta ya no responde a una lectura maniquea de «buenos» y «malos». Lo que el director pretende, en efecto, es dar una lectura social a los comportamientos de los personajes bajos: la supuesta maldad de Celestina es fruto de una nueva mentalidad individualista, que solo mira por su propio provecho; la perversión de los criados solo se explica por la ruptura de los antiguos lazos de fidelidad que los ataban a una casa, ruptura que los reduce a una nueva condición en la jerarquía social, cercana a la marginalidad (se conciben casi como lumpenes). De allí el interés por igualar a los criados y tratarlos como grupo social, con unas determinadas características comunes, más que como personajes individuales<sup>82</sup>. El uso de un estilo grotesco y feísta para la pintura de este grupo tiene en este contexto una clara lectura social (véase página ). Y en realidad, si releemos despacio las reseñas, esto fue lo que verdaderamente disgustó de la vulgarización de los criados a la prensa más conservadora: la imagen negra, «tremendista y frustrada» (para rescatar las palabras de Valencia [1984] ya citadas), que se ofrecía de la sociedad de *LC* (y de España).

### **En pocas palabras**

El montaje de Teatro del Aire constituyó un verdadero salto en la vida escénica de *LC* en España. Con un equipo proveniente del teatro independiente (el propio Facio había sido una de sus principales figuras) la compañía introdujo en la propuesta muchas de las innovaciones

---

<sup>82</sup> Facio vislumbra «relaciones incipientes de clase» (ed. 1984: 54) en los criados de Rojas y una «organización gremial de carácter corporativo» (57) entre las prostitutas.

que había aportado a la escena española aquel movimiento. Así, el director se alejó del realismo con el que tradicionalmente se había representado el texto de Rojas para trabajar con una estética ritual (corriente de la que provenían algunos de los miembros del grupo, ex integrantes de Ditirambo) y con variados estilos (lo simbólico, la crueldad, el feísmo grotesco). A través del lenguaje ritual y el empleo de símbolos de distinto tipo y origen se pretendía dar a la obra de Rojas una lectura universal. No obstante, Facio tampoco renunciará a cierto compromiso, intentando unir en su propuesta esta lectura trascendental con una revisión histórica («compaginar Historia y Ontología» [Facio, 1984: 71]). Para ello, el montaje incorporará ideas provenientes de las nuevas líneas de investigación que, desde la década de los cincuenta, y sobre todo en los sesenta y setenta, se habían abierto en el ámbito de los estudios sobre *LC*, y las hará dialogar con el contexto social y político del montaje (y con su pasado inmediato).

Discípulo de Maravall durante sus años universitarios, Facio trasladó la hipótesis del estudioso sobre el mundo social de la *Celestina* como reflejo de un período de transición y crisis a la disposición simbólica de la escenografía y al tratamiento de los personajes (con la marginalización y vulgarización de los criados, por ejemplo). Asimismo, algunos detalles de la escenografía, como la estrella de David en el nido de *Celestina*, y, especialmente, la incorporación de un marco ritual presidido por un Gran Inquisidor y unos frailes dan prueba de la lectura de Gilman (1972) y el interés por el tema converso. La utilización de este motivo de la Inquisición en un período en el que todavía estaba muy presente su empleo político, asociado a la España negra, dentro del discurso antifranquista aludía directamente al control moral ejercido por la Iglesia a lo largo de la historia y, de manera particular, durante la dictadura. En definitiva, como la definirá Snow (1997b: 206), la propuesta de Facio fue una nueva versión para un público de la era posfranquista.

Los espectadores, sin embargo, no supieron concretizar la multiplicidad de estímulos nuevos que ofrecía el montaje en una lectura coherente e integrada. Críticos como Salvador Corbero achacaron los fallos de un montaje «con un buen porcentaje de ideas más que aprovechables» a la falta de un «trabajo más concienzudo» y «prolongado» (1981: 21). Aunque, a juzgar por el extenso período de investigación en torno a la obra —Facio comenzó a trabajarla ya en 1977, en un taller organizado en la RESAD— y la exhaustiva preparación del espectáculo descrita al inicio de la versión editada por el Círculo de Bellas Artes (Facio, 1984), más que falta de coherencia o de trabajo, el problema de la versión escénica de Teatro del Aire consistió quizás en su excesiva ambición, al intentar aunar una lectura esencial con una crítica contra la

represión moral e ideológica y con un análisis de las tensiones sociales presentes en *LC* desde una óptica materialista, en ambos casos en conexión con el presente concreto del montaje (y con su pasado inmediato). No debemos olvidar que la «alquimia» entre un teatro trascendental y un teatro comprometido fue una de las aspiraciones del ala renovadora del campo teatral por aquellos años. En esta ocasión la fórmula resultó fallida, el espectáculo, con una coherencia interna demasiado cerrada sobre sí misma, cercana a lo que Pavis (1990: 39-40) ha denominado montajes autotextuales, no logró comunicar con el público. No obstante, es probable que algún papel en este tibio recibimiento cumplieran también los fallos técnicos que con frecuencia tenían lugar durante las funciones. La pobre dotación de los teatros españoles por aquella época, muchas veces no preparados para los requerimientos de la osada escenografía (con las redes en tensión) y el trabajo físico de los actores, fue, según Facio, el principal problema con el que se encontró la propuesta (Bastianes, 2016a: 239)<sup>83</sup>. El día 30 de noviembre por enfermedad de la actriz que encarnaba a Melibea, Charo Amador, se suspenden definitivamente las representaciones de la obra en el Teatro del Círculo de Bellas Artes. Esta sería también la última función del montaje.

### **Al otro lado del charco. Las similitudes con algunas propuestas latinoamericanas**

Si la versión de Facio supuso una ruptura absoluta con la manera en que hasta ese momento se había llevado a escena la obra de Rojas en España, ruptura en cierta medida anticipada por la minimalista versión francesa de Cobos de 1977, cabe advertir que el montaje compartió algunas características con versiones escénicas que se vieron en Latinoamérica en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta; versiones de las que, no obstante, Facio niega haber tenido conocimiento (Bastianes, 2016a: 230)<sup>84</sup>. En efecto, durante este período surgieron

---

<sup>83</sup> Incluso tuvieron lugar algunos fallos en Madrid y Barcelona. Según Gurza (1985: 56), el estreno de la obra en Madrid al parecer se pospuso por problemas técnicos, aunque en conversación con Facio, el director no recordaba el incidente. Especialmente accidentada fue al parecer una de las funciones en el Grec de Barcelona, donde la representación debió interrumpirse porque la escenografía, en madera, se hinchó con la humedad del espacio al aire libre, de manera que fue imposible colocar la red a manera donde debían yacer los amantes en el núcleo doce. Además, el montaje estaba pensado para un teatro a la italiana y no funcionó bien en un anfiteatro como el Grec (Sagarra, 1981: 24).

<sup>84</sup> Es preciso recordar, no obstante, que hubo una importante conexión entre el movimiento de teatro independiente español y el latinoamericano (Alba Peinado, 2005: 37). Curiosamente, *LC* fue una obra representada en repetidas ocasiones por grupos de teatro independiente latinoamericanos, como las versiones del Teatro del Pueblo (1950) y del Teatro Estudio (1980) de Argentina, del Teatro Experimental de Cali (1964) de Colombia, del Teatro del Ángel (1972) de Chile, o de Rajatabla (1987) de Venezuela. Paul Cunniffe (2007: 134) destaca la mencionada versión escénica de *LC* del Teatro Experimental de Cali como un antecedente de lo que será el método de creación colectiva y el



en diversos países de Latinoamérica una serie de propuestas que emplearon la obra de Rojas para hablar de problemáticas sociales, muchas veces en diálogo con su contexto histórico inmediato y con una clara intención política. Así sucedió, por ejemplo, con el montaje de Zbigniew Ziembinski, estrenado en San Pablo en 1969, un año después de la promulgación de la Ley Institucional Número 5 durante el gobierno de Artur da Costa e Silva y el inicio del período más represivo de la dictadura militar en Brasil<sup>85</sup>. A partir de una estética con influencia brechtiana (Torres Lins, 2012: 97), el montaje pretendía emprender una crítica a varios sectores de la sociedad. Así, por ejemplo, un coro de frailes, símbolo del poder represivo de la Iglesia y de los sectores conservadores que habían apoyado al régimen militar, interrumpía varias veces la acción principal (Torres Lins, 2012: 117). Con respecto al texto original, la alteración más evidente consistió en suprimir las muertes finales de los amantes y el planto de Pleberio, con el propósito de orientar la adaptación hacia la comedia y descartar una lectura moral de la pieza (Torres Lins, 2012: 64 y 76). Este recorte del final de la obra de Rojas pretendía, además, reforzar la crítica contra aquellos que detentan el poder y compran voluntades a través del dinero: Calisto, responsable último del «negocio» que desencadenará la tragedia, finalmente sobrevive, mientras las verdaderas víctimas son los criados que mueren a su servicio (Torres Lins, 2012: 88).

La desigualdad y la marginación social será un tema que también interesará a Gustavo Meza, quien en el programa de mano de su montaje de 1972 con el grupo chileno Teatro del Ángel (montaje en el que emplea la adaptación de José Ricardo Morales) sugiere a los espectadores la siguiente reflexión:

¿Es esta «Historia de Calisto y Melibea y de una puta vieja llamada Celestina» una historia de amor que termina con la muerte de los enamorados o la historia de un joven rico que al verse rechazado arrastra a cuantos puede comprar con su dinero hasta la muerte con el fin de lograr su propósito? ¿Es Celestina un ángel de maldad, como tanto se ha escrito, o una vieja con gran talento y sabiduría que trata de sobrevivir con las únicas armas que le da una sociedad que la ha marginado de nacimiento? (citado a través de Silva [1983: 16]).

---

movimiento del Nuevo Teatro. Se conserva un ejemplar de la versión en la BFM (Buenaventura, c. 1964).

<sup>85</sup> Se trató de la segunda versión escénica de *LC* montada en Brasil (la primera se había estrenada solo un mes antes) y fue un encargo del Centro Cultural García Lorca del Centro Democrático Español, institución dedicada a acoger a la comunidad española en el exilio (Torres Lins, 2012: 43 y 103). Con este montaje el centro quería ofrecer al público brasileño una traducción de *LC* directa del original, ya que la única versión en portugués que circulaba en Brasil por la época era una traducción de la adaptación escénica de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, editada, como se ha visto, en 1959 (Torres Lins, 2012: 44).

Otro de los rasgos importantes, quizás el más importante, de estas versiones latinoamericanas, es la exaltación del erotismo y el empleo de lenguaje obsceno, que provocará no poco revuelo. La versión de Miguel Sabido de 1969 escandaliza en el Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales (Colombia) y provoca la protesta de obispos y numerosas congregaciones de la ciudad (Tapias, 1979: 33), y algo similar ocurriría con la puesta en escena colombiana de Facio, como hemos visto. No faltarán tampoco desnudos, como se puede observar en la portada del programa de mano de la versión de Teatro del Ángel de 1972 (Morales, 1983: 10).

Son los años de la revolución sexual y la libertad que muestra *LC* en el plano de las relaciones amorosas ofrecía tanto una ocasión para la crítica contra la represión sexual como un gancho comercial para atraer al público. Se debe tener presente que la escenificación de un clásico contaba con ciertas ventajas en aquellos países que durante estos años sufrieron un control estatal sobre la producción cultural. Así, al igual que sucedió en España durante el franquismo, la puesta en escena de este tipo de textos gozó de más libertad en cuanto a temas y lenguaje de la que se permitía en representaciones de autores contemporáneos. En este sentido, podemos invocar nuevamente como ejemplo las peripecias de la versión empleada por Ziembinski con la censura brasilera, que en un primer momento calificó la adaptación del texto de Eudinyr Fraga de «pornográfica», pero que, al comprobar que los pasajes obscenos ya se encontraban en el texto de Rojas, finalmente decidió aprobar la versión para mayores de dieciocho años (Torres Lins, 2012: 46 y 55). A medida que avance la década de los ochenta, y sobre todo en los noventa y en el nuevo siglo XXI, los montajes de *LC* en Latinoamérica tenderán a explotar cada vez más el contenido sexual de la obra de Rojas y a dejar de lado los aspectos de crítica social.

Por último, y relacionado con el tema de la sexualidad, el montaje de Ziembinski es el primero en utilizar un recurso que luego será muy frecuente en posteriores versiones latinoamericanas de *LC*: emplear un actor para interpretar el personaje de la alcahueta. Así veremos aparecer Celestinas travestidas en los montajes chilenos de Juan Pablo Donoso y Omar Galarce, de los años 1976 y 1977 respectivamente (Silva, 1983: 13-4), en la citada puesta en escena colombiana de Facio del año 1979, en el montaje del grupo venezolano Rajatabla estrenado en 1987 y, al parecer, también en la versión argentina de Enrique Dacal de 1980 (*La Opinión*, 1980). En España, será una solución que se verá por primera vez, como dijimos, con el montaje de Théâtre du Hangar (1977), pero que no será utilizado por compañías españolas

hasta el siglo XXI: aparecerá, así, en las propuestas de Teatro Margen (2003) y del Teatro Clásico de Sevilla (2008), y en la reciente coproducción del Teatro de la Abadía con la CNTC (2016).

### 3.3. Otras versiones escénicas, radiofónicas y televisivas durante la Transición

Volviendo al ámbito español, cabría mencionar, para concluir, algunas propuestas escénicas menores y versiones en otros formatos que se vieron en estos años. Patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, durante tres días (del 26 al 29 de junio de 1980) se presentó en el Claustro de San Pedro Mártir de Toledo el montaje del crítico Miguel Bilbatúa; montaje que contó con importantes figuras del cine y la televisión como Julia Martínez, Mario Pardo o Patricia Adriani, importante musa del «destape». Según se deduce de las siguientes palabras del propio Bilbatúa, periodista e importante figura del Partido Comunista, la versión, no obstante, al parecer no renunció a dar un cierto sesgo social a la lectura de la obra de Rojas: «Por vez primera en la literatura dramática castellana, se nos muestra el conflicto de unos individuos en los que existe el choque entre sus aspiraciones como individuos y la imposibilidad de realizar tales aspiraciones, dada la sociedad en que viven» (*El País*, 1980a).

Poco más tarde, en octubre, también el Teatro Palenque de Talavera de la Reina presentaría otra puesta en escena de *LC* con motivo de la Semana Cultural en Homenaje a Fernando de Rojas (Snow, 1981a: 54, 1981b: 60). Probablemente también se viera a inicios de los ochenta el montaje de la compañía Carro de Heno, que por la descripción que ofrece el programa de mano —único testimonio que he podido hallar de la representación (Programa de mano 17)— se centraba exclusivamente en los personajes femeninos de la obra de Rojas.

Son también años que podríamos llamar de «regreso» de las *Celestinas* de exilio. El 18 de febrero de 1980, dentro un ciclo dedicado al análisis del teatro español del Centro Dramático Nacional y coincidiendo con la visita de José Ricardo Morales a Madrid, se representan en el Teatro María Guerrero fragmentos de algunos de sus trabajos, entre ellos, de su adaptación de *LC* (*El País*, 1980b). La dirección correrá a cargo de Ramón Ballesteros y Amelia de la Torre interpretará el papel de Celestina. Criado de Val menciona en *Teatro Medieval de Hita* (2005: 52) que ese mismo año había proyectado representar junto con Álvaro Custodio la *Tragicomedia* completa en Toledo, en cuatro sesiones de dos horas, repartidas en dos días. El

proyecto finalmente no se llevó a cabo, al parecer por dificultades presupuestarias<sup>86</sup>. También Miguel Narros anunciaría en 1984 una versión completa para el Teatro Español, que tampoco realizaría (Amilibia, 1984: 105).

En estos años de Transición en España se vieron nuevamente versiones de Celestina en otros formatos. Ya hemos mencionado que en 1979 se estrenó finalmente en España la película de Miguel Sabido (véase capítulo II, página 273). Al parecer en 1978 Julio Diamante también acarició la idea de realizar una película erótica con Lola Gaos, quien había interpretado a Celestina en la versión de televisión de 1967 de *Teatro de Siempre* (Arriba, 1978: 27)<sup>87</sup>. Corbalán (1981: 92) anuncia en julio de 1981 que Rafael Pujol acababa de concluir la grabación de una versión radiofónica de *LC*. Ese mismo año comienza el rodaje de la versión televisiva de Juan Guerrero Zamora, con Tony Soler en el papel de Celestina<sup>88</sup>. Se trató de una superproducción en tres capítulos, que contó con un abultado presupuesto y que por una serie de irregularidades no se vio hasta 1983<sup>89</sup>.

### 3.4. El período democrático y la recuperación de los clásicos

Con la llegada de la democracia, se irá desmantelando poco a poco el sistema franquista y nuevas normas e instituciones pasarán a regular la organización administrativa del ámbito escénico<sup>90</sup>. Dos importantes líneas de actuación serán el fortalecimiento del sector público frente al privado y la adopción de una política descentralizadora para garantizar una programación continuada fuera de Madrid y Barcelona, los grandes centros teatrales. La llegada de los socialistas al poder en 1982 supuso especialmente un importante apoyo al teatro, con un aumento considerable de los fondos públicos destinados a la escena, la rehabilitación de antiguas salas y la construcción de nuevos espacios. En paralelo, en estos años desaparecerá el

---

<sup>86</sup>Al parecer se trataba en realidad de un proyecto más antiguo: ya en 1974 en una carta publicada en la prensa, Criado de Val (1974: 30) declara que siete años antes había propuesto al Ayuntamiento de Talavera una versión completa para ser representada en dos días.

<sup>87</sup> Se conserva un guion de 1983 del director en la Biblioteca Nacional (VC/14990/2). Se puede encontrar una descripción en Snow (1986b: 60).

<sup>88</sup> Al parecer, el director había preparado previamente una versión para Radio Nacional con Mari Carrillo en el papel de Celestina (Maire Bobes, 2002: 386, n. 11).

<sup>89</sup> Testimonio del escándalo que generó la realización de la serie son los numerosos artículos aparecidos en la prensa. Baste como ejemplo el de Gabriela Cañas (1983) o la entrevista aparecida en el *ABC* en la que Guerrero Zamora defiende su versión (García Garzón, 1983: 91).

<sup>90</sup> La Nota de Autor elaborada por Adrián Pradier (2018) que encabeza el *Código de las Artes Escénicas y de la Música* ofrece un detallado recorrido histórico por el panorama normativo y las políticas culturales llevadas a cabo en el ámbito del teatro desde la Transición.

movimiento independiente, algunos grupos se desintegrarán, otros se transformarán en compañías estables, con frecuencia gracias a las ayudas de las comunidades autónomas (Muñoz Carabantes, 2002: 323).

En el ámbito de los clásicos, y luego de la crisis que había atravesado la puesta en escena del teatro barroco en la etapa anterior, desde finales de los setenta se empieza a plantear la ineludible necesidad de rescatar y limpiar la imagen del patrimonio dramático del XVII; conectarlo nuevamente con el presente y desligarlo de la asociación con un teatro conservador, al servicio del poder, de personajes planos y enredos pueriles. Diagnóstico y solución planteados con maestría por Ruiz Ramón, quien tilda de anomalía sociocultural «la pérdida colectiva de la señas de identidad de una cultura que no necesita ver a sus clásicos» (1988: 197). En la década de los ochenta la puesta en escena de este tipo de textos registrará un importante aumento en cuanto a número de montajes con respecto a décadas anteriores: de las mil setecientas representaciones de clásicos entre 1938 y 1989 que recoge Muñoz Carabantes en su tesis doctoral, más de la mitad pertenecen a este período (2002: 478)<sup>91</sup>. Este aumento también supuso una ampliación del repertorio de autores y obras llevadas a escena.

En este renacer del teatro clásico jugaron un papel especial dos acontecimientos. El primero de ellos fue la puesta en marcha, en 1978, de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro<sup>92</sup>. Las representaciones de piezas clásicas ligadas a estas primeras Jornadas, serían reemplazadas al año siguiente por un auténtico festival, que con el tiempo adquiriría entidad propia y carácter internacional. Así, el de Almagro se convertirá en el primero de una serie de festivales dedicados al teatro clásico (o con importante presencia de este tipo de propuestas escénicas en su programación), que irán surgiendo a partir de los ochenta, entre ellos el de Almería.

Por su parte, José Manuel Garrido, director del nuevo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (organismo creado en 1985 en sustitución de la antigua Dirección General de Música y Teatro) encargaría a Adolfo Marsillach la tarea de conformar una Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), que comenzaría a funcionar como compañía estable, con un número fijo de profesionales, en 1986 (Oliva, 2004a: 120-6). Esta iniciativa

---

<sup>91</sup> Los festejos en torno al centenario de Calderón en 1981 marcan la progresiva normalización de su presencia en las tablas (Adillo, 2017: 306-20).

<sup>92</sup> Durante estas primeras jornadas se desarrollaron intensos debates en torno actualidad del teatro barroco, en los que no faltaron voces que cuestionaran su validez, entre ellas la de Agustín García Calvo que hemos mencionado en otro apartado. Para un resumen de dicho debate, véase Huerta Calvo (2006: 58).

tenía como objetivos iniciales «la recuperación, conservación y revisión de los textos teatrales de todas las épocas, con el fin último de su puesta en escena, procedentes del patrimonio teatral español y universal; el estudio y la divulgación de las obras de teatro clásico, y el adiestramiento de intérpretes especializados en el teatro clásico» (BOE, 1986: 3728); aunque finalmente la compañía centraría su atención sobre todo en el teatro barroco español. Se buscaba, así, poner en pie un sistema que garantizara una oferta regular de clásicos en cartelera, promoviese la demanda, y ayudara a establecer una tradición escénica con la que se pudiese confrontar toda nueva propuesta<sup>93</sup>.

### **3.4.1. El regreso a la escena pública. El montaje de Adolfo Marsillach con la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1988)**

*La Celestina* fue el quinto montaje de la CNTC y se estrenó, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, el día 18 de abril de 1988 en el Teatro de la Comedia. Se encargó a Gonzalo Torrente Ballester la adaptación del texto, el vestuario y la escenografía corrieron a cargo de Carlos Cytrynowski y Carmelo Bernaola se ocupó de la música. En junio de ese mismo año, la propuesta se llevaría también a Sevilla, San Sebastián, Bilbao, y del 1 al 5 de septiembre se mostraría en el XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

No era esta la primera versión de *LC* que acogía el Festival de Almagro: en 1984 había pasado por allí el montaje portugués del Teatro Ibérico de Lisboa, dirigido por José Blanco Gil; una propuesta con gran cantidad de elementos simbólicos, al igual que la de Facio, y de fuerte carga erótica, empleada como reflexión en torno al deseo<sup>94</sup>. En esta ocasión, sin embargo, las jornadas unidas al festival, que se celebrarían del 5 al 8 de septiembre, es decir, a continuación de la presentación del montaje, se dedicaron a *LC* e incluyeron, entre otras actividades, conferencias sobre la obra de Rojas, un debate sobre la puesta en escena de Marsillach y una intervención a cargo de Joseph Snow centrada específicamente en «Las representaciones de *La*

---

<sup>93</sup> Para un revisión recientes de la trayectoria de la CNTC remito a la tesis de Mascarell (2014). Buen provecho puede sacar el lector, asimismo, de los capítulos que dedican a algunos montajes de la compañía Wheeler (2012) y Fischer (2009).

<sup>94</sup> El montaje se vio también en Portugal y en el Festival de Teatro de Siglo de Oro de El Paso, al parecer en mejores condiciones que en Almagro, donde, según declara en una entrevista Blanco Gil, por problemas técnicos «no se vio el espectáculo tal como fue concebido» (Madrugal, 1985: 98). Para más información se pueden consultar también los artículos que dedicaron al montaje Fothergill-Payne (1985) y Villán (1984). En el CDAEM se pueden encontrar fotos y una filmación de la presentación en el VII Festival de Teatro Clásico de Almagro (signatura 629332).

*Celestina* en el siglo XX» en la que se reivindicaba el estudio de la historia escénica de la obra<sup>95</sup>. Este primer montaje de *LC* de la CNTC se vería luego nuevamente en Madrid en cuatro ocasiones, entre diciembre de 1988 y junio de 1989, y en marzo de 1989 se representaría también en el Mercat de les Flors de Barcelona (Muñoz Carabantes, 2002: 824 y 845). En agosto de ese año, finalmente, viajaría al Festival de Edimburgo.

La propuesta constituyó sin duda un hito importante dentro de la historia de la puesta en escena de *LC*, que con esta inclusión temprana en el repertorio de la CNTC recibe de alguna manera sanción institucional en el nuevo período democrático. Su representación no era considerada ya un experimento, como lo había sido en 1940 cuando Lluch la lleva a un Teatro Español recién transformado en teatro nacional: para entonces la obra estaba plenamente integrada en el canon escénico español, gracias a la labor de las compañías privadas, y del teatro universitario e independiente. De hecho, como dirá el propio Marsillach (programa de mano 18), el montaje abría una nueva etapa en la CNTC, que hasta entonces se había dedicado a «investigar» con títulos conocidos pero no frecuentemente representados como *Antes que todo es mi dama*, llevada a escena por el director en 1987. *La Celestina* constituyó así, como dirá en 1992 Muñoz Carabantes (2002: 460) la «primera incursión de Marsillach y su equipo en la nómina de los “grandes” títulos del teatro clásico español», antes incluso de que la compañía escenificará algunas de las obras que han ocupado tradicionalmente el primer lugar dentro del canon escénico, como *El alcalde de Zalamea*, obra que, bajo la dirección de José Luis Alonso, se montaría recién en la siguiente temporada de la CNTC, en noviembre de 1988.

Ahora bien, el texto de Rojas no solo estaba plenamente integrado dentro del canon escénico español, sino que aún gozaba, entre ciertos intelectuales, de un prestigio añadido como clásico alternativo que, en oposición a la comedia áurea, se reconocía como antecesor de un teatro español más moderno. Así, el boletín de mayo-junio de 1988 de la CNTC incluiría un artículo de Agustín García Calvo en el que, como en aquella polémica ponencia de 1978, el intelectual hablaba de la «estulticia, insipidez y descuido técnico insultante de aquello que habían de servirles a las nacientes masas en sus corrales» para exaltar la «obra maestra de sabiduría que es la *Celestina*» (García Calvo, 1988). Francisco Nieva en un lúcido artículo de otro boletín de ese año procuraba por su parte describir lo que, en comparación con el teatro del siglo de oro, había significado la obra de Rojas a lo largo del siglo XX: «el decálogo de “lo que debía haber sido el teatro español” de no haberse amoldado a cánones tan estrechos como lo

---

<sup>95</sup> Quirante Santacruz (1988) ofrece una crónica de las Jornadas.

hizo forzosamente después» (1988). Verdadero «teatro moderno», Nieva pone en relación *La Celestina* nuevamente con Shakespeare, Valle-Inclán y la generación realista, advirtiendo que no se le puede pedir al teatro barroco, «terreno de pasiones estilizadas», lo que «*Celestina* nos da como personaje y como mito» (1988).

El carácter de «montaje oficial» y la cantidad de material remanente de fácil acceso han hecho que la propuesta escénica de Marsillach sea una de las más estudiadas, con trabajos que analizan específicamente desde la adaptación (Romera Castillo, 1993 y 2005) hasta la puesta en escena (Fischer, 2000 y 2009), y volúmenes que recogen las críticas que suscitó el montaje y dan amplia muestra de su recepción (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988 y 1989). Es por ello por lo que en el análisis nos centraremos en destacar las novedades que la propuesta aporta en la historia escénica de la obra de Rojas. Para ello nos valdremos de la versión editada (Torrente Ballester, 1988), y del vídeo y las fotografías de la puesta en escena que conserva el CDAEM<sup>96</sup>.

### **La adaptación de Gonzalo Torrente Ballester**

A pesar de que una de las premisas del trabajo con los clásicos de la CNTC consistía en procurar un respeto al texto, también en esta ocasión la obra original fue sometida a fuertes recortes con el fin de adecuarla a los horarios comerciales del teatro actual. La adaptación, que toma como texto base la *Tragicomedia*, se divide en dos partes; la primera se cierra, como en la versión de Escobar y Pérez de la Ossa (1959), luego del auto VII. Se eliden los autos XVII y XXI, aunque del primero se conservan dos intervenciones de Sosia que se trasladan a Elicia en la escena, tomada del auto XV, en que esta cuenta a Areúsa la muerte de los criados y la alcahueta. No obstante, a diferencia de muchas otras anteriores adaptaciones de la *Tragicomedia*, no se funden, sino que se mantienen separados los dos encuentros amorosos de los autos XIV y XIX, dando más espacio a todo lo que sucede entre uno y otro; es decir, prestando más atención a lo que ocurre en los autos añadidos<sup>97</sup>.

La adaptación sigue el orden de la trama del original y suprime algunos pasajes o sucesos poco relevantes para la historia principal como el diálogo en la cama entre Areúsa y Pármeno (e incluso el posterior entre Calisto y los criados) del auto VIII. No obstante, a diferencia de Casona (1974) y de Escobar y Pérez de la Ossa (1959), Torrente Ballester

---

<sup>96</sup> La signatura de la filmación es 629446. Las imágenes se encuentran bajo la siguiente signatura: de 640471 a 640500; de 649032 a 649036; de 725147 a 725173; de 757430 a 757431.

<sup>97</sup> Se debe advertir que esta es una innovación que presentaba ya el montaje de Blanco Gil de 1984, según describe en su reseña Javier Villán (1984: 29).



mantiene el diálogo entre Elicia y Celestina al final del VII. Por su parte, la conversación similar que entre estos dos personajes tiene lugar al final del auto XI se reemplaza en la versión por una única intervención de la alcahueta en la que se mezclan pasajes del auto IX (cuando Celestina rememora sus pasadas glorias) y comentarios, surgidos de la pluma del propio adaptador, sobre la cadena que ha recibido de Calisto (Torrente Ballester, 1988: 97). Estos últimos añadidos permiten resaltar la importancia del objeto que finalmente acabará por desencadenar la tragedia. Cabe destacar que estas dos conversaciones entre maestra y discípula, que en el original transcurrían en casa de Celestina, aquí tienen lugar por la calle. En efecto, una característica de la versión es que tiende a reubicar en espacios exteriores fragmentos que en *LC* se desarrollan en las casas. Así sucede también, por ejemplo, con las escenas correspondientes a los autos XV y XVIII, que, emplazadas en el original en las moradas de Areúsa y Centurio respectivamente, pasan a situarse «por un camino» (116 y 121). Este empleo de exteriores, como se verá, obedecía a las posibilidades que ofrecía el diseño de espacio escénico; un diseño que también permitía dar más movilidad a la escena tomada del auto XI, que, en lugar de desarrollarse en un único lugar, como en las adaptaciones de Escobar y Pérez de la Ossa (1959) y Casona (1974), transcurre primero de camino a la Magdalena y luego en casa de Calisto. Por último, la adaptación también incluye algunos extensos añadidos, entre ellos la introducción de una escena completamente nueva con Melibea y Lucrecia justo antes de la correspondiente al auto III, como se verá.

Torrente Ballester menciona que ha querido conservar la «fisonomía arcaica» del lenguaje (1988: 7). Así, por ejemplo, si comparamos cómo se traslada la descripción que Celestina hace de Calisto a Melibea en el auto IV en las versiones de Escobar y Pérez de la Ossa, Casona y Torrente Ballester observaremos que esta última, a diferencia de las anteriores, conserva los retóricos ejemplos mitológicos e históricos (la cursiva en todos los casos es nuestra):

CELESTINA. ¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conosciesses, no le juzgasses por el que has dicho y mostrado con tu yra. En Dios y en mi alma, no tiene hiel. Gracias, dos mill; en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Étor; gesto, de un rey; gracioso, alegre. Jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador, pues verle armado, un Sant George. Fuerça y esfuerço no tuvo Ércules tanta. La presencia y faciones, dispusición, desemboltura, otra lengua *había menester* para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, quando se vido en las aguas de la fuente. *Agora*, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás *cessa de quexar* (Rojas, 2001: 335-6).

CELESTINA. Y *tal* enfermo, señora. Si *bien le* conocieses no le *juzgases* por el que *has dicho en tu ira*. En *Dios y en mi alma* no tiene hiel; gracias dos mil, gesto de un rey; gracioso, alegre, *de noble sangre*, la presencia y facciones, disposición y desenvoltura, otra lengua *había menester* para *las* contar; todo junto semeja ángel del cielo. *Agora*, señora, *tiénele* derribado una sola muela que jamás *cesa el quejar* (Escobar y Pérez de la Ossa, 1959: 44).

CELESTINA.—¡Y *qué* enfermo, señora! Por Dios *que si le* conocieses *bien* no le *juzgaras con tanta ira*. Hiel *no tiene ninguna*; gracias, dos mil. *Generoso, valiente*, alegre, gesto de rey. Su presencia, otra lengua que la mía *haría falta* para contarla. *Ahora*, señora, *le* tiene derribado un dolor de muelas, que no se *deja de quejar* (Casona, 1974: 1222).

CELESTINA. ¡Y *tal* enfermo, señora! Por Dios, si *bien lo* conocieses, no le *juzgases* por el que *has dicho y mostrado con tu ira*. En *Dios y en mi alma*, no tiene hiel; gracias, dos mil; gesto, de un rey; gracioso, alegre; jamás reina en él tristeza. *De noble sangre, como sabes; gran justador, pues verle armado, un San Jorge. Fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta*. La presencia y facciones, disposición desenvoltura, otra lengua *había menester* para *las* contar. Todo junto semeja ángel del cielo. *Agora*, señora, *tiénele* derribado una sola muela, que jamás *deja de quejarse* (Torrente Ballester, 1988: 52).

Al igual que Escobar y Pérez de la Ossa, Torrente Ballester no moderniza sintaxis y morfología, como sí lo hace Casona: no cambia de lugar los clíticos o los adverbios (*si bien lo conocieses*) y mantiene la forma en *-se* del pretérito imperfecto del subjuntivo en la apódosis (*juzgases*). Tampoco moderniza la forma arcaica de algunas palabras (como *agora*) e intenta conservar palabras y expresiones (por ejemplo, la construcción *había menester*). Sin embargo, en otras ocasiones a lo largo del texto se observa una mayor tendencia a modernizar léxico que en su antecesora de los años cincuenta. Al respecto dirá: «ciertas palabras del texto, ciertas expresiones, esas precisamente que son objeto de anotaciones por los eruditos editores, han tenido que ser sustituidas por otras más modernas, de significación igual o aproximada, aunque más inteligible» (Torrente Ballester, 1988: 7). Así, si Escobar y Pérez de la Ossa mantenían palabras como *gerifalte*, *postema* y *landre* o *labrandería* (1959: 12, 17 y 20); Torrente Ballester, por el contrario, las sustituirá por *halcón*, *llagas* y *piojos*, y *tejedora*, respectivamente (1988: 12, 23 y 28). Otras modernizaciones, no obstante, están menos justificadas y parecen responder más a la voluntad de remarcar la diferencia de registros entre personajes altos y bajos. En un artículo de *Primer Acto* el dramaturgo Domingo Miras (1988: 30-1) ya señalaba que Torrente Ballester cambiaba la expresión «rufián de cien mujeres» del original (Rojas, 2001: 568) por el más procaz «rufián de cien putas» (Torrente Ballester, 1988: 124) en la escena en que Centurio se ufana del origen de su nombre, herencia de su abuelo.

También en esta adaptación se da preferencia a los diálogos de réplicas cortas y en ocasiones se subdividen y entremezclan los parlamentos extensos, como en la versión de Facio

(1984), aunque, a diferencia de esta última, no se intercambian parlamentos entre personajes. Como botón de muestra baste el siguiente ejemplo de la escena simultánea del auto XII, donde el largo parlamento de Melibea se entrecruza con otras intervenciones más breves de Sempronio, Pármeno y Calisto, que en el original se encuentran a continuación:

CALISTO. [...] Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren.  
PÁRMENO. (*Aparte*) ¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año. No me agrada cosa esta venida. En mal punto creo que se empezaron estos amores. Yo no espero aquí más.

SEMPRONIO. (*Aparte*) Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá.

MELIBEA. ¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad. La esperanza es cierta, el tiempo breve, quanto tú ordenares. Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entramos, tú [*tu*] solo dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si agora quebrases las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor es el yerro, quanto mayor es el que yerra, en un punto será por la cibdad publicado (Rojas, 2001: 480-1).

CALISTO. [...] Deja que llame a mis criados para que las quiebren.

PÁRMENO. (*Aparte*). ¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año. Yo no espero más aquí.

MELIBEA. ¿Quieres perderme y dañar mi fama?

SEMPRONIO (*Aparte*). Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vayamos allá.

MELIBEA. No sueltes las riendas a la voluntad. La esperanza es cierta, el tiempo breve. Y pues tú sientes tu pena sola y yo la de entreambos; tú, sólo tu dolor y yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto.

CALISTO. ¡Oh, mi señora y mi bien todo! Permite que mis criados quebranten estas puertas que nos separan. ¡Pármeno! ¡Sempronio!

MELIBEA. No, mi señor, que amanecerá sospecha en casa de mis padres (Torrente Ballester, 1988: 201-2).

Cabe advertir que esta escena paralela de los criados del auto XII se encuentra bastante recortada y en la versión también desaparecen otros diálogos simultáneos. Así se eliminan los comentarios de Tristán y Sosia durante el encuentro de los amantes en el auto XIV o la treta que emplea Celestina en el auto I a las puertas de la casa de Calisto, cuando, a sabiendas de que dentro de la casa el caballero la escucha, simula verdadera preocupación por su bienestar. Por el contrario, la versión mantiene muchos de los apartes, posiblemente por su potencial cómico, un aspecto que el montaje de Marsillach explota en mayor grado que sus antecesores.

Se añaden, asimismo, varios romances y canciones de la lírica tradicional, en general durante las entradas o salidas de personajes bajos y con temáticas afines a su caracterización o a la pintura de las situaciones. De esta manera, por ejemplo, Sempronio y Pármeno antes de emprender la marcha a casa de Celestina para la comida entonan un pasaje del «Romance de una gentil dama y un rústico pastor» donde se habla de la hora de comer (Torrente Ballester,

1988: 78). Por su parte, el fragmento del «Romance de la reina Elena» que canta Centurio al entrar en escena (121) se corresponde con el momento en que Agamenón promete organizar la campaña militar contra Troya y contribuye a la caracterización del personaje como verdadero soldado fanfarrón, en lugar de mero rufián. De hecho, mediante una frase añadida en esta misma escena en boca de Areúsa («ha días que volvió de la guerra y aún no vino a visitarme por lo que necesitare» [122]) se identifica a Centurio con aquel amigo que la prostituta menciona en el auto VII del original («Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Havía de fazerle ruyndad?») [Rojas, 2001: 565]).

Torrente Ballester considera que la obra de Rojas obedece a un fin moral, pero en su adaptación para un público contemporáneo decide «despojar la acción y el diálogo de todo intento de ejemplaridad y dejarlo reducido a la pura acción: el amor de dos adolescentes (el amor que incluye lo carnal) y la acción que se deriva del hecho de que, para que este amor pueda realizarse, se requiere acudir a los servicios de una alcahueta» (programa de mano 18). Por esta razón, se suprime el planto de Pleberio y se cambia la muerte de Calisto<sup>98</sup>. En efecto, en la adaptación *Traso el cojo y «los suyos»* (128), en lugar de hacer ruidos para asustar a Calisto, se encargarán directamente de dar muerte al joven señor.

En cuanto al tratamiento de los personajes, una vez más, la versión da preeminencia a la historia amorosa. Según se puede apreciar en el trabajo de Romera Castillo (1993: 203-4), Lucrecia y Melibea son las figuras que más peso ganan. Esto se debe a la introducción, como ya mencionamos, de una escena completamente nueva en la que señora y criada hablan de Calisto, mientras este pasa con su caballo por la calle, tal y como promete al final del auto II (Rojas, 2001: 292). Emplazado antes de la escena correspondiente al auto III, este añadido, según Torrente Ballester, permite ver de «manera gradual, mucho más lógica» el enamoramiento de Melibea (1988: 7)<sup>99</sup>. Pero, además, muestra a la doncella claramente prendada del joven caballero mucho antes de la primera visita de Celestina e incluso de la escena del conjuro, de manera que se resta importancia a la incidencia de la magia en el desarrollo de los acontecimientos de la trama. Asimismo, la inclusión, antes de la comida del auto IX, de un pequeño diálogo en que Melibea envía a su criada donde Celestina para que

---

<sup>98</sup> Para Torrente Ballester (1988: 6-7) la caída del caballero es poco lógica e inesperada. Con ella el autor de la obra habría querido simbolizar un castigo divino (idea ya esbozada por McPheeters [1954: 332]), lectura que, sin embargo, considera difícil para el espectador contemporáneo.

<sup>99</sup> Un añadido que disgustó a cierta crítica académica, representada en este caso por Lázaro Carreter (1989a: 10).

recupere el cordón (diálogo elaborado a partir del monólogo inicial del auto X del original) persigue un fin parecido; es decir, «destacar la seducción que Calisto ejerce sobre Melibea» (programa de mano 18). Fischer (2000: 67) calificará este mayor interés por el proceso amoroso de lectura feminista y lo relacionará con las líneas de investigación que por aquellos años se estaban abriendo en el ámbito académico. Si bien Celestina también aumenta su importancia en la versión, en comparación con el porcentaje que ocupa en el original, lo hace de manera mucho menos significativas que en versiones anteriores.

Pármeno es, por el contrario, el personaje que más peso pierde, seguido a una considerable distancia por Calisto, Sosia y Tristán. Como se puede apreciar en el cuadro que ofrece Romera Castillo (1993: 206), esta reducción se debe a que la versión omite todos sus parlamentos del auto II, incluido su monólogo, un pasaje importante para comprender la evolución del criado. También recorta la conversación por la calle con Celestina del auto VII, y suprime el diálogo con Calisto del VIII. De este último auto, no obstante, mantiene el monólogo inicial del criado, a diferencia de lo que sucede en las versiones de Escobar y Pérez de la Ossa (1959) y Casona (1974). La versión tampoco se extiende en la descripción de la madre de Pármeno, Claudina, tal vez porque se trata de un personaje solo mencionado en la obra o quizás porque se suele asociar a la parte demoníaca de Celestina, un tema que pareciera no interesar al adaptador (y, de hecho, como en las versiones de Garneau [1991] e Iniesta [2012a] que veremos, se eliminan completamente las palabras de la alcahueta sobre las artes mágicas de su amiga del auto VII).

Con respecto a Sosia y Tristán, la disminución de su peso se debe sobre todo a la desaparición del auto XVII y del diálogo entre ellos al inicio del XIX, pero también a la supresión de gran parte de sus parlamentos del auto XIV, incluidos los comentarios paralelos al encuentro físico de los amantes que sirven de contrapunto al lirismo de la escena amorosa. Calisto, por su parte, aunque conserva los dos monólogos del auto XIII, pierde el del auto XIV de la *Tragicomedia* y desaparece completamente de la escena correspondiente al auto VIII, el más recortado de la versión. Por último, de todas las adaptaciones que se han visto en detalle es la que mejor mantiene el personaje de Sempronio, que, si bien no gana peso, no varía su porcentaje de intervenciones con respecto al que posee en el original.

### **La puesta en escena de Adolfo Marsillach y la recepción**

La concepción de espacio escénico es también considerablemente distinta de la empleada en anteriores montajes de la pieza. En esta ocasión se escoge una escenografía fija, consistente en una suerte de pista circular, con desniveles y elevada, que bordea un espacio central de menor altura. En este espacio central, una trampilla se utiliza en muchas de las escenas que transcurren en casa de Celestina: allí se esconderá, por ejemplo, Crito, y de allí sacarán los personajes las provisiones para la comida (fig. 18). A los costados se elevan dos estructuras lisas con puertas semicirculares en forma de arcos de medio punto y al fondo una serie de bastidores recuerda las ondulaciones de un paisaje. La escenografía funciona a manera de ícono (Elam, 1983: 21-7), estableciendo muchas veces una relación metafórica con sus diversos referentes (las distintas casas y calles donde transcurre la acción).

Tanto la pista circular como los caminos trazados por las siluetas de los bastidores ondulados del fondo permitían mostrar a los personajes caminando y, de esta manera, trasladar a escena la concepción dinámica del espacio propia de la obra de Rojas. Las formas onduladas y la gama cromática escogida (luz cálida, predominio de tonalidades de amarillos en contraste con colores más fríos) tenían como fin crear una atmósfera renacentista, inspirada en Salamanca (Vicente Mosquete, 1988: 9). De esta manera, se buscaba romper con una lectura oscura de la obra, asociada a lo medieval y a la interpretación moral. Posiblemente el cambio respondiera, asimismo, a la necesidad de distanciarse del estilo feísta que había empleado Facio para la pintura del mundo bajo, como parecen sugerir las siguientes palabras del director: «Cabía la posibilidad de encuadrar la acción en el marco de una Edad Media oscura y tópica, con unos personajes muertos de hambre, desarraigados, rodeados de piojos y boñigas de vaca, zarrapastrosos y atufando a semen...; o hacerlo en un ambiente más dado a la “urbanidad” e incluso al lujo y la ostentación, como es la época inicial del Renacimiento y que probablemente es el “tiempo real” de *La Celestina*» (Vicente Mosquete, 1988: 7 y 8). La escenografía no obstante, quizás por el afán de dar nuevos aires a la obra de Rojas, se alejaba también del ambiente urbano que otros montajes habían intentado destacar —ya a través de la utilización de un decorado simultáneo en forma de pueblo, como sucedía en la propuesta de Lluç, ya mostrando los interiores de las casas, como en el montaje de Osuna— y apostaba por un espacio más diáfano que evocaba un ambiente rural, como advierte, no sin cierto disgusto, Haro Tecglen (1988)<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Es necesario, no obstante, tomar con precaución las opiniones de Haro Tecglen sobre el montaje, ya que, como relata en sus memorias Marsillach (1998: 460 y 515), las relaciones entre el crítico de *El País*

La escenografía abstracta, con sensuales ondulaciones, tampoco escapaba a cierto sentido simbólico, al parecer no buscado conscientemente por el director. Así, la describirá Marsillach: «escenografía andariega... que luego nos ha salido vaginal [...] todas esas formas ondulantes y redondas, casi femeninas, con un espacio cóncavo en el centro donde se consumará la unión carnal entre Calixto y Melibea, a mí me produce esa sensación, como de algo uterino» (Vicente Mosquete, 1988: 8)<sup>101</sup>. Se trata de un valor simbólico que quizás no resultase ajeno al espectador, especialmente si se tiene en cuenta la importancia que la adaptación concedía a todo el proceso de seducción de Melibea, a partir de las dos escenas añadidas de la joven señora y su criada. De hecho, en la primera de estas escenas, se representaba a Calisto montado en su caballo (importante símbolo relacionado con la potencia y el deseo sexual en la tradición occidental) mediante un títere plano que recorría de un lado a otro las siluetas del fondo, escena sin duda de resonancias lorquianas para un espectador español; aunque la utilización del pequeño títere aportaba también cierta comicidad al momento<sup>102</sup>.

En este espacio fijo abstracto la transformación de un lugar a otro se realizaba fundamentalmente mediante la luz, pero también a través de algunas piezas de utilería y vestuario. Así, una serie de objetos sirven para marcar actividades de la vida cotidiana en casa de Calisto, al tiempo que permiten que los personajes desarrollen pequeñas acciones mientras hablan: Sempronio cambia de ropa a su amo y le lleva un aguamanil en el primer diálogo con Calisto del auto I; más tarde Celestina será invitada a comer en casa del caballero (fig. 16). A las puertas de la casa de Calisto, Sempronio persigue y luego despluma una gallina cuando ufano llega Pármeneo luego de su noche con Areúsa (auto VIII); una acción que Lázaro Carreter (1989b: 12) encuentra desacertada debido al lugar que Sempronio ocupa en la jerarquía de criados de la casa; poco después la alcahueta será invitada a comer en casa de Calisto. Para la morada de Celestina se utiliza un caldero en el momento del conjuro, y unos barriles y una

---

y el director, antaño buenos amigos, se habían enfriado en los inicios de los años ochenta; especialmente luego de la demoledora crítica que el primero dedicó a la puesta en escena de *El médico de su honra* de 1986, primer estreno de la compañía. Luego de estas primeras desavenencias entre ambas figuras, las opiniones de Haro Tecglen sobre las propuestas de la CNTC con frecuencia carecerán de imparcialidad.

<sup>101</sup> Fischer (2000: 70) dirá que en el espectador actual la escenografía evoca un paisaje de Georgia O'Keeffe.

<sup>102</sup> El valor simbólico sexual del caballo también está presente en la propia obra de Rojas y así habla Pármeneo al inquieto caballo que prepara para el paseo galante de su no menos inquieto amo: «¿Rehincháys, don cavallo? ¿No basta un celoso en casa? ¿O bar[r]untas a Melibea?» (Rojas, ed. 2001: 292).

tabla, que servirán para armar la mesa durante la escena de la comida (fig. 18). La casa de Areúsa, en cambio, se marca con una suerte de colchón. Durante la primera la visita de Celestina al hogar de Melibea se muestra a la doncella y a su madre con un bastidor entregadas a la labor de bordar (fig. 17); un detalle que hemos visto asimismo en anteriores montajes, como el de Osuna o Facio (también se empleaba en el de Tamayo). Por fin, una puerta se elevaba del suelo en medio del escenario para el encuentro de los amantes del auto XII, utilizando un recurso (el de mostrarnos solo la puerta) que también aparecía en las propuestas previas de Escobar y Osuna<sup>103</sup>.

La luz no solo se emplea para señalar los lugares de acción, sino también como índice de la hora del día y para diferenciar espacios interiores y exteriores. Para los primeros en general solo se ilumina la pista, el espacio central y, a veces, las dos entradas con forma de arcos de medio punto. Para los segundos se ilumina el panorama y se dejan ver los bastidores ondulados del fondo; excepto en los momentos nocturnos, donde se emplea una muy tenue luz azul que solo ilumina la pista; como sucede durante las visitas de Calisto a casa y huerto de Melibea o en el diálogo entre Celestina y Pármene de camino al hogar de Areúsa<sup>104</sup>. En estas escenas es frecuente, además, el empleo de luz natural de velas. Durante el mencionado diálogo por la calle de Celestina y Pármene del auto VII, la alcahueta va dejando candelas a lo largo del camino mientras profiere una suerte de fórmulas mágicas, la música de fondo sugiere suspenso. Es decir, las actividades de hechicera de Celestina se muestran en el montaje más allá de la escena del conjuro. Por fin, la luz cumple también otras funciones y, así, como sucederá en varios montajes (entre ellos el de Escobar, como vimos, o los de Lepage e Iniesta, como se verá), se emplea luz roja en el momento del conjuro para crear una atmósfera relacionada con lo demoníaco. El montaje parece, así, enfatizar la importancia de la magia, hecho que, como bien observa Miras (1988: 30) en cierta medida se contradecía con el trabajo llevado a cabo por Torrente Ballester en su adaptación, donde, como se ha visto, se quitaba relevancia a la incidencia de este factor en el desarrollo de la trama.

El vestuario se emplea como índice de época, con detalles que remiten al pasado, aunque a partir de cierta estilización. Domina el uso de telas lisas de colores puros (amarillo, rojo, azul) y los contrastes entre cálidos y fríos (también a través de los trajes se buscaba recrear un cromatismo renacentista). El elevado presupuesto con el que contaba el montaje permitió varios

---

<sup>103</sup> Se conserva una imagen del momento en el CDAEM, bajo la signatura 640499.

<sup>104</sup> Como se puede apreciar en una de las imágenes que se conserva en el CDAEM (signatura 649032).



cambios de vestuario, especialmente en la pareja de amantes, aunque no exclusivamente. Como sucedía en el montaje de Lluch (véase página capítulo II, página 175), algunos vestidos tienen cierto regusto popular («recuerdan los regionales», dirá Haro Tecglen [1988]), sobre todo los de las prostitutas (fig. 18). Ahora bien, en general, tanto el vestuario como la escenografía fueron recibidos de manera tibia por la crítica, que no logró entender la propuesta estética del montaje y su relación con el texto de Rojas; especialmente negativo fue, en este sentido, el juicio del crítico vasco Pedro Barea («no acaban de hacerse al espectáculo», «un pegote no por voluminoso necesario», 1988).

La elección de Amparo Rivelles para el papel de Celestina, intérprete que en los ochenta gozaba de fama en cine y televisión española (fue la primera actriz en ganar un Premio Goya en 1987 por su papel protagónico en *Hay que deshacer la casa*), también respondía a la voluntad de hacer una lectura escénica más «renacentista» y elegante de la obra de Rojas, mostrando una alcahueta «menos burda y siniestra, menos desgredada de lo que la imaginaria escénica suele presentar habitualmente», en la misma línea de composición de la de Irene López Heredia en el montaje de Escobar, según Marsillach (Vicente Mosquete, 1988: 8)<sup>105</sup>. Esta interpretación del personaje se justifica por las referencias que hace Celestina a sus años de prosperidad en el auto IX y por la facilidad con que el personaje entra en la casa de los señores: «ha sido alcahueta cuando ha dejado de tener edad para ser cortesana, pero no creo que tenga por qué ser una bruja mellada y horrible, ya que, de ser así, no le dejarían entrar en las casas de Melibea y Calixto, ni tratar con gente importante», dirá Rivelles (Moral, 1988: 6). Esta mayor dignidad y elegancia que se quería dar al personaje se mostraba en los ademanes de actriz, pero también en el vestuario y escenografía. Frente a las ropas raídas o de aspecto sencillo que llevaban las Celestinas de los montajes de 1909, de Facio o, incluso, de Osuna; frente a las siniestras casas atiborradas de elementos de hechicería de las propuestas de este último y de Escobar, o al nido de araña de la versión de Teatro del Aire; la Celestina de Marsillach «tiene otro estilo [...] el vestuario es distinto, no es tan harapiento, la parte oscura, el submundo de la Celestina no es

---

<sup>105</sup> No obstante, al parecer esta no habría sido la primera opción de Marsillach, sino algo que surgió en el trabajo con la actriz, tal y como confesará en sus memorias: «en cuanto comenzaron los ensayos descubrí que entre la idea que yo tenía del personaje de Celestina y las especiales condiciones interpretativas de Amparo Rivelles había una sensible distancia. [...] Entre la *Celestina* de Adolfo Marsillach y la de Amparo Rivelles elegí —no me quedaba otra opción— la suya. Y a partir de ahí construí un espectáculo distinto al que había imaginado, pero no forzosamente peor» (Marsillach, 1998: 186).

tan miserable ni tan sucio, ni tan obsceno como se ha presentado hasta ahora, es mucho más normal», según Rivelles (Galindo, 1988: 105). Este cambio en la manera de caracterizar a la alcahueta no siempre fue bien recibido por la crítica, sobre todos por aquellos que todavía sostenían una visión negativa del personaje rojano; como García-Osuna, que considera que está construido «con lo más execrable de los bajos fondos» (1988), o De la Hera, quien lamenta que Rivelles «no consigue nunca que la despreciemos, que nos dé asco» (1988: 60).

Marsillach destaca el interés por centrar su propuesta en la pareja de señores (de allí la elección de la *Tragicomedia* como texto base para la adaptación), ofreciendo una lectura de exaltación del amor que ya hemos observado en anteriores montajes, pero haciendo especial hincapié en el desafío que la relación supone a las normas sociales: «son dos personas que deciden su propio destino, que eligen el amor loco como un desafío frente al amor sensato e institucionalizado del matrimonio, que escogen incluso la desgracia como meta. [...] En cierto modo son [...] dos herejes que, tanto en el amor como en la muerte, asumen esa condición consciente y alegremente» (Vicente Mosquete, 1988: 6-7). Como desafío a las normas sociales, el montaje procurará mostrar el carácter marcadamente sexual que adopta la relación entre los amantes, pero desde una perspectiva más alegre que la que se observaba en el montaje de, por ejemplo, Facio: «No es una tragedia triste, sino gozosa. Para Calixto y Melibea el amor, incluso un amor fuera de norma como el suyo, es ante todo un juego (y así lo plantea explícitamente el espectáculo durante su segundo encuentro). Y lo mismo la muerte. Ambos van a la muerte sin congoja o cuando menos sin prudencia» (Vicente Mosquete, 1988: 7).

Especial atención recibe, en este sentido la expresión del deseo en Melibea, y por primera vez se insinúa, aunque tímidamente, una división entre la vivencia del amor de esta y la de su amante, otorgando a Calisto cierto carácter paródico, como veremos a continuación. No obstante, aún pervive una visión idealizada en la manera de tratar los encuentros en el huerto. Ya hemos observado, por ejemplo, como se suprimía del auto XIV el diálogo paralelo que, del otro lado de las paredes del huerto, sostienen Tristán y Sosia, un diálogo en que los comentarios sobre cómo Calisto descuida las obligaciones con sus criados y sobre los hipócritas lamentos de Melibea ante la pérdida de la virginidad sirven de contrapunto a los parlamentos de la pareja. El reemplazo de la torpe caída final de la escalera por un más heroico asesinato acentúa «románticamente la muerte de Calisto», como observará Lázaro Carreter (1989a: 10). Asimismo, Haro Tecglen percibe una diferencia en el registro con el cual trabajaban los actores que encarnaban a los jóvenes señores; aunque lo hace desde una postura marcada aún por la

lectura romántica. De esta manera, considera que la «gran pasión» de Calisto y Melibea se diluye en esta propuesta más luminosa y alegre de la obra de Rojas, para el crítico los amantes «están como destemplados en toda esta frialdad, en todo ese naturalismo de los demás» y «el apunte prerromántico que suponen no se entona» (1988).

Una novedad con respecto a anteriores montajes, como consecuencia también de esta lectura «gozosa» que se quiere dar a *LC*, es la explotación de la comicidad, que se convertirá a partir de la versión de Marsillach en uno de los rasgos dominantes en las versiones escénicas de *LC* hasta nuestros días<sup>106</sup>. Con respecto al humor en la obra de Rojas, debemos recordar que en el ámbito académico el interés por esta línea de investigación se remonta a épocas relativamente recientes. Cobrará importancia a partir de los setenta y, sobre todo, en los noventa, impulsada por la aparición de una serie de trabajos que estudiaban los elementos de parodia del código del amor cortés<sup>107</sup>. En efecto, el primer trabajo extenso sobre este último tema será el de Hall Martin (1972), aunque existen estudios previos como el de Devlin (1971) o el de Alan Deyermond (1961b), que estudia la parodia en el primer auto. En este sentido, uno de los trabajos pioneros en analizar el humor en sus varias vertientes será el artículo de Dorothy Severin «Humour in *La Celestina*» (1979). Como ya dijimos, un tema importante dentro de los estudios sobre la comicidad en la obra de Rojas será el de la parodia cortesana a través del personaje de Calisto. Dorothy Severin (1984) ha sugerido que Calisto es una parodia de Leriano de *Cárcel de amor*, aunque algunos críticos, como Eukene Lacarra (1989), extienden este carácter paródico también al personaje de Melibea (una idea que ya se encontraba en Devlin, 1971)<sup>108</sup>. A finales de los ochenta y sobre todo en los noventa, se ocuparán del humor y de la defensa de *LC* como libro cómico estudiosos como Louise Fothergill-Payne (1988 y 1993), Eukene Lacarra (1996) o Emilio de Miguel Martínez<sup>109</sup>.

En el montaje de Marsillach la introducción del personaje de Centurio, del cual se destaca la cobardía (da un respingo cuando oye entrar a las prostitutas) y la holgazanería (aparece en escena con una caña de pescar y una cesta), sin duda obedece también a fines

---

<sup>106</sup> Aunque, como demuestra la anécdota de Fernán-Gómez (1998: 586-7) en la nota ¿? el público se dio cuenta del potencial cómico de la obra antes incluso de que esa comicidad fuese intencionalmente llevada a la escena

<sup>107</sup> Aunque de Calisto como personaje ridículo ya hablaba Bataillon (1961: 108-34).

<sup>108</sup> Para más información sobre el tema de la parodia del amor cortés se puede consultar el apartado dedicado al tema en el libro de Yolanda Iglesias (2009: 13-32).

<sup>109</sup> Se puede consultar un reciente artículo del estudioso sobre el tema en Miguel Martínez (2018). Entre los investigadores jóvenes que han abordado el tema en estos últimos años se puede mencionar a Laura Puerto Moro (2011).

humorísticos<sup>110</sup>. Para reforzar más la comicidad se introducen detalles en la caracterización que se alejan del modelo rojano. Así, a diferencia del elevado lenguaje cortesano que emplea el personaje en la obra de Rojas, el Centurio de Marsillach posee un aire rústico (y algo bobo), como se puede comprobar en las inflexiones de voz que emplea el actor e incluso en algunos cambios que el adaptador introduce en el propio texto: aquel «sin que me cayga blanca» del original (Rojas, 2001: 388) es reemplazo por un «no me se caerá blanca», con inversión vulgar de clíticos (Torrente Ballester, 1988: 122). Por su parte, Jesús Puente otorga un tratamiento bufo a su Sempronio, un registro inapropiado y poco creíble para el momento del asesinato de Celestina (la escena perdía mucho de su patetismo).

Esta manera de caracterizar a los personajes, especialmente a Sempronio, no convenció a parte de la crítica. A López Sancho disgustará tanto el «convencionalismo extremado impuesto a Navarro» en el personaje de Centurio como «el recargamiento del tipo de Sempronio, que podía ser un pícaro, pero no un astuto deficiente mental» (1988: 81). También García-Osuna opina que Puente «idiotiza sin razón» al criado de Calisto (1988). Haro Tecglen (1988) y Lázaro Carreter (1989b: 12) destacarán que el actor daba a su personaje un aire de gracioso del Siglo de Oro, un matiz que consideran equivocado para la complejidad psicológica de Sempronio.

Pero si los aspectos cómicos del mundo bajo también habían sido resaltados en otros montajes, la propuesta de Marsillach es la primera en mostrar en escena un Calisto que se empieza a alejar del modelo idealizado para acercarse al modelo paródico, a través del humor. El director define a Calisto como «ese egoísta tremendo incapaz apenas de guardar un minuto de silencio por la desaparición de Pármeno, Sempronio y Celestina», que «encontrará su fin en un arranque impremeditado, tal vez inútil y, desde luego, impropio en él: la defensa de un amigo» (Vicente Mosquete, 1988: 7). En el montaje Juan Gea se encargará de dar a su Calisto un tono exagerado y ridículo, por ejemplo, en la escena del cordón o en la escena correspondiente al inicio del auto XI, donde aparece rezando de rodillas de camino a la Iglesia de la Magdalena. Esta elección gustó a algunos críticos (por ejemplo, a Lázaro Carreter [1989b: 12]), mientras que otros, consideraron que Gea componía un Calisto «gritador», «interpretado de forma desacompasada y sin matices» (Hera, 1988: 60). No obstante, esta caracterización resultaba más atractiva y orgánica que la empleada en anteriores versiones (baste recordar las

---

<sup>110</sup> Torrente Ballester erróneamente se atribuía el mérito de ser el primer adaptador en incluir al personaje (Ferrol, 1988: 25).

amargas palabras de Rodero sobre su papel en el montaje de Escobar [Olano, 1957b: 13]) y el personaje adquiriría más relieve: una página entera del boletín de la compañía de junio se destinó a una reflexión de Gea (1988) sobre su trabajo.

La recepción del montaje por parte de la crítica fue, sin embargo, tibia. Con frecuencia se califica la propuesta de «fría y plana» (Hera, 1988: 60) y con «baches de acción» (Martínez Velasco, 1988: 91) y ritmo; problemas de ritmo que Domingo Miras achacará a la elección de la *Tragicomedia* como texto base para la adaptación y a la inclusión de los autos interpolados «que separa los picos dramáticos de la muerte de Celestina y los criados por un lado, y la de los amantes por el otro» (1988: 30). Incluso algunas reseñas elogiosas con el montaje y con la trayectoria del director al frente de la compañía, como la de Vicente Mosquete (1988: 4), señalarán una falta de riesgo en la propuesta

La obra además al parecer no tuvo mucho éxito de público (Vilches de Frutos, 1989: 165) —aunque las entradas se agotaron cuando se presentó en el Mercat de les Flors en Barcelona (Broch, 1989: 68)— y tampoco gustó demasiado a la prensa británica, cuando, al año siguiente, se presentó en Edimburgo. En efecto, esta última también calificó al montaje de aburrido y soso, falto de «blood, lust and guts» (Billington, 1989), y convencional («Although less than three years old, the company might as well have been performing 30 years ago», dirá Hewison [1989] en una reseña destructiva). Sin duda uno de los aspectos más criticados, en este caso, fue la traducción simultánea; según Coveney (1989) «a butchered garble» de *The Spanish Bawd* (1631), la traducción del siglo XVII de James Mabbe.

Más allá de los evidentes fallos del montaje, en algunas de estas reseñas extranjeras se percibe también cierto choque con lo que por entonces se esperaba de una puesta en escena de la obra y, así, Coveney critica el diseño de espacio escénico de Cytrynowski por ser «a beige tundra of undulating ramps, more evocative of sand dunes and horizons than that of de Rojas' sexually buzzing beehive» (1989) y Taylor lamenta que «at the leering Lesbianism and the witchy spells and invocations to Pluto, [Rivelles] is far too low-key» (1989). En efecto, los críticos parecen echar de menos una lectura más oscura del clásico, con más presencia de la magia o con una presentación más descarnada del texto, a veces aludiendo a anteriores montajes ingleses, como en el caso de Coveney (1989) y Billington (1989). Cabe advertir que desde finales de los setenta y en los ochenta *LC* gozó de una discreta presencia en las tablas británicas. Charles Lewsen había estrenado un montaje de la obra en el Crucible Theatre de Sheffield en septiembre de 1978 (Shorter, 1978) y unos años después, en febrero de 1983, John Ginman

llevaría a la escena del Nuffield Theatre de Southampton *The Fruits of Love*, una versión con varios cambios en la trama (Snow, 1983: 31-2). Por su parte, Christopher Fettes había realizado en 1984 una puesta en escena con los alumnos del último curso del Drama Center de Londres, una propuesta truculenta hasta rayar en lo cómico, si nos atenemos a la reseña que ofrece London: «Celestina is ingeniously killed behind an overturned table, but the O'Toolian detail of blood spurting over Sempronio as he madly stabs her to death is a piece of melodrama which simply will not create the desired effect in a modern audience. Pármene vomits in horror at the sight of the dead Celestina, but we are still laughing» (1985: 54)<sup>111</sup>. Finalmente, en enero de 1986 se vería en Glasgow el montaje de la Citizens Theatre Company, dirigido por Philip Prowse (Snow, 1986a: 69). Todas estas versiones inglesas mencionadas, incluso las más escabrosas, son adaptaciones de *The Spanish Bawd* (1631), aunque la traducción de Mabbe paradójicamente suaviza el léxico malsonante y los pasajes del texto rojano susceptibles de ser considerados blasfemos (Ardila, 1998). Hacia 1988 se empieza a anunciar también un posible montaje de *LC* del National Theatre de Londres, bajo la dirección de Nuria Espert y con Joan Plowright en el papel de la alcahueta. El proyecto finalmente no se llevaría a cabo (Snow, 1988b: 92; 1989a: 68; 1991: 95).

Como se deduce de las reseñas de Coveney (1989) y Billington (1989), sin embargo, el montaje de la obra que más atención recibía por entonces en Europa era la puesta en escena de Antoine Vitez, con la gran Jean Moreau en el papel Celestina; una propuesta que se había estrenado en el Festival de Aviñón solo un mes antes de que la versión de Marsillach llegara a Edimburgo<sup>112</sup>. Con una escenografía compuesta por una gran escalera en zigzag que comunicaba infierno y cielo, y puertas a distintos niveles que representan las casas y los diversos espacios donde transcurría la acción (Snow, 1989b: 88), el montaje ofrecía una lectura alegórica de *LC* («como un reflejo del Apocalipsis», tal y como se describe en un artículo de Pérez Coterillo [1989: 8]), en la que la obra de Rojas y sus personajes se intentan emparentar a otros hitos de la literatura europea. Así, Calisto se asociaba a Hamlet y se volvía a una lectura

---

<sup>111</sup> Este exceso de violencia en el límite de lo cómico al parecer también había sido uno de los rasgos de la adaptación para ópera que Edwin Honig realizó a partir de la traducción de James Mabbe y que se presentó en 1979 en la University of California-Davis. Así, entre otros detalles escabrosos, Tristán es asesinado por unos perros mientras hace guardia frente al muro del jardín de Melíbea (Anderson, 1979: 29-30). Para reforzar esta lectura oscura, quizás consecuencia de las propias convenciones románticas de la ópera, la magia ocupa, además, un rol capital en la trama (Snow, 1979b: 32 y 34).

<sup>112</sup> La versión de Vitez se vería poco más tarde, a finales de julio de 1989, en España, en el Teatre Grec de Barcelona.

demoníaca y fáustica (la seducción del mal) de Celestina (cabe recordar, una vez más, la filiación romántica de esta interpretación)<sup>113</sup>. Se apelaba, por tanto, nuevamente a la lectura didáctica de la obra, pero desde una visión moderna e interesada no en censurar sino en mostrar la fascinación por el mal y lo pecaminoso. No resulta extraño, por tanto, que el montaje de Marsillach, alegre y despojado de lectura ejemplar, sumara a sus problemas el frustrar en cierto sentido el horizonte de expectativas de la crítica extranjera.

### **En pocas palabras**

En un contexto teatral signado por cambios estructurales (especialmente a partir de la llegada del PSOE al gobierno) y por la operación de limpieza de imagen que se procuró llevar a cabo con el desprestigiado teatro barroco (asociado a la cultura oficial del régimen), el montaje de *LC* Marsillach quiso ofrecer también una nueva lectura escénica de la obra de Rojas. Se buscó abandonar el marco moral que había caracterizado a las puestas en escena durante la dictadura (sobre todo durante el primer franquismo), pero también a lecturas posteriores de signo opuesto (como la de Facio). Se apostó, en cambio, por una visión más alegre y «gozosa», supuestamente relacionada con el lado «renacentista» de la obra de Rojas, apelando nuevamente a aquella concepción de *LC* como texto de transición, entre Edad Media y Renacimiento, que hemos visto también en anteriores propuestas, entre ellas la de Lluch. Se empleó para ello un diseño de espacio escénico más abstracto y se buscó crear desde las formas, la luz y los colores una atmósfera más luminosa y sensual; solución que rompía con la tradicional estética realista, pero también con el estilo oscuro y feísta utilizado con frecuencia para retratar el mundo de Celestina, prostitutas y criados.

Esta lectura «gozosa» de la obra de Rojas repercutió, asimismo, en la caracterización y composición de los personajes. Con respecto a esto último, cabe destacar la apariencia más elegante que se le dio a la alcahueta y, sobre todo, la explotación de la comicidad. La mayor innovación del montaje, en este sentido, es la inclusión de elementos paródicos y cómicos en la pintura de Calisto, que comienza a alejarse así del modelo idealizado tradicional. No obstante,

---

<sup>113</sup> Así describía Vitez la perspectiva adoptada en su montaje: «El deseo es el gran motor de la humanidad, y el deseo, dentro de la problemática de Rojas, que es la de la España del siglo XV, va ligado irresistiblemente al mal y el pecado. Es un agente corrupto que provoca el mal y conduce a la muerte» (Massot, 1989: 43). Sin embargo, el montaje pareció a la crítica tanto española como francesa confuso, falto de emoción y conservador en su planteamiento (Pérez Cotterillo, 1989: 9). Corbella dirá que se trata de una versión donde la fuerza transgresora de Rojas aparece «domesticada» (1989: 15).

lejos está todavía la versión de romper completamente con dicho modelo y algunas elecciones de la adaptación refuerzan incluso la visión romántica del caballero, como sucede con la sustitución de su torpe muerte por un mucho más digno asesinato a manos de los rufianes.

A pesar de toda la expectativa que generó esta propuesta de la CNTC —la inclusión de *LC* en el repertorio de la compañía nacional suponía de alguna manera un reconocimiento institucional e introducía definitivamente a la obra de Rojas dentro de una suerte de canon escénico «oficial» de clásicos—, la recepción no fue la esperada. La crítica se mostró tibia en España y bastante más fría en Edimburgo. Aun así, la difusión que adquirió, la cantidad de material remanente conservado y disponible fácilmente para su consulta, y los comentarios y estudios que suscitó determinaron que el montaje de Marsillach se convirtiera en punto de referencia para posteriores propuestas, muchas de las cuales heredaron algunas de sus características, entre ellas el abandono de la lectura moral y el interés por el humor, como se verá en el siguiente capítulo.

Para terminar, por esos años se veían también en España dos montajes que incluían fragmentos de la obra de Rojas (Maire Bobes 2000b: 386). En abril de 1985 la Compañía de Elvira Travesí, que ya había estrenado una propuesta similar en Lima, llevará al Teatro Pavón de Madrid *A mí manera*, una reconstrucción de la vida de la actriz, que, con dramaturgia de Juan Ureta Mille, incluía fragmentos de las principales obras con las que Travesí había trabajado, entre ellas *LC* de Fernando de Rojas (la actriz había participado en la representación que en 1967 había realizado Osuna de su montaje en Perú [*Latin American Theatre Review*, 1969: 74]). El 26 de octubre de 1988 Alberto Miralles estrenaría también en Madrid, en el Teatro Infanta Isabel, su *Capa y espada*, que utilizaba pasajes de *LC*, *Fuente Ovejuna*, *Don Gil de las calzas verdes* y *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*.



## BIBLIOGRAFÍA

### A. EDICIONES Y TRADUCCIONES

- ROJAS, Fernando (1843): *Celestina. Eine dramatische Novelle*, E. von Bülow trad, Leipzig, Brockhaus.
- (1899): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea por Fernando de Rojas. Conforme a la edición de Valencia, de 1514, reproducción de la de Salamanca, de 1500, cotejada con el ejemplar de la «Biblioteca Nacional», en Madrid*, E. Krapf ed., Vigo, Librería de Eugenio Krapf.
- (1913): *La Celestina*, J. Cejador y Frauca ed., Madrid, Ediciones de La Lectura.
- (1948): *La Celestina*, Barcelona, Argos
- (1958): *Tragicomedia de Calixto y Melibea: libro también llamado «La Celestina»*, M. Criado de Val y G. D. Trotter eds., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2001): *La Celestina*, P. Russell ed., Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando, COTA, Rodrigo y MENA, Juan de (1841): *La Celestina*, Barcelona, Gorchs.
- (1883): *La Celestina*, Barcelona, Biblioteca amena e instructiva.

### B. VERSIONES

- ACHARD, Paul (1942): *La Célestine. Tragi-Comédie de Fernando de Rojas (1492). Adaptation en 8 tableaux de Paul Achard*, París, Odette Lieuttieur.
- ALONSO, Eduardo (2000): *A Celestina. Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea*. Ejemplar digital. Cortesía de Teatro do Noroeste.
- BUENAVENTURA, Enrique (c.1964): *La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea en 4 actos*. Ejemplar mecanografiado [BFM, signatura: T-Ex-Bue].
- CANSECO GODOY, Manuel (1965): *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9495, expediente 46-65].
- CARCEDO SAMA, Manuel (2014): *La Celestina*, Roquetas de Mar, Círculo Rojo.
- CASONA, Alejandro (1974): *La Celestina*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo II, 1191-262.
- CELA, Camilo José (c. 1978): *La Celestina (en dos partes). Puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela*. Ejemplar mecanografiado [BFM, signatura: T-Med-Roj].
- (1979): *La Celestina. Puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela quien añadió muy poco y quitó aún menos*, Barcelona, Destino.
- CLIFFORD, John (2004): *Celestina*, Londres, Nick Hern Books.
- CRiado DE VAL, Manuel (1963b): *Melibea (versión celestinesca en dos actos)*, en M. Criado de Val ed., *Teatro Medieval*, Madrid, Taurus, 109-154.
- (1977): *¿Os acordáis de Celestina, la vieja alcahueta...?*, en M. Criado de Val (dir.), *«La Celestina» y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina»*, Barcelona, Borrás ediciones, 491-520.
- (2005b): *¿Os acordáis de Celestina, la vieja alcahueta...?*, en M. Criado de Val de Val ed., *Teatro medieval de Hita*, Morelia, Fundación Manuel Criado de Val, 490-520.
- CUSTODIO, Álvaro (1966): *La Celestina*, México D.F., Ediciones Teatro Clásico de México.

- ESCOBAR, Luis, y PÉREZ DE LA OSSA, Huberto (1957): *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9220, expediente 81-57].
- (1959): *La Celestina*, Madrid, s. n.
- FACIO, Ángel (1984): *La Celestina*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (1902): *Reinar después de morir: comedia famosa de en tres jornadas-original de Luis Vélez de Guevara; refundida por Francisco Fernández Villegas*, Madrid, R.Velasco.
- GARCÍA MESEGUER, Álvaro (2004): *La Celestina, según la versión de Michel Garneau titulada «Celestina, allá cerca de las tenerías, a orillas del río»*. Ejemplar digital. Cortesía de Pilar Yzaguirre.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1999): *La Celestina*, Barcelona, Tusquets.
- GARNEAU, Michel (1991): *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*, Montréal, VLB Éditeur.
- GONZÁLEZ, Domingo [seudónimo del reverendo Carlos Polo] (1967): *Calisto y Melibea*, Madrid, Alfil.
- INIESTA, Ricardo (2012a): *Celestina, la Tragicomedia*. Ejemplar digital. Cortesía de Atalaya.
- LÓPEZ ARANDA, Manuel (1973): *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-10022; expediente 196-73].
- MIRANDA CARNERO, Pedro (1917): *La Celestina*, Madrid, Imprenta de Hijos de M.G. Hernández.
- MONZÓN VILLARRUBIA, Amalio (1964) *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9482, expediente 189-64].
- MORALES, José Ricardo (1983): *La Celestina. Cuadernos de Teatro, 7*.
- ORTENBACH, Enrique (1956): *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [AGA, grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9193, expediente 160-56].
- PEDRELL, Felipe (1903): *La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea en cuatro actos*, Barcelona, Tipolitografía de Salvat y C<sup>a</sup>.
- PIERNA, Milagros (1998): *Una Blanda Muerte o Melibea*, Ibiza, Editorial Mediterránea.
- RASTELL, John (2001): *Interludio de Calisto y Melibea*, A. López Santos y R. Tostado González eds., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- REDÍN, Agustín (1994): *La Celestina*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona.
- ROJAS, Fernando (1998): *Trama animada de «La Celestina»*. Ejemplar mecanografiado [Archivo Joseph T. Snow].
- (1999): *Comedia de Calisto y Melibea*. Ejemplar mecanografiado [Archivo Joseph T. Snow].
- ROMERO, Federico (1983): *Calisto y Melibea. Tragicomedia musical en tres actos*, Madrid, Preyson.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2008): «Versión y adaptación libre de José María Ruano de la Haza», *Theatralia*, 10, 165-217.
- RUIBAL, José (1995): *La Celestina*. Ejemplar mecanografiado [Archivo Joseph T. Snow].
- SANCHIS SINISTERRA, José (1974): *Tendenciosa manipulación del texto de «La Celestina»*. Ejemplar mecanografiado. Cortesía de Sanchis Sinisterra.
- SAVAGE, John (1707): *Life of Guzman d'Alfarache or, the Spanish Rogue. To which is added, Celebrated Tragi-Comedy, Celestina (II)*, Londres, printed for R. Bonwick et al.
- SOBH, Mahmud trad. (1977): *La Celestina*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- STEVENS, John (1707): *The Bawd of Madrid*, en *The Spanish Libertines*, Londres, S. Bunchley, 67-160.

TORO-GARLAND, Fernando de (1973): *Razón y pasión de enamorados: drama en un acto de tres cuadros*, Madrid, Escelicer.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1988): *La Celestina*, Madrid, Ministerio de Cultura.

TORRES, Jesús (2009): *La Celestina*, Madrid, Ediciones del Orto

URREA, Pedro Manuel de (2003): *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en José Luis Canet Vallés ed., *Revista Lemir. Anexos*, <<http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Egloga/Index.htm>>.

#### C. CARTELES

1. *La Célestine*, Luis Escobar (dir.), Théâtre Royal du Parc, Bruselas, 16-09-1964. Cortesía de Elena Escobar [AE].

2. *La Célestine*, Luis Escobar (dir.), Théâtre Sarah Bernhardt (Festival Théâtre des Nations), 08-04-1958. Cortesía de Elena Escobar [AE].

#### D. DOSIERES

1. *A Celestina. Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea*, Eduardo Alonso (dir.), Teatro do Noroeste, <<http://www.teatrodonoroeste.com-archivos-obras-d35.pdf>> [consultado el 17-04-2019].

2. *Celestina, la Tragicomedia*, Ricardo Iniesta (dir.), Atalaya, Teatro Calderón, Valladolid, 01-03-2012 [CDAEM, signatura: DOS - 13055].

#### E. MEMORIA DE ACTIVIDADES DE COMPAÑÍAS

1. Ysarca. Art Promotions, Pilar de Yzaguirre (dir.), <<http://www.ysarca.com/ysarca.html>>.

#### F. PROGRAMAS DE MANO

1. *Cuatro Conferencias por Gregorio Martínez Sierra*, Compañía de Catalina Barcena, Teatro Odeón, Buenos Aires, 21-07-1926 [BFM, signatura: T-Pro-Ode-C].

2. *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea. Inauguración de la temporada 1940-1941*, Cayetano Luca de Tena (dir.), Teatro Español, Madrid, 13-11-1940 [CDAEM, fondo de libretos de teatros nacionales (1939-1985): ubicación LIB-C68, número de inventario IN. 1248].

3. *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Cayetano Luca de Tena (dir.), Teatro Español, Madrid, 13-11-1940. Cortesía de Víctor García Ruiz [AL].

4. *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea de Fernando de Rojas*, José Luis Alonso (dir.), Compañía Valdés-Mompín, V Festival Internacional de Santander, Santander, 30-08-1956 [BFM, signatura: T-Pro-Fes-C]

5. *La Celestina. Tragicomedia original de Fernando de Rojas*, Luis Escobar (dir.), Teatro Eslava, Madrid, 10-05-1957 [BFM, signatura: T-Pro-Esl-C].

6. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Amalio Monzón Villarrubia (dir.), Teatro de Rojas, Toledo, 28-09-1964 [CDAEM, signatura: PRO - 1655 - Prog-000879 - Caja 017].

7. *XIV Festival Internacional de Música y Danza. La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Jardines del Partal, Granada, 04-07-1965 [BFM, signatura: M-Pro-1825].

8. *XIV Festival Internacional de Santander. La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Plaza Porticada, Santander, 08-08-1965 [BFM, signatura: T-Pro-Fes-F].

9. *Temporada de Ferias. Valladolid. La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Teatro Calderón, Valladolid, 16-09-1965 [BFM, signatura: T-Pro-Tem-T].
10. *La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Teatro Bellas Artes, Madrid, 11-10-1965 [BFM, signatura: T-Pro-Bel-C].
11. *La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Teatro Reina Victoria, Madrid, 18-08-1967 [BFM, signatura: T-Pro-Rei-C].
12. *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega, Teatro Cómico, Madrid, 29-09-1967 [BFM, signatura: T-Pro-Com-C].
13. *I Campaña Provincial de Teatro. La Celestina*, José Osuna Lamayer (dir.), Compañía Lope de Vega [BFM, s. signatura].
14. *Hita. Festivales de España. 1974. ¿Os acordáis de Celestina... la vieja alcahueta?*, Eugenio García Toledano (dir.), Plaza Mayor de Hita, Hita, 22-06-1974 [AS].
15. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, José Tamayo (dir.), Compañía Lope de Vega, Teatro de la Comedia, Madrid, 02-02-1978 [BFM, signatura: T-Pro-Com-C].
16. *Calisto y Melibea. Tragicomedia de Fernando de Rojas*, Manuel Manzanque (dir.), Compañía Tirso de Molina, Teatro Espronceda 34, Madrid, 06-02-1980 [BFM, signatura: T-Pro-Esp-C].
17. *Mujeres en «La Celestina»*, Carro de Heno, c. 1980 [CDAEM, signatura: PRO - 5703 - Prog-002879 - Caja-050].
18. *La Celestina*, Adolfo Marsillach (dir.), Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de la Comedia, Madrid, 18-04-1988 [BFM, signatura: T-Pro-Com-C].
19. *La Celestina*, Fernando Cobos (dir.), Teatro Estable de Granada, Granada, 29-10-1991 [AS].
20. *La Celestina*, Hermann Bonnín (dir.), Focus, Teatro Condal, Barcelona, 21-12-1995 [AS].
21. *XIX Festival de Almagro. La Celestina*, Charo Amador (dir.), Compañía de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Teatro Municipal, Almagro, 04-07-1996 [AS].
22. *La Celestina*, Agustín Iglesias (dir.), Teatro Guirigai, Teatro Muñoz Seca, Madrid, 10-04-1997 [AS].
23. *Calisto. Historia de un personaje*, Miguel Seabre (dir.), Teatro Meridional, Teatro Pradillo, Madrid, 31-05-2001 [AS].
24. *La Celestina*, Quim Pañart (dir.), Teatro de los Caminos, 1998 [AS].
25. *La Celestina, de la pasión al revolcón*, LaBoTiKa [AS].
27. *Celestina*, Calixto Bieito (dir.), Birmingham Repertory Theatre, Edinburgh International Festival, King's Theatre, Edimburgo, 16-08-2004 [AS].
28. *La Celestina laggiù, vicino alle congerie in riva al fiume*, Luca Ronconi (dir.), Piccolo Teatro di Milano, Milano, 30-01-2014, [http://www.piccoloteatro.eu-app-01webapp-06\\_celestina-index.html](http://www.piccoloteatro.eu-app-01webapp-06_celestina-index.html) [consultado el 20-09-2019].
29. *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Álvaro Custodio (dir.), Sala Molière, México D.F., 31-07-1953.
30. *XXII Mostra de Teatre Dama d'Elx*, Gran Teatro de Elche, del 18 al 30 de septiembre de 2017.

#### G. BIBLIOGRAFÍA

- A. [Acorde, seudónimo de Víctor Ruiz Albéniz] (1940): «Español-“La Celestina”», *Hoja del lunes* (18-11), 2.
- ABC (1909a): «Notas Teatrales», ABC (20-10), 14.
- (1909b): «La inauguración del Español», ABC (23-10), 1.

- (1957): «Medalla de Oro de Bellas Artes, a Luis Escobar», *ABC* (23-05), 65.
- (1958): «Comentario de “Le Figaro” a la representación de “La Celestina” en Francia», *ABC* (11-04), 55.
- (1964a): «Puesta en escena de “La Celestina”, en Bruselas», *ABC* (01-09), 51.
- (1964b): «“La Celestina” en Bruselas», *ABC* (02-10), 80.
- (1965a): «Primer Festival de la música de La Coruña», *ABC* (03-07), 69-70.
- (1965b): «España en la Bienal de Venecia», *ABC* (16-09), 71-72.
- (1965c): «Impresiones de la XXVI Quincena Musical de San Sebastián», *ABC* (22-09), 57.
- (1966a): «Medallas de oro y Minervas de plata del Círculo de Bellas Artes», *ABC* (22-03), 89.
- (1966b): «Tertulia teatral en el Beatriz», *ABC* (07-05), 122.
- (1966d): «Anuncio», *ABC* (22-09), 28.
- (1967a): «Programas de televisión. Segunda cadena», *ABC* (19-01), 78.
- (1967b): «Programas de televisión. Segunda cadena», *ABC* (28-04), 70.
- (1967c): «Teatro español en Lima», *ABC* (02-08), 65.
- (1968a): «La escena, al día», *ABC* (16-04), 109.
- (1968b): «“La Celestina”, en el Festival de Saint Malo», *ABC* (18-07), 75.
- (1969a): «La I Campaña Provincial de Teatro prosigue con éxito», *ABC* (04-05), 75.
- (1969b): «“La Celestina”, hoy en Osuna», *ABC* (03-05), 73.
- (1969c): «La I Campaña Provincial de Teatro prosigue con éxito», *ABC* (04-05), 75.
- (1969d): «Programa de televisión. Domingo 14. Segunda cadena», *ABC* (13-09), 75.
- (1970a): «Programa de televisión. Miércoles 5. Segunda cadena», *ABC* (05-08), 64.
- (1970b): «Programa de Televisión. Segunda Cadena», *ABC* (29-09), 86.
- (1977): «Cartel de San Sebastián», *ABC* (15-07), 12.
- (2001): «Un montaje celebra el quinto centenario de la publicación en Sevilla de “La Celestina”», *ABC* (07-01), <[http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-07-01-2002/sevilla/Andalucia/un-montaje-teatral-celebrara-el-v-centenario-de-la-publicacion-en-sevilla-de-la-celestina\\_32612.html](http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-07-01-2002/sevilla/Andalucia/un-montaje-teatral-celebrara-el-v-centenario-de-la-publicacion-en-sevilla-de-la-celestina_32612.html)> [consultado el 03-06-2015].
- (2017): «Martí Caballé quiere recuperar la partitura de La Celestina de Pedrell», *ABC.CLM* (22-08), <[https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/pueblos/abci-marti-caballe-quiere-recuperar-partitura-celestina-pedrell-201708221309\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/pueblos/abci-marti-caballe-quiere-recuperar-partitura-celestina-pedrell-201708221309_noticia.html)> [consultado el 03-06-2019].
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (2004): «Teatro e identidad: el caso de los teatros nacionales en la Península Ibérica», en A. Abuín González y A. Tarrío Varela eds., *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 253-278.
- ADILLO RUFO, Sergio (2014): «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*», en M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell, *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 1-33.
- (2017). *Calderón en los escenarios españoles (1715-2015). Canon, construcción nacional y campo del teatro*, tesis doctoral inédita dirigida por Luciano García Lorenzo y Julio Vélez-Sainz, UCM, Madrid, <<http://eprints.ucm.es/46824/1/T39680.pdf>>.
- ADRIO, Manuel (1965): «“Sin melodrama no existe teatro”, dice Alejandro Casona», *ABC*, (07-03), 13-17.

- AGUILERA SASTRE, Juan (1993): «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español», en A. Peláez ed., *Historia de los teatros nacionales 1939-1962 (Volumen primero)*, Madrid, CDT, 41-67.
- (2002): *El debate sobre Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, CDT.
- , y AZNAR SOLER, Manuel (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- A.L. (1968): «La escena, al día», *ABC* (01-08), 63.
- (1974a): «La Escena al día», *ABC* (04-01), 69.
- (1974b): «La Escena al día», *ABC* (15-02), 73.
- (1974c): «La escena al día», *ABC* (14-09), 67.
- ALBA PEINADO, Carlos (2005): *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- ALCALÁ, Juan de (1957): «Pulso Teatral de Madrid. Renace la vida escénica en el Eslava con “La Celestina”, de Rojas», *Noticiero Universal* (13-05), 16.
- ALCALÁ FLECHA, Roberto (1984): *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ALIAGA, Juan Vicente, y CORTÉS, José Miguel (1997): *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Barcelona, Editorial Gay y Lesbiana.
- ALONSO ÁLAMO, Mercedes (2007): «¿Protección penal de la dignidad? A propósito de los delitos relativos a la prostitución y a la trata de personas para la explotación sexual», *Revista Penal*, 19.
- ALSINA, José (1909a): «Del Teatro Nacional», *El País* (08-03), 3.
- (1909b): «“La Celestina” (Tragicomedia de Calisto y Melibea)», *El País* (23-10), 2.
- ALVARADO, Esther (2015): «Charo López hace bella a *La Celestina*», *El Mundo* (26-03), 44.
- ÁLVAREZ CHIRVECHES, Martín (1956): «*ABC* en Cuenca: éxito de los festivales de España», *ABC* (11-08), 28.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2016): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ÁLVARO, Francisco (1965): «Premios Valladolid de teatro», *ABC* (20-10), 97.
- (1968): «La temporada teatral en Valladolid», *ABC* (20-09), 82.
- (1974): *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1973*, Madrid, Prensa española, 295.
- (1978): «“La Celestina” de Fernando de Rojas. En versión colectiva de Théâtre du Hangar, de París», *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1977*, Valladolid, Francisco Álvaro, 208-211.
- (1979): «“La Celestina” de Fernando de Rojas. En versión de Camilo José Cela», *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1978)*, Valladolid, Francisco Álvaro, 41-48.
- (1981): «“Calixto y Melibea” de Fernando de Rojas», *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1980)*, Valladolid, Francisco Álvaro.
- (1985): «“La Celestina”», *El espectador y la crítica*, Valladolid, Francisco Álvaro, 53-57.
- ALVISI, Edoardo (1878): *Cesare Borgia, duca di Romagna*, Imola, Tipografia d’Ignazio Galeati e figlio.
- A.M. (1956): «Dentro y fuera del escenario (noticias y comentarios teatrales). La Compañía de María Jesús Valdés», *ABC* (18-07), 62.

- AMEZÚA, Julia (2012): «*La Celestina*, un espejo», *ABC* (07-03), 49.
- AMILIBIA, Jesús María (1984): «Pilar Miró: “Tengo ganas de hacer cine...”», *ABC* (18-10), 105.
- ANDERSON, Reed (1979): «*Calisto and Melibea*. Music by Jerome Rosen and libretto by Edwin Honig. World premiere at The University of California-Davis, May 31, 1979», *Celestinesca*, 3/2, 27-30.
- ANDINO, Gonzalo (2012): «Una ‘Celestina’ en revolución permanente», *El Club Express* (27-04), <<http://elclubexpress.com/blog/2012/04/27/una-celestina-en-revolucion-permanente/>> [consultado el 10-09-2015].
- ANDURA VARELA, Fernanda (2001): «Luis Escobar: *documentos vivos*», en *Luis Escobar y la vanguardia*, Comunidad de Madrid, Madrid, 131-170.
- ANTÓN DEL OLMET, Luis (1909): «Una opinión sobre “La Celestina”», *El Globo* (06-11), 3.
- ARAGÓN GONZÁLEZ, Irene (2006): *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982*, tesis doctoral inédita dirigida por José Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1965): «Alejandro Casona, fiel revisor de la “Celestina”», *La Estafeta Literaria*, 329 (23-10), 14.
- ARCO, Manuel del (1957): «Mano a mano. Luis Escobar», *La Vanguardia* (29-05), 22.
- ARDILA, John G. (1998): «Una traducción “políticamente correcta”: *Celestina* en la Inglaterra puritana», *Celestinesca*, 22/2, 33-48.
- ARELLANO, Ignacio (2001): «*La Celestina* en la comedia del XVII», en G. Torres Nebrera ed., *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- (2015): *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*, Madrid, Ediciones Cumbres.
- ARIBAU, Buenaventura Carlos (1846): *Novelistas anteriores a Cervantes*, III, Madrid, Imprenta de la Publicidad.
- ARMIÑO, Mauro (2004): «Teatro para leer o novela para representar», *La Razón* (08-11), 66 [CDAEM].
- Arriba* (1940): «*La Celestina*, en el teatro Español», *Arriba* (14-11), 3.
- (1978): «Lola Gaos posible Celestina», *Arriba* (10-02), 27.
- ARROYO, Julia (1984): «La inocencia de la subversión», *Ya* (17-10), 34.
- A.S. (2009): «Bacanal teatro presenta hoy una adaptación de ‘La Celestina’ de una hora y media», *El Comercio Digital* (29-10), <<http://www.elcomercio.es/20091029/oviedo/bacanal-teatro-presenta-adaptacion-20091029.html>> [consultado el 06-08-2019].
- Avui* (1981): «Presentació d’un nou muntatge de *La Celestina*», *Avui* (15-08), 27.
- AZNAR SOLER, Manuel (1996): «Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)», en M. Aznar Soler ed., *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC.
- , y MANCEBO, María Fernanda (1993): «“El Búho”, Teatre de la FUE de la Universitat de València», en M. Aznar Soler, N. Diago y M. F. Mancebo eds., *60 anys de teatre universitari*, Valencia, Servei d’Extensió Universitària de la Universitat, 7-22.
- AZORÍN [seudónimo de José Martínez Ruiz] (1912): *Castilla*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos».
- (1913): *Los valores literarios*, Madrid / Buenos Aires, Renacimiento.

- BAJTIN, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- BALBONA, Guillermo (2005): «Nuria Espert encarna hoy en la sala Argenta una Celestina “sensual y sabia”», *El Diario Montañés* (04-03), 72 [CDAEM].
- BAQUERO, Arcadio (1965): «*La Celestina*, en el Bellas Arte», *El Alcázar* (12-10), 28.
- (1977): «Teatro para minorías», *Sábado Gráfico*, 1058 (10-09), 43.
- BARANDA, Consolación, y VIAN HERRERO, Ana María (2007): «El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: Historia y perspectivas», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (dirs.), «*Orígenes de la Novela*». *Estudios. Actas del primer Simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria / Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria, 407-481.
- BARBA, Eugenio (1999): «Third Theater», *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Aberystwyth, Black Mountain PRESS, 169-170.
- BAREA, Pedro (1984): «Un teatro para todos los sentidos», en Á. Facio, *La Celestina*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 9-30.
- (1988): «Incombustible Celestina», *Deia* (27-06) [CDAEM].
- (2013): «Ceremonial», *El Correo* (27-01), 71 [CDAEM].
- BARRENA, Begoña (2004): «Omnipresente escenografía», *El País* (17-09), 43 [CDAEM].
- BASTIANES, María (2014a): «*La Celestina*, un siglo en escena», en M. Bastianes, E. Fernández, P. Mascarell eds., *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 35-60.
- (2014b): «Ricardo Iniesta: “El espectador de teatro no tiene que divertirse, sino disfrutar; como lo haría ante el Guernica o el Réquiem de Mozart”», en M. Bastianes, E. Fernández, P. Mascarell eds., *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 61-70.
- (2015): «El personaje de Centurio y la puesta en escena de *La Celestina*», en *El teatro soldadesco. Actas del I Congreso Internacional sobre la cultura de la defensa en la España imperial (Madrid, 17 a 18 de noviembre de 2014)*, Madrid, Ediciones del Orto [en prensa].
- (2016a): «Entrevista con Ángel Facio, director de teatro», *Celestinesca*, 40, 229-242.
- (2016b): «*La Celestina* en escena (1909-2012)», tesis doctoral inédita dirigida por Javier Huerta Calvo y Julio Vélez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid
- (2016c): «La segunda *Celestina* de la CNTC a la luz de la historia escénica de la obra de Rojas», F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello eds., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 27-37.
- (2017a): «Entrevistas con Nuria Espert y Pilar de Yzaguirre», *Celestinesca*, 41, 169-78.
- (2017b): «De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 35, 238-256.
- (2017c): «Vida (escénica) de Lazarillo de Tormes. La adaptación de Fernán Gómez», en J. Vélez Sainz y F. De Armas (eds), *Memorias de un honrado aguador: ámbitos de estudio en torno a la difusión de Lazarillo de Tormes*, Madrid, Sial Prosa Barroca, 139-155.
- (2018): «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo», *Hispanic Research Journal*, 19.2, 117-134.
- BATAILLON, Marcel (1961): «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, París, Didier.



- (1967), «*La Célestine*», en J. Jacquot ed., *Realisme et poésie au théâtre*, París Centre National de la Recherche Scientifique, 11-22.
- BATUECO [seudónimo de Jaime Nos Ruiz] (1969): «“La Celestina”, en versión de Alejandro Casona, ayer en el Teatro Principal», *Mediterráneo* (30-03), 23.
- BAYONA, José Antonio (1957): «El estreno», *La Vanguardia* (10-05), 7.
- BECKERS, Ursula (1992): *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, tesis doctoral inédita dirigida por Andrés Amorós Guardiola, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BEJARANO, Fernando (1984): «Una atrevida versión de «La Celestina» abre el teatro del Círculo de Bellas Artes», *Diario 16* (13-10), 15.
- BENACH, Joan-Anton (1995): «Una Celestina en Pau Casals-Francesc Macià», *La Vanguardia* (24-12), 42.
- BENÍTEZ, Rubén (1992): *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BERENGUER, Ángel (1996): «El diálogo político del teatro español contemporáneo», en Á. Berenguer (coord.), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 85-95.
- , y PÉREZ, Manuel (1998): *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BERNAL, Francisca, y OLIVA, César (1996): *El teatro público en España (1939-1978)*, Madrid, J. García Verdugo.
- BILLINGTON, Michael (1989): «In love's absence. A Spanish classic at Edinburgh», *The Guardian* (25-08).
- BOCM (2015): «Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria», *BOCM* (20-05), 118, 10-309.
- BOCYL (2015): «Orden EDU/363/2015, de 4 de mayo, por la que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo del bachillerato en la Comunidad de Castilla y León» *BOCYL* (08-05), 86, 32481-984
- BOE (1963), «Ministerio de Información y Turismo. Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”», *BOE* (8-3), 58, 3929-30.
- (1964), «Orden de 6 de febrero de 1964 por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura», *BOE* (25-02), 48, 2504-6.
- (1978), «Real Decreto 262/1978, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales», *BOE* (03-03), 53, 5153-4.
- (1986), «Orden de 14 de enero de 1986 por la que se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CTC) que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)», *BOE* (27-01), 23, 3728-9.
- BOGATYREV, Petr (1971): «Les signes du théâtre», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 8, 517-30.
- BONET, Laureano (2005): *Rafael Altamira y la cuestión del “feísmo” en las letras realistas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BORRÁS, Tomás (1939): *Checas de Madrid*, Madrid, Ediciones Españolas.
- (1944): «*Quemado vivo*. Una novela de Tristán Yuste», *La estafeta Literaria*, 16, 13.
- (1957): «Te espero en el Eslava», *ABC* (30-04), 13-7.
- (1968): *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Gráficas Bachende.

- BOTTA, Patrizia (1994): «La magia en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, 37-67.
- (1999): «Un “best seller” del siglo de oro», *La voz de Galicia. Suplemento de Cultura* (27-04), 7.
- BOURDIEU, Pierre (2005): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- BOZAL, Valeriano (2008): «Dibujos grotescos de Goya». *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 407-26.
- BRADBY, David, y SPARKS, Annie (1997): *Mise en Scène: French Theatre Now*, Londres, Methuen.
- BRAVO, Julio (1998): «Un soberbio esfuerzo del Ballet Nacional», *ABC* (25-06), 112.
- (2004): «Celestina suena a rumba catalana», *ABC* (15-08), 105-7.
- BROCH, Alex (1989): «Melibeo soy», *La Vanguardia* (12-03), 68.
- BUENO, Manuel (1905): «Teatro Español. Función Inaugural. “El medico de su honra”», *El Heraldo de Madrid* (22-10), 2.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1981): «Acerca del drama histórico», *Primer Acto*, 187, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-del-drama-historico--0/html/003909fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-del-drama-historico--0/html/003909fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> [consultado el 10-10-2019].
- BUJALANCE, Pablo (2005): «El escenario y otras mágicas criaturas», *Málaga Hoy* (15-01), 44 [CDAEM].
- BURMANN, Sigfredo (1965): «Una encuesta entre los escenógrafos españoles», *Primer Acto*, 67, 8.
- BURMANN, Conchita (2009): *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, Madrid, Fundación Jorge Juan.
- C. (1909): «La Compañía del Español», *La Correspondencia de España* (05-10), 6.
- (1958): «Un gran espectáculo de arte en el Hostal de los Reyes Católicos», *La Vanguardia* (06-09), 4.
- CABAL, Fermin (1983): «Con Ángel Facio, escarbando en las raíces», *Primer Acto*, 198, 2-14.
- CABALLERO, Perfecto [seudónimo de Víctor Espinos Moltó] (1909): «Crónica Teatral», *La Lectura Dominical* (30-10), 697-8.
- CALDERA, Ermanno (1982): «La última etapa de la comedia de magia», en G. Bellini, ed., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, del 25 al 30 de agosto de 1980)*, Roma, Bulzoni Editore, 247-53
- CALVACHO, Carlos (1879): *La bruja Celestina o el Turrís Burrís. Juguete cómico arreglado a la escena de nuestros días y refundido*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- CAMÓN AZNAR, José (1957): «La Celestina», obra gótica», *ABC* (21-05), 3.
- CAMPANY, Jaime (1955): «Ha comenzado el Festival de Teatro Universitario en Parma», *Arriba* (26-04), 3.
- CANET VALLÉS, José Luis (2011): «Las prácticas escénicas en la segunda mitad del XIX a través de los discursos críticos dominantes de la Real Academia», *Stichomythia*, 11/12, 215-54.
- CAÑAS, Gabriela (1983): «Los tres episodios de la serie han costado 200 millones de pesetas», *El País* (04-10), <[http://elpais.com/diario/1983/10/04/radiotv/434070003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/10/04/radiotv/434070003_850215.html)>.
- CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie (2000): *Memorias de un escenario: teatro María Guerrero (1885-2000)*, Madrid, CDAEM.
- CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, y GUILLÉN MARCOS, Esperanza (2008): «Prensa católica y pintura española en el último cuarto del siglo XIX: aproximaciones a una

- crítica “integrista” (segunda parte)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 39, 113-129.
- CARAMANCHEL [seudónimo de Ricardo José Catarineu López-Grado] (1909): «La Celestina», *Correspondencia de España* (23-10), 6.
- CARDONA, Rodolfo (1992): «El teatro de Valle-Inclán dentro y fuera de España (1899-1975)», *ALEC*, 17.1-3, 163-78.
- CARLSON, Marvin (2003): *The haunted stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2005): «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)», *Celestinesca*, 29, 47-70.
- CARRASCO GARRIDO, Reyes (1997-1998): «Arte, moral y prostitución. Un asunto escabroso en la Nacional de 1897», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 379-86.
- CASTELLÓN, José (1921): «En la escuela nueva», *Vida Nueva* (09-12), 2.
- CASTILLO, Rafael del (1862): *Los polvos de la madre Celestina. Novela histórica*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro.
- CASTRO, Américo (1929): *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva.
- (1948): *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada.
- (1954): *La realidad histórica de España*, México, Porrúa.
- CASTRO, Luis de (2004): «Corona de amor y muerte», *Información* (21-10), 59 [CDAEM].
- CASTRO, Omar (2005): «Nuria Espert brilla en una Celestina actualizada bajo el prisma de Lepage», *El Adelanto de Salamanca* (09-04), 60 [CDAEM].
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis (2000): «La Celestina y Nati Mistral: una buena oportunidad perdida (adaptación de Luis García Montero)», *Celestinesca*, 24, 183-5.
- CASTRO RODRÍGUEZ, Xavier (2007): «Cincuenta personalidades galegas entrevistadas nos 60», *GaliciaHoxe.com*, <<http://www.galiciahoxe.com/opinion/gh/cincuenta-personalidades-galegas-entrevistadas-60/idEdicion-2007-03-03/idNoticia-140359/>> [consultado el 15-04-2019].
- CASTRO VILLACAÑAS, Demetrio (1940): «“La Celestina”, obra dramática», *Tajo* (16-11), 10 [CDAEM].
- CAUDET, Francisco (1988): «La querella naturalista. España contra Francia», en Y. Lissorgues ed. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Antrophos, 58-74.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1913): «Introducción», *La Celestina* de F. de Rojas, Madrid, Ediciones de La Lectura, VIII-XL.
- CENTENO, Enrique (1984): «La subversión y la superstición protagonistas de *La Celestina*», *Liberación* (17-10), 18.
- (1999): «La historia de la puta vieja», *Diario 16* (04-12) [CDAEM].
- CDAEA (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA) coord. (2008): *Atalaya, XXV años buscando utopías*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- CHAMPEAU, Geneviève (2001): «Recepción de la novela realista de postguerra», en P. Aubert (dir). *La novela en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 207-219.
- CHECA PUERTA, Julio E. (2012): «La escena madrileña de la última década», *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 1-5.
- CHICANO, Dani (2012): «“Celestina” tot just estrenada», *El punt. Avui* (25-03), 53 [CDAEM].
- CHINCHILLA, J. C. (2012): «Atalaya recrea una vibrante ‘Celestina’ grotesca y tierna a partes iguales», *Lanza* (17-07), 10 [CDAEM].
- CIFRA (1956): «Clausura del V Festival Internacional de Santander», *ABC* (04-09), 27.

- (1966a): «“Ninette y un señor de Murcia” premiada por los críticos barceloneses», *ABC* (13-02), 86.
- (1966b): «Concesión de los premios Yorick de teatro», *ABC* (05-03), 91-2.
- CIRLOT, Victoria (2007): *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela.
- CLARÍN [seudónimo de Leopoldo Alas] (1881): «Del teatro», *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 37-50
- (1894): «*La Celestina* en Inglaterra-Mabbe», *El Imparcial* (31-12), 2.
- (1895): «Estudios de crítica literaria» (segunda serie), por M. Menéndez y Pelayo», *El Liberal* (22-07), 2.
- CLIFFORD, John (1989): «La resurrección de una herencia largo tiempo abandonada», *Scotland on Sunday* (26-08), en *Traducir a los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 193-4.
- Comedias y Comediantes* (1909): «Teatro Español “Calisto y Melibea”, refundición de “La Celestina” del Bachiller Fernando de Rojas, hecha en cinco actos y siete cuadros, por D. Francisco Fernández Villegas», *Comedias y Comediantes* (01-11), 8-15.
- COPEAU, Jacques (1953): «Quatre lettres de Jacques Copeau a Louis Jouvet. Le Limon par la Ferté-sous-Jourre (S.-et-M.), 25 août 1915», *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, 1/2, 101-9.
- CORBALÁN (1978): «*La Celestina*, de Fernando de Rojas», *Informaciones* (06-02), 29.
- CORBELLA, Ferran (1989): «Grec-89. Festival d'estiu de Barcelona. Una programació equilibrada», *Reseña*, 199, 15-16.
- CORBERO, Salvador (1981): «Recordando a Adán y Eva», *Hoja del lunes* (17-08), 21.
- CORDELLI, Franco (2006): «Il marchio a lutto della Celestina», *Corriere della sera* (05-03), 45.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1998): «Aproximación formalista a la renovación teatral española de los años sesenta: Mary D'Ous, de Els Joglars», en J. C. de Torres Martínez y C. García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 467-75.
- (2000a): *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*, Visor, Madrid.
- (2000b): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «Realismos»*, Madrid, Instituto de la Lengua Española.
- (2006): «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: del auto sacramental a la escena contemporánea», *Hispanic Review*, 74/1, 19-29.
- CORNEJO, Laín (1896): «Teatro Libre», *El Siglo Futuro* (14-07), 1.
- COROMINAS, Pedro (1900): «Crónica artística», *La Revista Blanca* (15-08), 115.
- CORRALES EGEA, José (1958): «A propósito de la presentación de *LC*», *Ínsula*, 13/140, 11.
- CORTÉS (1957): «Se inauguró el Eslava con *La Celestina* en la versión de Huberto Pérez de la Ossa», *Triunfo* (15-05).
- COVENEY, Michael (1989): «*La Celestina*», *Financial Times* (24-08).
- CUSTODIO, Álvaro (1953), «*La Celestina* y la literatura estatal del Siglo de Oro», *Cuadernos Americanos*, 70.4, 262-275.
- C.R.A.E. (2004): «Pedrola se vuelca con la cultura en noviembre», *El Periódico de Aragón*, 23-11-2004, <[http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/la-cronica-de-ribera-alta-del-ebro/pedrola-se-vuelca-con-cultura-en-noviembre\\_151927.html](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/la-cronica-de-ribera-alta-del-ebro/pedrola-se-vuelca-con-cultura-en-noviembre_151927.html)> [consultado el 10-04-2019].
- CRESPO, Alfonso (2012): «*Celestina*, la Tragicomedia», *Diario de Sevilla* (13-04).
- CRiado DE VAL, Manuel (1962): «Antecrítica», *ABC* (29-06), 65.

- (1963a): «Introducción», en M. Criado de Val ed., *Teatro Medieval*, Madrid, Taurus, 9-29.
- (1974): «Carta a Talavera», *ABC* (27-06), 30.
- (2005a): *Teatro Medieval de Hita*, Morelia, Fundación Manuel Criado de Val.
- CROCE, Benedetto (1939). «Studi su poesie antiche e moderne. XVI. Antica poesia spagnuola. 1. *La Celestina*. 2. *Lazarillo de Tormes*», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, XXXVII, 81-97.
- CRUZ-SÁENZ, Michelle S. de (1982): «Representación de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Compañía Teatro del Aire (Madrid). En una gira por los EEUU», *Celestinesca*, 6/1, 35-7.
- Cuadernos de Teatro Clásico* (1988): «Documentos», *El mito de Don Juan. Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 135-200.
- (1989): «La Compañía Nacional de Teatro Clásico en Edimburgo», *Traducir a los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 183-201.
- CUEVA, Jorge de la (1940): «*La Celestina*», *Ya* (14-11), 3.
- CUNNIFFE, Paul A. (2007): *Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali: El Acto Rebelde de Hacer Cultura*, tesis inédita, Kings's College, Londres.
- CUSTODIO, Álvaro (1966): «Adaptaciones teatrales de *La Celestina*», en Á. Custodio, *La Celestina*, México D.F., Ediciones Teatro Clásico de México, 20-35.
- DAVIS, Gifford (1969): «The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism», *PMLA*, 84.6, 1649-1656.
- DELGADO, María (2005): «Calixto Bieito: A Catalan Director on the International stage», *Theatre Forum*, 26, 10-24.
- (2006): «Journeys of cultural transference: Calixto Bieito's multilingual Shakespeares», *Modern Language Review*, 101/1, 105-50.
- (2012): «Directors and the Spanish Stage, 1823-2010», en M. M. Delgado y D. T. Gies eds., *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 426-452.
- (2017): «*Otro*» teatro español. *Supresión e inscripción en la escena Española de los siglos XX y XXI*, Madrid, Iberoamericana.
- DE MARINIS, Marco (1978): «Lo spettacolo come testo (I)», *Versus*, 21, 66-100.
- (1979): «Lo spettacolo come testo (II)», *Versus*, 22, 3-28.
- DE MONTICELLI, Roberto (1965), «È assente l'Inferno da questa "Celestina"», *Il Giorno* (24-09). [Archivo del Teatro Stabile di Torino]
- DEVLIN, John (1971): «*La Celestina*,» a *Parody of Courtly Love: Toward a Realistic Interpretation of the «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, New York, Anaya-Las Américas.
- DEYERMOND, Alan (1961a): *The petrarchan sources of «La Celestina»*, Londres, Oxford University Press.
- (1961b): «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45, 218-21.
- (1973): *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Madrid, Ariel.
- (1977): «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1/1, 6-12
- (2001): «Las Fuentes petrarquescas de la *Celestina*. Epílogo: cuarenta años después», en S. López-Ríos ed., *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 121-7.
- DIAGO, Nel (1999): «*La Celestina*- Teatro Romano de Sagunto», *Cartelera Turia*, 1853, 30 [CDAEM].

- Diario de avisos de Madrid* (1830): «Teatro de la calle de la Sartén», *Diario de avisos de Madrid* (05-12).
- Diario de Navarra* (1994): «La Celestina, presentada», *Diario de Navarra* (25-02) [CDAEM].
- DÍAZ, Elías (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, y LASSO DE LA VEGA, Francisco de Paula (1924): *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, tomo II.
- DI CAMILLO, Ottavio (1995): «Interpretations of the Renaissance in Spanish Historical Thought», *Renaissance Quarterly*, 48.2, 352-365.
- (1996): «Interpretations of the Renaissance in Spanish Historical Thought: The Last Thirty Years», *Renaissance Quarterly*, 49.2, 360-83.
- DÍEZ-CRESPO, Manuel (1965): «“La Celestina” y el realismo actual», *España* (24-10) [AS].
- (1978): «La Celestina, en adaptación respetuosa de C. J. Cela», *El Alcázar* (06-02), 23.
- DILON, Ariel (2007): «El amor, la fortuna y la muerte (entrevista con el director Daniel Suárez Marzal)», *Teatro. La Revista del Complejo Teatral*, 28/2, 22-29.
- DIXON, Víctor (1989): «Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (“El castigo sin venganza”)», en J. M. Díez Borque (coord.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres, Támesis, 55-74.
- DIXON, Steve (2007): «Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage», *Contemporary Theater Review*, 17/3, 499-515.
- DOE (2016): «Decreto 98/2016, de 5 de julio, por el que se establecen la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato para la Comunidad Autónoma de Extremadura», DOE (6-7), 129, 17347-8550.
- DOLL, Eileen J. (2008): *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- DOMÉNECH, Fernando, y PÉREZ Rasilla, Eduardo coords. (2016): *Historia y antología de la crítica teatral española*, Madrid, Centro Dramático Nacional, vol. I.
- (2017): *Historia y antología de la crítica teatral española*, Madrid, Centro Dramático Nacional, vol. II.
- DOMÉNECH, Ricardo (1963): «Reflexiones sobre la situación del teatro», *Primer Acto*, 42, 4-8.
- (1965a): «Notas teatrales. Una reposición y un comentario. “La Celestina”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 192, 594-6.
- (1965b): «“La Celestina”, de Fernando de Rojas (revisión de Alejandro Casona): Primer Acto», 69, 55-7.
- (1999): «Nueva aproximación al teatro del exilio», en M. Aznar Soler ed., *Exilio teatral republicano de 1939. Seminari de Literatura Espanyola Contemporanea*, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-teatral-republicano-de-1939--0/html/ff70b22c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_59.html#I\\_20\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-teatral-republicano-de-1939--0/html/ff70b22c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_59.html#I_20_>) [consultado el 18-02-2019].
- DORIA, Sergi (2004): «Tal donaire pasamos...», *ABC* (20-09), 37 [CDAEM].
- DOUEIL, Teresa (1982): «Hemos hecho un montaje de *La Celestina* loco y serio», *El Correo Español* (05-11), 7 [CDAEM].
- DOUGHERTY, Dru, y ANDERSON, Andrew A. (2012): «Continuity and innovation in Spanish theatre, 1900-1936», en M. M. Delgado y D. T. Gies eds., *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 282-309.
- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar Saša (2009): *Robert Lepage*, Londres, Routledge.

- (2007): *The Theatricality of Robert Lepage*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- DUROZOI, Gérard (1975): *Artaud, la enajenación y la locura*, Madrid, Guadarrama.
- EARLE, Peter (1955): «Four Stage Adaptations of *La Celestina*», *Hispania*, 1/38, 46-51.
- ECHAVARREN, Emilio (1994): «Presentación», en A. Redín, *La Celestina*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 3-5.
- ECKART, Gabriele (2006): «*Celestina*. A Spanish Novel on the East German Stage before and after German Reunification», *Celestinesca*, 30, 27-41.
- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*, Milán, Bompiani.
- Eco Artístico* (1910): «Provincias. Palma de Mallorca», *Eco Artístico* (29-06), 7.
- ELAM, Keir Douglas (1983): *The Semiotics of Theatre and Drama*, London / New York, Methuen.
- El Cultural* (2004): «La Caserne, cuna de La Celestina de Lepage», *El Cultural* (09-09), <<https://www.elcultural.com/revista/teatro/La-Caserne-cuna-de-La-Celestina-de-Lepage/10188>> [consultado el 03-09-2018].
- El Constitucional* (1872): «Teatro Principal. *Otelo*», *El Constitucional* (01-02), 3.
- El Herald de Madrid* (1908): «Exposición de Bellas Artes», *El Herald de Madrid* (16-05), 2.
- El Imparcial* (1895): «Libros Nuevos. *La Celestina*», *El Imparcial* (28-12), 3.
- (1896): «Teatro ¿libre?», *El Imparcial* (06-07), 8.
- (1902): «En casa de don Juan Valera. 'LC' refundida», *El Imparcial* (17-11), 2.
- El Liberal* (1904): «La compañía Guerrero-Mendoza», *El Liberal* (11-06), 3.
- El País* (1909b): «Teatro Español. Lista definitiva de la compañía», *El País* (15-10), 5.
- (1980a): «Estreno en Toledo de una nueva versión de "La Celestina"», *El País* (26-06), <[http://elpais.com/diario/1980/06/26/cultura/330818414\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/06/26/cultura/330818414_850215.html)> [consultado el 20/09/2019].
- (1980b): «Espectáculos sobre el teatro inédito de José Ricardo Morales», *El País* (20-02), <[http://elpais.com/diario/1980/02/20/cultura/319849211\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/02/20/cultura/319849211_850215.html)> [consultado el 20/09/2019].
- (1999) «El Gobierno confirma el cese de Marco al frente del INAEM», *El País* (17-07), <[https://elpais.com/diario/1999/07/17/cultura/932162403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/07/17/cultura/932162403_850215.html)> [consultado el 20-09-2019].
- (2001): «Calisto y Melibea buscar dinero "para vicios"», *El País* (17-02) <[http://elpais.com-diaro-2001-02-17-madrid-982412678\\_850215.html](http://elpais.com-diaro-2001-02-17-madrid-982412678_850215.html)> [consultado el 02-06-2019].
- El Siglo Futuro* (1904): «Índice de comedias malas», *El Siglo Futuro* (19-02), 2-3.
- El Teatro* (1909a): «Inauguración del Teatro Español. Estreno de *La Celestina*», *El Teatro*, 2 (24-10), 7.
- (1909b): «Escena final del segundo acto. Calisto, Sr. Calvo y Melibea Srta. Villegas», *El Teatro*, 3 (31-10), 12.
- ESCOBAR, Luis (2000): *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- ESCOBEDO, Brenda; GÓMEZ, José Luis, y GOYTISOLO, Juan (2017): «Una obra maravillosa y luego, silencio», *El País. Babelia* (17-08), <[https://elpais.com/cultura/2017/08/10/babelia/1502374110\\_724420.html](https://elpais.com/cultura/2017/08/10/babelia/1502374110_724420.html)> [consultado el 20-09-2019].
- ESCOHOTADO, Román (1940): «La Celestina en el siglo XX», *Arriba* (17-11), 3.
- ESCORIAL (1974): «Estreno de "La Celestina"», *Blanco y Negro* (27-04), 66-7.

- ESCUADERO GRUBER, Inés (2014): «La España infecta: lo grotesco en los álbumes de guerra y los dibujos republicanos», en C. Lomba Serrano y J. C. Lozano López eds., *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 367-79
- ESPERT, Núria, y ORDÓÑEZ, Marcos (2002): *De aire y fuego*, Madrid, Santillana.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín [*El Solitario*] (1844): «La Celestina» en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix, II, 1-11.
- FACIO, Ángel (1979): «Clásicos viene de clase», *Primer Acto*, 182, 83-7.
- F.C.F. (1957): «Reapertura del teatro Eslava con “La Celestina”», *Dígame* (14-05), 14.
- F. de I. [Fernando de Igoa] (1940): «Inauguración de la temporada: *La Celestina*», *Pueblo* (14-11), 2.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2017): «The images of *Celestina* and its visual culture», en E. Fernández ed., *A Companion to «Celestina»*, Brill and The Renaissance Society of America, Leiden, 362-82.
- FERNÁNDEZ, Pura (1996): «Censura y práctica de la transgresión: los dominios del eros y la moralidad en la literatura española descimonónica», en J. A. Cerezo, D. Eisenberg y V. Infantes *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispana (Montilla, Casa del Inca, 18-20, junio, 1993)*, Madrid, Huerga y Fierro, 71-89.
- (2010): «Conociendo yo, caballero, lo mucho que vale su nombre y lo poco conocido que es el mío: Cartas de Matilde Cherner a Francisco Asenjo Barbieri (1877-1879)», *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 16, 89-104.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano (1957): «Eslava: *La Celestina*», *Pueblo* (10-05), 22.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1896): «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana* (08-08), 2.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1993): «Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra», *Anuario de Estudios Filológicos*, 16, 123-38.
- (2002): «*La pechuga de la sardina* de Lauro Olmo», en G. Torres Nebrera ed., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1961-1965)*, Madrid, Fundamentos, v, 309-316
- (2003): «Galdós y el drama social», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a al época actual*, Madrid, Gredos, 2001-30.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro [atribuido a] (1984): *Fábulas futrosóficas o La filosofía de Venus en fábulas: (Londres, 1821)*, Madrid, El Crotalón, tomo II.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1978): «*La Celestina*, de Rojas, en versión de Cela. El desamparo del actor», *D16* (09-02), 19.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto coord. (1987): *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- (2012): «El público de teatro en la España del siglo XXI», *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 1-7.
- FERNÁNDEZ VENTURA, Lourdes (1977): «*La Celestina*», *D16* (03-09), 16.
- FERRERÍA, Beatriz (2003): «Un clásico vigente», *El País* (09-07), 11 [CDAEM].
- FERROL, Manuel M. (1988): «Con Gonzalo Torrente Ballester. Una Celestina no moralizante», *Primer Acto*, 223, 22-5.
- FISCHER, Susan (2000): «*Fin de siècle Celestina* on Stage: Whose Text Is It, Anyway?», *Gestos*, 15/29, 56-75.



- (2009): «Rojas and the interrogation of textual author(ity): La Celestina», *Reading performance: Spanish golden age theatre and Shakespeare on the modern stage*, Woodbridge, Tamesis, 43-58.
- FITA, Fidel (1887): «La inquisición toledana. Relación contemporánea de los autos y autillos que celebró desde el año 1485 hasta el de 1501», *Boletín de la Academia de la Historia*, 11, 289-322.
- FITZMAURICE-KELLY, James (1896), «Rodrigo de Cota y Fernando de Rojas (escritores del siglo XV). La Celestina», *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, 1.3, 69-71
- FLOECK, Wilfred (2004): «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», en W. Floeck y M. F. Vilches Frutos eds., *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 189-205.
- Flores y abejas* (1962): «Terminaron los II Festivales del Teatro Medieval de Hita», *Flores y Abejas. Revista festiva semanal* (03-07), 1-2.
- FLORIDOR [seudónimo de Luis Gabaldón] (1909): «Los Estrenos. Español-Calisto y Melibea», *ABC* (23-10), 14.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1985): «Otra perspectiva de Celestina», *Celestinesca*, 9/1, 63-4.
- (1988): *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993): «Celestina “as a Funny Book”: a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17/2, 29-51.
- FOUQUET, Ludovic (2005): *Robert Lepage. L’horizon en images*, París, L’instant même.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José (c. 1910): *El teatro en España*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, II.
- FRANÇOIS, Jérôme (2016): «La Celestina interroga el código teatral: Tragedia fantástica de la gitana Celestina (1978) de Alfonso Sastre», *Revista de literatura*, 78.156, 525-41.
- (2017) *La Celestina, un mito literario hispánico (1822-2014)*, tesis doctoral inédita dirigida por Álvaro Ceballos Viro y Jacques Joset, Université de Liège.
- FRICKER, Karen (2003): «Tourism, The Festival Marketplace and Robert Lepage’s The Seven Streams of the River Ota», *Contemporary Theatre Review*, 13/4, 79-93.
- FUERTES, Sol (1978): «El escenario es una válvula de escape», *D16* (16-02), 19.
- FUNDACIÓN SGAE (2018): *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*, <http://www.anuariosgae.com/anuario2018/home.html>.
- G.A. (2008): «Calixto y Melibea muestran su cara más cómica en el Mercado», *El Periódico de Aragón* (25-09), 51.
- GAGLIARDI, Donatella (2007): «La Celestina en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31, 59-84.
- GALÁN, Carmen (2008): «La Celestina en el Lope», *20 Minutos* (21-11), 20.
- GALINDO, Federico (1965): «“La Celestina” en el Bellas Artes», *Dígame* (12-10), 34.
- GALINDO, Carlos (1988): «Amparo Rivelles: “Torrente Ballester ha conservado el bello lenguajes de Rojas”», *ABC* (18-04), 105.
- GALLÉN, Enric (2010): «Sobre el teatre modern europeu i la seva recepció en la premsa cultural catalana dels noranta», en M. Giné y S. Hibbs eds., *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Bern, Peter Lang.
- GALSTER, Ingrid (2001): *Le theater de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques. «Les mouches» et «Huis clos»*, París, L’Harmattan.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1985): «El sueño de Calisto», *Celestinesca* 9.1, 11-22.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

- dir. (2007) *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1979): «Propuesta de un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro», *I Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 1978)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 135-181.
- (1988): «Celestina en escena y en el tiempo», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 7, s.p.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2004): «Recopilación musical: Celestinas», en J. L. Díez ed., *Tres mitos españoles. La Celestina. Don Quijote. Don Juan*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 133-69.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1995): *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta.
- GARCÍA FERRÓN, Eva (1996): *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, tesis doctoral inédita dirigida por Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante.
- GARCÍA GARZÓN, Juan I. (1983): «Juan Guerrero Zamora defiende su “Celestina”», *ABC* (18-10), 91.
- GARCÍA LARA, Fernando (1986): *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GARCÍA LORENZO, Luciano ed. (1999), *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA-OSUNA, Carlos (1980): «Calisto y Melibea, de Fernando de Rojas», *El Imparcial* (13-02), 23.
- (1988): «Las alcahuetas no son tan finas», *Tiempo* (2/8-05), 1988 [CDAEM].
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2003-2004): «Una revisión del mito de Celestina: *Las Conversiones* de José Martín Recuerda», *Cuadernos de investigación filológica*, 29-30, 285-306.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1965): «Teatro. *La Celestina*, en el Bellas Artes», *Arriba* (12-10), 25.
- GARCÍA RICO, E. (1978): «*La Celestina* en la Comedia», *Pueblo* (06-02), 33.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1997a): «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos eds., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas de Congreso Internacional (Pamplona, 26 de febrero al 01 de marzo de 1997)*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 119-66.
- (1997b): «La guerra ha terminado», empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)», *ALEC*, 22/3, 511-33.
- (2000): «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluich», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 16/1, 93-134.
- (2003a): «El teatro español entre 1939 y 1945», en V. García Ruiz ed., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1945)*, Madrid, Fundamentos, I, 11-140.
- (2003b): «El teatro español entre 1946 y 1950», en V. García Ruiz (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1950)*, Madrid, Fundamentos, II, 11-134.
- (2006): «El teatro español entre 1951 y 1955», en V. García Ruiz ed., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1951-1955)*, Madrid, Fundamentos, III, 11-172.

- (2010): *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2003): «La recepción literaria de los clásicos», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 1351-69.
- GASCH, Sebastián (1966): «“La Celestina” convertida en “ballet”», *ABC* (05-06), 93.
- GAZUL, Arturo (1957): «A propósito de “La Celestina”», *Noticiero Universal* (05-06), 16-7.
- GEA, Juan (1988): «Calisto y yo», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 7, s.p.
- Gedeón (1900a): «Letras minúsculas», *Gedeón* (31-10), 12.
- GENÉ, Emili (1995): «Celestina sin censuras», *Última Hora* (05-04) [CDAEM].
- (2005): «Celestina en módulos», *Última Hora* (30-01), 78 [CDAEM].
- GIES, David Tatcher (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GIL, Carlos (1996): «Amor fronterizo de Calixto y Melibea», *Egin* (10-02) [CDAEM].
- GILES, Carmen (2008): «Mis experiencias con Atalaya», en Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (coord.), *Atalaya, XXV años buscando utopías*, Sevilla, Junta de Andalucía, 425-6.
- GIL FOMBELLIDA, María del Carmen (2003): *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la IIª República*, Madrid, Fundamentos.
- GILMAN, Stephen (1956): *The art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (1972): *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, Princeton University Press.
- (2002): «El problema del Renacimiento español», en *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 247-60.
- GIL ZAMORA, Carlos (2013): «Sintético y explícito», *Artezblai* (04-02), <<http://www.artezblai.com/artezblai/la-celestinaatalaya.html>> [consultado el 15-09-2019].
- GIMBER, Arno (2009): «*La Celestina* de Joaquín Nin-Culmell», *Celestinesca*, 33, 255-8.
- GLENDINNING, Nigel (1983): *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Begoña (2018): *La poética de la puesta en escena. Calixto Bieito*, Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ, Jesús (2005a): «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en L. García-Lorenzo ed., *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Ed. Fundamentos-RESAD, 11-22.
- GÓMEZ, Rosalía (2005b): «Lepage y la Espert, mano a mano», *Diario de Sevilla* (29-06), 45 [CDAEM].
- (2008): «Un digno intento de abarcar lo inabarcable», *Diario de Sevilla* (20-11), 56 [CDAEM].
- GÓMEZ, José Luis (2017): «Carta de José Luis Gómez a cuenta del estreno de *La Celestina*», *El Imparcial* (06-02), <<https://www.elimparcial.es/noticia/174314/cultura/carta-de-jose-luis-gomez-a-cuenta-del-estreno-de-la-celestina.html>> [consultado el 20-09-2019].
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [Andrenio] (1896): «Crónica literaria», *La España moderna*, 8.92, 106-21.
- (1909): «Inauguración del Español: “La Celestina” arreglo en cinco actos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, por don Francisco F. Villegas», *El Teatro*, 3 (31-10), 18-20.
- (1910): «La temporada teatral», *La España Moderna*, 22/253, 165-168

- GÓMEZ-ORTIZ, Manuel (1978): «Hacia falta algo más que ascensores», *Ya* (04-02), 44.
- GÓMEZ PICAZO, Elias (1955): «La representación de «La Celestina», en Cáceres», *Madrid* (27-06), 20.
- (1957): «Eslava: inauguración del teatro con la representación de “La Celestina”», *Madrid* (10-05), 13.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1911): «El Erotismo en la novela», *Nuestro Tiempo*, 11/151, 88-93.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1957): «Inauguración del nuevo teatro de Eslava», *Ya* (10-05), 7.
- GOYTISOLO, Juan (1975): «La España de Fernando de Rojas», *Triunfo* (30-08), 674, 18.
- (1995): *Reivindicación del conde don Julián*, L. Gould Levine ed., Madrid, Cátedra.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama.
- GREEN, Stuart (2009): «‘Family’ Dispute in Postwar Spanish Theatre: *El amor solo dura 2000 metros* and *Como el primer día...*», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.4, 475-91.
- GREGOR, Keith (2010): *Shakespeare in the Spanish Theatre: 1772 to the Present*, London, Continuum.
- GROTOWSKI, Jerzy (2004): «From the Theatre Company to Art as Vehicle», en T. Richards ed., *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Taylor & Francis e-Library / Routledge, Londres.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2003): *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons.
- (2005), «La producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX», en J. M. Desvois ed. *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, Pessac, PILAR, 31-42.
- (2011) *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas clandestinas (1812–1939)*, Madrid, Libris.
- GUERRERO, Dolores (2008): «Misión imposible», *El Correo de Andalucía* (21-11), 59 [CDAEM].
- GUILLÉN, Alberto (2008): «Una Celestina masculina», *ABC* (21-11), 83 [CDAEM].
- GURZA, Esperanza (1985): «“Celestina” en el Círculo de Bellas Artes», *Celestinesca*, 9/1, 56-61.
- GUZMÁN, Almudena (1997): «Parejas de hecho», *ABC* (10-04), 22-3.
- (2004): «Cuando el texto es pretexto», *ABC* (08-11), 55 [CDAEM].
- HALL MARTIN, June (1972): *Love’s Fools: Aucassin, Troilus, Calisto, and the Parody of the Courty Lover*, Londres, Tamesis Books.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1977): «Lo irrepresentable», *Hoja del Lunes* (12-09), 40.
- (1984): «Andamiajes y poleas», *El País* (17-10), 36.
- (1988): «Una desmitificación», *El País* (20-04), <[http://elpais.com/diario/1988/04/20/cultura/577490406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/04/20/cultura/577490406_850215.html)> [consultado el 01-05-2019].
- (1991): «Al fin, actor», *El País* (17-02), <[http://elpais.com/diario/1991/02/17/cultura/666745206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/02/17/cultura/666745206_850215.html)> [consultado el 13-09-2019].
- (2002): «Protagonista, Lepage», *El País* (25-02), <[https://elpais.com/diario/2002/02/25/espectaculos/1014591605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/25/espectaculos/1014591605_850215.html)> [consultado el 16-09-2018].
- (2004): «Pasión fría», *El País* (09-11), 44 [CDAEM].
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1840): *Los polvos de la madre Celestina, comedia de magia en tres actos, acomodada del teatro francés al nuestro*, Madrid, Yenes.

- Haz (1940): «Versión espectacular de *La Celestina* y una comedia del Teatro de hoy», *Haz*, (19-11) [CDAEM].
- HÉBERT, Chantal (2000): «Il teatro cinematografico di Robert Lepage», B. Cuminetti y S. Ghislotti eds., *Il cinema nella scrittura*, Bergamo, Bergamo University Press, 243-60.
- HEINE, Hartmut (2001): «El exilio republicano en Alemania Oriental (República Democrática Alemana-RDA)», *Migraciones y Exilios*, 2, 111-121.
- HENRÍQUEZ, José (2011): «La Celestina», *Guía del Ocio* (29-04), 53.
- HERA, Alberto de la (1988): «Una tragedia fría y plana», *Ya* (22-04), 60 [CDAEM].
- (2004): «Cuando el director se cree el dueño del espectáculo», *La Guía del Ocio* (s.f.), [AS].
- HERAS, Juan Pablo (2012): *La labor teatral de Álvaro Custodio*, tesis doctoral dirigida por José Paulino Ayuso, Universidad Complutense, Madrid
- (2013): «La Celestina como emblema del exilio republicano en México: la versión de Álvaro Custodio», *Celestinesca*, 37, 49-86.
- (2014): *Ciudadano del teatro. Álvaro Custodio, director de escena (República, exilio y Transición)*, Madrid, Antígona.
- HERNÁNDEZ BERMÚDEZ, Ricardo (1909): «Crónica Teatral. Español», *La Correspondencia militar* (23-10), 3.
- HERRERA, Carlos (2012): «Atalaya, sencillamente, sabe», *Másteatro* (13-04), <<http://www.masteatro.com/critica-de-celestina-la-tragicomedia/>> [consultado el 10/09/2019].
- HERRERO, Fernando (2004): «Montaje para la polémica», *El Norte de Castilla* (18-11), 62 [CDAEM].
- HEUGAS, Pierre (1973): *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines.
- HEUSCH, Carlos (2010): «Algunas levadas en torno al humanismo de *La Celestina*». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 39.1, 161-182.
- HEWISON, Eric (1989): «Learning to speak the international language of drama; Edinburgh Festival; Theatre», *The Sunday Times* (27-08).
- HIBBS-LISSORGUES, Solange (1988): «La iglesia católica y el naturalismo», en Y. Lissorgues ed. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Antrophos, 198-207.
- HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe (2001): «Luis Escobar y el Teatro Eslava. Renovación artística y éxito comercial en la empresa privada», en *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 189-224.
- Hoja del Lunes* (1965): «Notas breves», *Hoja del Lunes* (20-09), 5.
- (1966a): «En pleno éxito se celebra la representación 400 de “La Celestina”, en el Bellas Artes», *Hoja del Lunes* (25-04), 5.
- (1966b): «Concesión de los premios Larra», *Hoja del Lunes* (25-04), 6.
- (1966c): «“La Celestina”, peligrosa», *Hoja del lunes* (22-08), 5.
- (1966d): «“La Celestina” sigue viva», *Hoja del lunes* (07-11), 5.
- (1966e): «Tole-Tole de la tele», *Hoja del lunes* (19-09), 6.
- (1967): «La Compañía Lope de Vega», *Hoja del lunes* (29-05), 5.
- (1968a): «Casi telegráfico», *Hoja del Lunes* (29-07), 5.
- (1968b): «Saloncillo», *Hoja del Lunes* (11-11), 5.
- (1969): «Casi telegráfico», *Hoja del Lunes* (10-03), 5.
- (1974): «Regresó la Tirso de Molina», *Hoja del Lunes* (25-02), 29.

- (1984): «Una historia de amor y represión sexual», *Hoja del lunes* (07-10), 42.
- Hoja del Lunes -Coruña-* (1965a): «Anuncio», *Hoja del Lunes -Coruña-* (09-08), 2.
- (1968): «Operas y conciertos con éxito general, los Festivales de Música. Reposición de “La Celestina”», *Hoja del Lunes -Coruña-* (19-08), 2.
- HONTAÑÓN, Leopoldo (1968): «Sesión de baile español en el María Guerrero», *ABC* (29-05), 116.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1974): *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- (1991a): *Teatro de cada día de José Luis Alonso*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1991b): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, ADE.
- HUARD, Geoffroy (2014): *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945–1975*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- HUERTA CALVO, Javier (2000): «Los quinientos años de Celestina en escena», en J. C. Elorza Guinea (coord.), *Jardín de Melibea [catálogo de la exposición]: Monasterio de San Juan (Burgos, 18 de abril 20 de junio de 2000)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- (2001): «Los del 98 ante el teatro clásico», en I. Pardo Molina y A. Serrano Aguiló (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro (Almería, del 5 al 15 de marzo de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- (2004): «Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad», *Arbor*, 177/ 699-700, 75-495.
- dir. (2006): *Clásicos entre siglo. Cuadernos de Teatro Clásico*, 22.
- (2009) «Honra, cuernos, deber. (De Calderón a Ernesto Caballero)», en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia coords. *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 365-376.
- (2011): «Introducción», en *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía. Catálogo de la exposición*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 13-18.
- ; PERAL VEGA, Emilio, y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2005): *Teatro Español. De la A a la Z*, Madrid, Espasa Calpe
- HUERTA FLORIANO, Ángel; y PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012): *El cine popular del tardofranquismo. Análisis filmico*, Salamanca, Los Barruecos.
- HUNT, Nigel (1989): «The Global Voyage of Robert Lepage», *TDR*, 33.2, 104–18.
- IGLESIAS, Ana (1994): «La reconversión de los muñecos», *El correo gallego* (08-07) [CDAEM].
- IGLESIAS, Miguel A. (1999): «Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español», *Anuario de Lope de Vega*, V, 83-118.
- IGLESIAS, Yolanda (2009): *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- (2017): «*Celestina* in film and Television», en Enrique Fernández (ed.), *A Companion to «Celestina»*, Brill and The Renaissance Society of America, Leiden.
- IGLESIAS BARBA, María Dolores (1965): «“La Celestina”, de Fernando de Rojas», *Miscellanea barcinonensia*, 11, 177-178 [AS].
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

- INGARDEN, Roman (1973): *The literary work of art: an investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature: with an Appendix on the functions of language in the theater*, Evanston, Northwestern University Press.
- INIESTA, Ricardo (2001): «Un siglo que transformó el teatro», *ADE Teatro*, 87, 167-8.
- (2012b): «Celestina o el teatro de la crueldad», *ADE Teatro*, 141, 132-137.
- INSÚA, Alberto (1957a): «La juventud de Celestina», *Madrid* (18-06), 3.
- (1957b): «Maeztu y la Celestina», *La Vanguardia* (28-05), 7.
- (1957c): «Las tres caras de “La Celestina”», *Madrid* (21-05), 3.
- INTERINO (1958): «En la capital francesa se representó con gran éxito la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *ABC* (10-04), 33.
- IZURA, Pedro (2005): «“Lepagero” soy», *Diario de Navarra* (07-02), 70 [CDAEM].
- JAUSS, Hans Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester.
- J.C. (1977): «Fernando Cobos: “Yo soy la Celestina”», *Gaceta Ilustrada* (11-09), 8-9.
- JIMÉNEZ, Nacho (2007): «Morgana Teatre presenta su visión de “La Celestina” en el Auditorium», *Última Hora* (01-03), 96.
- J.L.B. (1965): «El VII Festival de España», *ABC* (12-08), 40.
- KASTEN, Carey (2012): *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater. Representing the Auto Sacramental*, Lewisburg, Bucknell University Press-co-published with Lanham, Rowman and Littlefield Pub. Group.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literature*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- KENNEDY, Dennis (1996): *Looking at Shakespeare: a visual history of twentieth-century performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LABORDA, Ángel (1974): «De ‘La Celestina’ a ‘La Celestona’», *ABC* (07-05), 89.
- (1981): «A las puertas de la temporada», *ABC* (28-08), 38.
- LACARRA, Eukene (1989): «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13/1, 11-29.
- (1992): «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*» R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Departamento de FilologíaEspanyola. Universidad de Valencia, 267-78.
- (1993): «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en I. A. Corfis y J. T. Snow eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Century*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 33-78.
- (1996): «Sobre los “dichos lascivos y rientes” en *Celestina*», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López eds., *Nunca fue pena mayor. Estudios en literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 419-33.
- La Ciudad Lineal* (1909): «Sin escarpelo», *La Ciudad Lineal* (30-10), 1633.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1990): «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 3, 95-120
- La Dinastía* (1899): «Crónica local», *La Dinastía* (17-12), 2.
- La Época* (1899): «Diversiones públicas», *La Época* (20-12), 3.
- (1901): «De teatros», *La Época* (09-08), 3.
- (1902): «El Teatro Español. Conferencias literarias», *La Época* (13-09), 2.
- (1909a): «El concurso del teatro Español», *La Época* (07-09), 4.

- (1909b): «Adjudicación del teatro Español al Sr. Oliver», *La Época* (11-09), 2.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1965): «Vuelve “La Celestina”», *Gaceta Ilustrada* (30-10), 9-11.
- La magia por pasatiempo o Triquis, traquis, turris, burris* (1850), Madrid : Imp. de Alejandro Gómez Fuentenebro.
- LAMBERT, Christian (1958): «“La Celestina” triunfa en el Festival de las Naciones», *Blanco y Negro* (19-04), 55-7.
- Lanza (2009): «La Diputación fortalece la actividad teatral en la provincia», *Lanza* (04-11), 17.
- La Opinión* (1980): «Próximo estreno de la pieza “Celestina”», *La Opinión* (14-08) [ATC].
- LASERNA, José de (1909): «Español. Inauguración. Calisto y Melibea (La Celestina): arreglo dramático en cinco actos por D. Francisco Villegas. Conferencia de D. Antonio López Muñoz», *El Imparcial* (23-10), 3.
- Latin American Theatre Review* (1969): «Temporada teatral en Lima», *Latin American Theatre Review*, 3.1, 74-6.
- La Vanguardia* (1965): «Casona ha hecho una versión nueva de “La Celestina”», *La Vanguardia* (28-02), 62.
- (1968a): «Mañana, presentación de Milagros Leal con “La Celestina”, de Rojas, en la versión de Casona», *La Vanguardia* (26-09), 53.
- (1968b): «Milagros Leal, indisputada», *La Vanguardia* (08-11), 59.
- LAZA PALACIOS, Modesto (1958) *El laboratorio de Celestina*, Málaga, A. Gutiérrez impresor.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1977): «De la especulación con la carne a la del suelo», *Gaceta Ilustrada* (27-09), 9.
- (1989a): «“La Celestina” de Fernando de Rojas II», *Blanco y Negro* (29-01), 10.
- (1989b): «“La Celestina” de Fernando de Rojas (y III)», *Blanco y Negro. ABC* (05-02), 12.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, y Fernando SANZ FERRERUELA (2010): «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos», *Artígrama*, 25, 185-208.
- LAZZARI, Arturo (1965), «Una Celestina senza mistero», *L'Unità* (24-09).
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- LERA, Ángel de (1968): «Tacos y palabrotas», *ABC* (11-07), 17.
- LETÓN ROJO, Rocío (2003): «La escena madrileña de 1906-1911», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 18, 37-68.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962): *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LINARES, Francisco (1996): «Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Régime», en G. Berghaus ed., *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Berghahn Books, 210-28.
- LINARES, José (1957): «El estreno de «La Celestina»», *Nuestras Ideas*, 2, 110-4
- LISSORGUES, Yvan (1997): «La expresión del erotismo en la novela “naturalista” española del siglo XIX: Eufemismo y tremendismo», *Revista Hispánica Moderna*, 50.1, 37-47.
- LISTA, Alberto (1836): *Lecciones de literatura española*, Madrid, Imprenta de don Nicolás Arias.
- LLOVET, Enrique (1965): «“La Celestina”, versión de Alejandro Casona, en el Teatro Bellas Artes», *ABC* (13-10), 85.
- (1978a): «La inagotable vitalidad de “La Celestina”», *El País* (09-02), <[http://elpais.com/diario/1978/02/09/cultura/255826804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/02/09/cultura/255826804_850215.html)> [consultado el 01/09/2019].



- (1978b): «La “Celestina”, y Tamayo, claro», *La Actualidad española* (11-02), 41.
- LLUCH, Felipe (1935a): «El Teatro Nacional, museo y laboratorio», *Ya* (28-04), 8.
- (1935b): «Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía», *Ya* (22-08), 9.
- (1940): «Hoy inaugura su temporada el Teatro Español», *Arriba* (13-11), 2.
- LONDON, John (1985): «Review by John London, Oriel College, Oxford University. A Triple Review», *Celestinesca*, 9, 52-4.
- (1997) *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, W.S. Maney & Son LTD for the Modern Humanities Research Association.
- (1998): «Twentieth-Century Spanish Stage Design», *Contemporary Theatre Review*, 7/3, 25-56.
- (2012): «Theatre under Franco», en M. M. Delgado y D. T. Gies eds., *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 341-71.
- LÓPEZ BALTÉS, Blanca (2011): *Historia de la dirección de escena en España: Cayetano Luca de Tena, 1941-1991*, tesis inédita doctoral dirigida por Emilio Peral Vega, Universidad Complutense, Madrid.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, y PERAL VEGA, Emilio (2016): «Checas de Madrid, o la radiografía macabra de una ciudad bajo el miedo» *Checas de Madrid* de T. Borrás, Madrid, Escolar y Mayo, 11-78.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2007): «Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)», en N. Romera Castillo coord., *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, Madrid, Visor, 125-138.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2001): «Introducción», en S.López-Ríos ed., *Estudios sobre «La Celestina»*, Madrid, Istmo, 9-35.
- (2011): «Celestina habla gallego: La *Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea* de Eduardo Alonso», *eHumanista*, 19, 209-233.
- (2014): «*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», *Acta literaria*, 49, 139-57.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1966): «Milagros Leal, gran Celestina en un medievalismo a lo Botticelli». *ABC* (29-05), 121.
- (1976): «*La casa de Bernarda Alba*, en una versión desnaturalizada», *ABC*, (19-09), 62-3.
- (1977): «*La Celestina*, en versión de Théâtre du Hangar» *ABC*, (01-09), 40.
- (1980): «Desafortunado “Digest” de *La Celestina*» *ABC* (10-02), 54.
- (1981): «“El engaño” de Martín Recuerda, en el Español», *ABC* (7-02), 61.
- (1984): «*La Celestina*» según Angel [sic] Facio, en la nueva sala de Bellas Artes», *ABC* (17-10), 71.
- (1988): «Otra versión de “*La Celestina*” en el Centro Dramático Nacional», *ABC* (19-04), 81.
- (1997): «*La Celestina* y sus excesos», *ABC* (12-04), 94.
- LOS GOLIARDOS (1969): «Hacia el teatro independiente. Veintisiete notas anárquicas a la caza de un concepto», *Primer Acto*, 104, 9-12.
- LUMBRERAS, O. (1994), «Fernando de Rojas “estrena” en su teatro», *La Voz del Tajo* (29-04) [CDAEM].
- LUNA, Rafael [seudónimo de Matilde Cherner] (¿1880?): *María Magdalena (estudio social)*, Madrid : Imp. y Fund. de la Viuda e Hijos de J.A. García.
- MADARIAGA, Salvador de (1941): «Discurso sobre Melibea», *Sur*, 76, 38-69.

- Madrid (1940a): «En el teatro Español. Inauguración de la temporada con *La Celestina*», *Madrid* (14-11), 2.
- (1940b): «Muere hasta el apuntador», *Madrid* (28-11), 3.
- MADRIGAL, José A. (1985): «Entrevista a Jose Blanco Gil, director de *La Celestina* en portugués», *Celestinesca*, 9/2, 95-102.
- MAESTRO, Jesús G. (2000): «Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en *La Celestina*», *Theatralia*, 3, 15-96
- MAEZTU, Ramiro de (1963): *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe [primera edición: 1926]
- MAIRE BOBES, Jesús (2000): «Distintas valoraciones de *La Celestina* en la historia del teatro madrileño de posguerra (1940-1978)», *Revista de literatura*, 62/124, 431-55.
- (2002): «Representaciones de *La Celestina* en la historia del teatro madrileño (1980-1999)», *Theatralia*, 4, 379-414.
- MANSFIELD, Susan (2004): «Shocked by the Power», *The Scotsman* (12-08): 5.
- MARAVALL, José Antonio (1939): «Lo que da de sí el marxismo», *Arriba* (12-08), 3.
- (1964): *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- (1975): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARQUERÍE, Alfredo (1940): «“La Celestina” en el Teatro Español», *Informaciones* (14-11), 2.
- (1942): *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional.
- (1957a): «Se inauguró Eslava con “La Celestina” de Fernando de Rojas», *ABC* (10-05), 59-60.
- (1957b): «El final de *La Celestina*», *ABC* (17-05), 3.
- (1974): «Otra vez, siempre, “La Celestina”», *Hoja del Lunes* (01-07), 27.
- MARSILLACH, Adolfo (1998): *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets.
- MARTÍ FARRERAS, Celestí (1958): «*La Celestina*», *Destino*, 1095, 37.
- MARTÍN, José (1968): «Presentación de “La Celestina” triunfo clamoroso de Milagros Leal», *Noticiero Universal* (28-09), 31.
- MARTÍN, Salustiano (1978): «*La Celestina*. Un teatro para todo tiempo», *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 113, 16-7.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Castalia, Madrid
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe (1972): *Celestine or the tragick-comedie of Calisto and Melibea* de Fernando de Rojas, James Mabbe trad., Londres, Tamesis Books Limited.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel (2003): *Emilio Burgos: la escenografía teatral madrileña de posguerra*, tesis inédita dirigida por Ana María Arias de Cossío, Universidad Complutense, Madrid.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1933): *Obras completas. El amor y la muerte*, Madrid, Estrella, 1933.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (1997): *Los herederos de Valle-Inclán. ¿Mito o realidad?*, Murcia, EDITUM.
- MARTINEZ VELASCO (1982): «Tragicomedia de Calisto y Melibea», *ABC. Sevilla* (05-09), 81.
- (1983): «Con Ángel Facio», *ABC* (05-05), 95.
- (1988): «La Celestina», *ABC. Sevilla* (09-06), 91 [CDAEM].
- MARTÍN RECUERDA, José (1981): *Las ilusiones de las hermanas viajeras. Las Conversiones*, Murcia, Godoy.
- (1983): «Ante el estreno de “El carnaval de un reino”», *ABC* (21-10), 70.

- MARTORELL, Pep (2004): «Molta roba e poc sabó», *El Punt* (17-09), 36 [CDAEM].
- MASCARELL, Purificació (2014): *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*: tesis doctoral inédita dirigida por Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia.
- MASSIP, Francesc (1995): «Un drapaire de luxe», *Avui* (25-12) [AS].
- (2004): «Teranyina de plom», *Avui* (17-09), 49 [CDAEM].
- MASSOT, Josep (1989): «Antoine Vitez: “‘La Celestina’ refleja la verdadera España, la pícaro y pecadora”», *La Vanguardia* (12-07), 43.
- MATESANZ, Javier (2005): «La Celestina», *Diari de Balears* (24-01), 55 [CDAEM].
- MAZZOCCHI, Federica (2017): «Declino vs. permanenza », *Mimesis Journal*, 6.1, 49-60.
- MCALPINE, Allison (1996): «Robert Lepage. Interview by Allison McAlpine», en M. M. Delgado y P. Heritage eds., *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 130-57.
- MCCARTHY, Jim (2012): «Theatrical activities during the Spanish Civil War», en M. M. Delgado y D. T. Gies eds., *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 310-22.
- MCPHEETERS, Dean W. (1954): «The element of fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Symposium*, 8/2, 331-5.
- MEDINA, Miguel A. (1980): «Fichero de dos meses. No, No...», *Primer Acto*, 183, 184.
- MEDINA, Begoña (2005): «Teatro», *El País* (05-07), 2 [CDAEM].
- MELDOLESI, Claudio (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1984): *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.
- (1985): «Las despedidas de Antonio Vico y la crisis teatral de 1888-1893», *Segismundo*, 41-42, 217-41.
- (1990): «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1936)», *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 187-207.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1880-1881): *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Librería Católica de San José.
- (1888): «*Celestina (La)*», *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y arte*, Barcelona, Montaner y Simón, IV, 1094-7.
- (1894): «El bachiller Fernando de Rojas. Autor de *La Celestina*», *El liberal* (06-04), 1.
- (1941) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria III (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC.
- (1942) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria VI (Escritores montañeses)*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC.
- (1943a): *Orígenes de la novela III (Cuentos y novelas cortas / «La Celestina»)*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC [primera edición:1910]
- (1943b): *Orígenes de la novela IV (Primeras imitaciones de «La Celestina»)*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Santander, CSIC.
- MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich (1998): *Meyerhold on Theatre*, E. Braun ed., Londres, Methuen Drama.
- MIER, Laura (2017): «Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco», *Dicenda*, 35, 247-58.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996) *«La Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos.

- (1999): «Reproches a Fernando de Rojas», *El País* (19-02), <[http://elpais.com/diario/1999/02/19/cultura/919378806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/02/19/cultura/919378806_850215.html)> [consultado el 20-09-2019].
- (2000): «Melibea en amores: vida y literatura», en P. Carrasco ed., *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, 29-66.
- (2004): «La Celestina de Lepage: vista vs oído», *Celestinesca*, 28, 145-9.
- (2013): *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel, Reichenberger.
- (2018): «Humor en el teatro medieval castellano», *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 33, 21-55.
- MINISTERIO DE CULTURA (2011): *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España del año 2010-2011*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015): *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España del año 2014-2015*, Madrid, MECD.
- MIQUIS, Alejandro [seudónimo de Anastasio Anselmo González y Fernández] (1909a): «La Celestina», *Nuevo Mundo* (04-11), 9.
- (1909b): «Crónica», *Comedias y Comediantes* (01-11), I.
- MIRALLES, Alberto (1978): «Los tiempos no están cambiando», *Pipirijaina*, 7, 56-60
- MIRAS, Domingo (1988): «La Celestina de Torrente Ballester. Más allá del laberinto», *Primer Acto*, 223, 26-31.
- MISEROCCHI, Manlio (1966): «La Celestina», *Nuova Antologia*, 495, 415-6.
- MOIX, Anna Maria (2004): «Las máscaras de Núria», *El periódico de Catalunya. Revista dominical* (19-12), 28-39.
- MOLINA, Margot (2012): «Vuelve Celestina, suma sacerdotisa del individualismo», *El País* (29-02), <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/29/andalucia/1330516568\\_503863.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/29/andalucia/1330516568_503863.html)>.
- MOLINARI, Andrés (2002): «Fernando Cobos y el Teatro Estable de Granada», *Ideal* (06-09), 4.
- MONLEÓN, José, (1957): «La Celestina», *Primer Acto*, 2, 58.
- (1965): «La Celestina» *Triunfo* (06-11), 179, 21.
- (1968): «El último teatro», *Primer Acto*, 92, 52.
- (1971): *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.
- (1977): «La Celestina, en francés», *Triunfo* (10-09), 763, 53.
- (1978): «“La Celestina”», *Triunfo* (11-02), 785, 50-1.
- (1984): «La Celestina de Facio», *Diario 16* (20-10), 11.
- MONTERO, Feliciano (2009): *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- MONTERO ALONSO, José (1965): «“La Celestina”, en Bellas Artes», *Madrid* (13-10), 5.
- MORADIELLOS, Enrique (1998): «Más allá de la Leyenda Negra y del Mito Romántico: el concepto de España en el hispanismo británico contemporaneísta», *Ayer*, 31, 184-99.
- (2008): *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.
- MORAL, José María del (1988): «Celestina-Rivelles: con empaque de gran señora», *El Público*, 55, 6-7.
- MORALES, Antonio (1981): «Estudio preliminar», en J. Martín Recuerda *Las Conversiones*, Murcia, Godoy.
- MORALES, José Ricardo (1991): «La Celestina in nuce», *Celestinesca*, 15/1, 64-74.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1988): «Cuatro renovadores del espacio escénico», en A. Peláez y F. Andura (coords.), *50 años de figurinismo teatral en España. Cortezo, Mampaso, Narros y Nieva*, Madrid, Consejería de Cultura, 7-13.

- MORDEnte [seudónimo de Indalecio Varela Lenzano] (1902): «Dos óperas sobre “La Celestina”», *La Correspondencia de España* (16-09), 2.
- MORILLO, Manolo (2013): «La sublime alcahueta de Atalaya», *Diario de Cádiz* (11-03), 28 [CDAEM].
- MOYÀ, Laura (2004): «“La Celestina” es el papel más hermoso que he realizado durante mi vida», *Última Hora* (05-12), 64 [CDAEM].
- M.R. (2003): «Los vicios de “La Celestina”», *El País* (05-10), 16 [CDAEM].
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000a): «El arte como hecho signico», en J. Jandová y E. Volek trads. y eds., *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santa Fe de Bogotá, Plaza & Janes, 88-95.
- (2000b): «La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte», en J. Jandová y E. Volek eds., *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santa Fe de Bogotá, Plaza y Janes, 415-58.
- MUÑIZ, Carlos (1974): *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, *Berta Muñoz Cáliz* <<http://www.bertamuñoz.es/bibliografia.html>> [consultado el 09-09-2019].
- (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1, <<http://www.bertamuñoz.es/exedientes/indice.html>> [consultado el 13-10-2014].
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel (2000): «La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del Teatro Español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, del 6 al 11 de julio de 1998)*, 1, Madrid, Castalia, 194-201.
- (2002): *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, tesis doctoral inédita dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense, Madrid, <<http://eprints.ucm.es/3299/>> [consultado el 01-09-2019].
- MUSSER GOLLADAY, Sonja (2012): «Images of Medieval Spanish Chess and Captive Damsels in Distress», en D. E. O’Sullivan ed., *Chess in the Middle Ages and Early Modern Age: A Fundamental Thought Paradigm of the Premodern World*, Boston, De Gruyter, 135-68.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994): *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- NEWTON, Jeremy (1974) *Two Eighteenth Century English Adaptation of «The Celestina». «Celestina: or, The Spanish Bawd. A Tragicomedy», and «The Bawd of Madrid»*, tesis doctoral inédita, Westfield College, Londres <<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/1613>> [consultado el 31-08-2019]
- NIEVA, Francisco (1988): «El eje secreto de una crisis: “La Celestina”», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 6.
- O’CONNOR, Patricia W., (1966): «Spain: Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre», *Educational Theatre Journal*, 18/4, 443-9.
- OJEDA, Alberto (2016): «José Luis Gómez: “La Celestina es una rebelde luciferina”», *El Mundo. El Cultural* (25-03), 28-31.
- OLANO, Antonio D. (1957a): «Sigfrido Burman», *Pueblo* (03-06), 22.
- (1957b) «“La Celestina” con sus muchos siglos a cuestas...», *Pueblo* (07-06), 13.

- OLEZA, Joan (2003) «Calderón y los liberales» en Enrica Cancelliere (ed.): *Giornate calderoniane Calderón 2000. Tai del convegno internazionale, Palermo 14-17 de dicembre 2000*. Palermo, Flaccovio Editore, pp. 439-451.
- (2016) «Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon», en G. Serés Guillén y G. Vega García-Luengos eds., *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, Santander, Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 13-42.
- OLIVA, César (1979): *Disidentes de la generación realista*, Murcia,
- (1989): «La crisis de Celestina o humanización del teatro español. De Irene López Heredia a Amparo Rivelles», *Celestinesca*, 13/1, 1989, 49-52.
- (1999): «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en L. García Lorenzo ed., *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid, CSIC, 15-30.
- (2002): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis
- (2004a): *La última escena*, Madrid, Cátedra.
- (2004b): «Norma y ruptura en el personaje del Gracioso», *Arbor*, 177. 699/700, 439-453.
- OLIVARES, Juan Carlos (1995): «Una Celestina de correveidile», *ABC* (03-01), 12 [CDAEM].
- OLIVAS FUENTES, Marta (2014): «Leyenda negra y leyenda azul: la visión de Felipe II y el Infante don Carlos en el teatro español del siglo XX», *Dicenda*, 32, 83-99.
- OLMO, Lauro (1970): «Opiniones al vuelo», en L. Olmo *La camisa; El cuerpo; El cuarto poder*, Madrid, Taurus.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2004a): «Lady Espert contra el Doctor Vértigo», *El País* (02-10), 20 [CDAEM].
- (2004b): «Celestina es una mujer renacentista, más sabia que astuta», *El País* (11-09), <[http://elpais.com/diario/2004/09/11/babelia/1094859550\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/09/11/babelia/1094859550_850215.html)> [consultado el 15-09-2019].
- ORTIZ, Carmen (2010): «Naturalismo, novela y sociedad en España entre los siglos XIX y XX», *Asclepio*, 2010, 62.2, pp. 429-452.
- OSUNA, José (1988): «Reflexiones sobre mi puesta en escena de *Celestina*», *Celestinesca*, 12/1, 73-82.
- PALLOL, Beningno (1909): «De la moral católica», *El Motín* (18-11), 6.
- PAOLINI, Devid (2011): «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 33)», *Celestinesca*, 35, 201-13
- PARDO BAZÁN, Emilia (1881): *Un viaje de novios*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández.
- (1896): «La vida contemporánea. De actualidad», *La Ilustración Artística* (31-08), 594.
- PARRA, Javier (1980): «“Calisto y Melibea”, en versión “familiar” de Ricardo López Aranda» *Ya* (06-02) [CDAEM].
- (1988): «Las otras *Celestinas* de este siglo», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 7, s.p.
- PASCUAL, Itziar; REIZ, Margarita; y MATEO, Nieves (1996): «Fragmentos para un futuro teatral. Muestra de promociones de alumnos de Escuelas de Arte Dramático», *Primer Acto*, 264, 125-9.
- PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS (1934): *Patronato de Misiones Pedagógicas*, Madrid, S. Aguirre.
- PAULINO, José (1978): «La Celestina», *Razón y Fe*, 962/197, 318-22.
- PAVIS, Patrice (1985): *Voix et Images de la scène*, Villeneuve d’Aseq, Preses Universitaires de Lille.

- (1990): *Le théâtre au croisement des cultures*, París, José Corti.
- (2002): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- (2008): «On Faithfulness: The Difficulties Experienced by the Text/Performance Couple», *Theatre Research International*, 33.2, 117-26.
- P.B. (1893), «Miscelanea teatral», *La Época* (04-06), 2.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1999): «La tragicomedia en los escenarios», *La aventura de la Historia*, 12, 72-5.
- (2001): «La Celestina en las tablas: sistemas dramáticos y técnicas escénicas», en G. Torres Nebrera ed., *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 97-124.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés, ed. (1991): *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, CDT.
- (2000): «Cien años de escenario para Calderón», en J. M. Díez Borque y A. Peláez eds., *Calderón en Escena: siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 101-21.
- (2003): «El arte escénico en la Edad de Plata», J. Huerta Calvo dir., *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a al época actual*, Madrid, Gredos, 2201-38
- PERALES, Liz (2005): «La Celestina de Zampanó», *El mundo* (29-09), 38.
- PÉREZ, Manuel (1997): «Historia y democracia: veinte años de convivencia en la escena española», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 11, 275-95.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1989): «Aviñón-Barcelona. El último viaje de “La Celestina”», *El Público*, 70-71, 6-10.
- PÉREZ DE LA OSSA, Huberto (1957): «La modernidad de la tragicomedia de Calixto y Melibea», *Gaceta Ilustrada* (01-06), 23-6.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1995a): «Llega una Celestina mediterránea», *El Periódico* (14-10) [CDAEM].
- (1995b): «Amparo Soler Leal frente a la Celestina», *El Periódico* (24-12) [CDAEM].
- (2004a): «Teatro “La Celestina”, primer encuentro de Lepage y Espert», *El Periódico* (17-09), 86 [CDAEM].
- (2004b): «Encuentro en los bajos fondos», *Guía del Ocio* (24-09) [CDAEM].
- PÉREZ FERNÁNDEZ (1965): «“La Celestina”, de Fernando de Rojas, arreglo de Alejandro Casona, en el Bellas Artes», *Informaciones* (12-10), 7.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1897): *El abuelo*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.
- PÉREZ LANZAC, Carmen (2012): «Alcahueta para todos los públicos», *El País* (27-09), 16.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2010): *Calderón, icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1991): «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 291-311.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1999): «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en L. García Lorenzo ed., *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid, CSIC, 31-54.
- (2000): «Introducción», en *¡Ay, Carmela!; El lector por horas* de J. Sanchis Sinisterra, Madrid, Espasa Calpe.
- (2003): «La recepción del teatro desde los años cuarenta», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a al época actual*, Madrid, Gredos, 2905-34.
- (2004): «Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate», *Arbor*, 177, 699-700, 525-44.

- (2012): «Presentación», *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 1-3.
- PÉREZ VEJO, Tomás (2002): *Pintura de historia e identidad nacional en España*, tesis doctoral dirigida por Á. L. González García, Madrid, Universidad Complutense.
- P. F. (1967): «Milagros Leal repone, con gran éxito “La Celestina” en el Teatro Reina Victoria», *ABC* (20-08), 83.
- POBLACIÓN, Félix (1977): «Imagen y voz de una “Celestina” humanizada», *El Socialista* (11-09), 18.
- POLL, Melissa (2018): *Robert Lepage’s Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work*, Cham, Palgrave Mcmillan.
- POLO, Carlos (1971): *Galicia en sus hombres de hoy*, Madrid, Gráficas Virgen de Loreto.
- PORTER, Marta (2004): «Núria Espert: “La Celestina” m’ha arribat a l’edat justa», *Avui* (07-09), 38 [CDAEM].
- PRADIER, Adrián (2018): «Nota de Autor», *Código de las Artes Escénicas y de la Música*, Madrid, INAEM / Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1-40.
- PREGO, Adolfo (1957): «Crítica: “La Celestina”, de Fernando de Rojas en el Eslava», *Informaciones* (10-05), 9.
- PUELLES ROMERO, Luis (1998): «La representación de la ‘mujer pública’ en el artemoderno», en F. J. Vázquez ed., *Mal Menor. Políticas y representaciones de la prostitución (Siglos XVI-XIX)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 101-36.
- PUERTO MORO, Laura (2008): «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, “nihilismo”», *Celestinesca*, 32, 245-63.
- (2011): «Más sobre el humor en la Tragicomedia. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista*, 19, 296-316.
- PUJANTE, Luis (2007), «Introducción», en A. L. Pujante y L. Campillo eds., *Shakespeare en España. Textos, 1764-1916*, Granada/Murcia, Universidad de Granada/Universidad de Murcia, XIX-XLIV.
- P.V.S.J. (1965): «Estreno en Barcelona de “La Celestina”, en versión de Alejandro Casona», *ABC* (20-07), 69.
- QRLA (s.f): «Manuel Canseco nos habla de su extensa carrera teatral», <<https://querevientenlosartistas.wordpress.com/tag/teu-de-aeronauticos/>>.
- QUADRI, Franco (2006): «Il senso dell’assoluto nel teatro di Lepage», *La Repubblica* (06-03), 39.
- Què Fem* (2004): «L’arquitectura mòbil del disig», *Què fem* (24-09), 34 [CDAEM].
- QUINTANILLA, José Luis (1957): «Luis Escobar y su gran aventura del teatro», *ABC* (10-05), 8-9.
- QUINTO, José María de (1999): «Memoria personal sobre el teatro», en L. García Lorenzo ed., *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid, CSIC, 63-110.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis (1988): «*La Celestina*, del texto a la escena», *El Público*, 61, 20-2.
- QUIRÓS ALPERA, Gabriel (2013): *José Luis Alonso. Historia de la dirección escénica en España*, Madrid, Fundamentos.
- R. (1966a): «Festivales de España en Plaza Mayor de Madrid», *ABC* (10-07), 104.
- (1966b): «Último día de “La Celestina” en Plaza Mayor», *ABC* (22-07), 73.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1995): «Los disfraces de la Celestina», *El Mundo* (23-12), 70 [CDAEM]
- (2004): «Cerca de las tenerías», *El Mundo* (17-09), 68 [CDAEM].



- RECHE, Alejandro (2012): «Atalaya va al grano», *El Rinconcito de Reche* (13-04), <<http://elrinconcillodereche.blogspot.com.es/2012/04/atalaya-va-al-grano.html>> [consultado el 29-08-2019].
- RED ESPAÑOLA DE AUDITORIOS, CIRCUITOS Y FESTIVALES DE TITULARIDAD PÚBLICA (2012) *Estudio sobre redes y circuitos de espacios escénicos públicos en España (2006–2010)*, <[https://www.redescena.net/proyectos-de-la-red/estudio-sobre-redes-y-circuitos-en-espana/ficha-proyecto.php?id\\_proyecto=15](https://www.redescena.net/proyectos-de-la-red/estudio-sobre-redes-y-circuitos-en-espana/ficha-proyecto.php?id_proyecto=15)> [consultado el 22-07-2019].
- (2012-2015): *Mapa de programación de los espacios escénicos asociados*, <[https://www.redescena.net/proyectos-de-la-red/mapa-de-programacion-de-espacios-escenicos-asociados/ficha-proyecto.php?id\\_proyecto=19](https://www.redescena.net/proyectos-de-la-red/mapa-de-programacion-de-espacios-escenicos-asociados/ficha-proyecto.php?id_proyecto=19)> [consultado el 22-07-2019].
- RÉPIDE, Pedro de (1910): «Español. Beneficio de Carmen Cobeña», *El Liberal* (04-04), 2.
- REYES, R. de los (1940): «Teatro Español. ‘La Celestina’», *Gol* (14-11) [CDAEM].
- REYNOLDS, James (2010): *Evaluating performance - re-evaluating process: an investigation into and reassessment of Robert Lepage's devised theatre practice*, tesis doctoral inédita dirigida por María Delgado, Queen Mary, University of London.
- (2019): *Robert Lepage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- RICO, Eduardo G. (1977): «Una admirable Celestina», *Pueblo* (07-09), 31.
- RICO, Francisco (1990): «Las primeras celestinas de Picasso», *Bulletin Hispanique*, 92,1, 609-26.
- RIDRUEJO, Carmelo C. (1983): «Protesta socialista por el cese de Valentín Redín», *El País* (07-02), <[https://elpais.com/diario/1983/02/07/cultura/413420407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/02/07/cultura/413420407_850215.html)>.
- RIQUER, Martín de (1957): «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de filología española*, 41, 373-95.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1991): *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-textos, Valencia.
- ROCIL, León (1909): «Inauguración de la temporada en el Español. *Tragicomedia de calixto y melibea (Celestina)*. Adaptada a la escena por F. F. Villegas», *La Época* (23-10), 1.
- RÓDENAS, Miguel (1940): «Inauguración de la temporada del Español con *La Celestina*», *ABC* (14-11), 7.
- RODIEK, Christoph (1989): «La “Celestina” del siglo XX. Anotaciones comparatistas», *Celestinesca*, 13/2, 39-44.
- (1990): «Nuevas adaptaciones escénicas de *La Celestina*», *Iberoromania*, 32, 31-46.
- RODRÍGUEZ, Mónica (2005): «El coliseo se abre por primera vez al teatro», *El Correo* (28-06), 56 [CDAEM].
- RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel (1910): «Teatro de Novedades», *La Vanguardia* (07-04), 10.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2007): «Menéndez Pelayo, hoy», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (dirs.), «*Orígenes de la Novela*». *Estudios. Actas del primer Simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria / Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria, 31-43, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/menendez-pelayo-hoy-1/>> [consultado el 03-09-2019].
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1968): «La Celestina y otras cosas», *El Noticiero Universal* (08-10), 31.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1996): «Estudio preliminar», *La Celestina* de Fernando de Rojas, Madrid, Akal, 5-65
- ROJAS, Pedro (1966): «Teatro. La celestina», *Realidad: Revista bimestral de cultura y política*, 10 (junio 1966), 102-5

- ROMERA CASTILLO, José Nicolás (1993): «*La Celestina* de Rojas - *La Celestina* de Torrente Ballester», en J. N. Romera Castillo, *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 195-219.
- (2005): «La importancia del cierre en las dramaturgias de *La Celestina* y *Don Juan*, dos mitos redivivo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en P. M. Piñero Ramírez ed., *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1317-35.
- (2011): *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum.
- ROSÓN, María y VEGA, Jesusa (2009): «Goya, de la República al Franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)» en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García coords., *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 245-259.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico.
- (1998): «La renovación teatral española de 1900», en Jesús Rubio Jiménez ed., *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 21-55.
- (2001a): «Leopoldo Alas “Clarín” y el teatro», en *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario de su muerte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, 101-17.
- (2001b): «Don Juan Tenorio en versión de Luis Escobar y Salvador Dalí», en *Luis Escobar y la vanguardia*, Comunidad de Madrid, Madrid, 55-94
- (2003): «El arte escénico en el siglo XIX», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, 1803-52.
- (2008): «La escena X de *Luces de bohemia*. Todavía a vueltas con Goya y el esperpento», en F. Doménech ed., *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 101-14.
- RUBIO MARTÍN, Teodoro (2014): *La obra religiosa de Gerardo Diego (verso y prosa)*: Cuenca (Ecuador), Universidad Politécnica Salesiana.
- RUDLIN, John (1986): *Jacques Copeau*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (2004): «De la desolación a la esperanza. Los años cincuenta. Las fisuras en el sistema y nacimiento de la disidencia», en J. Gracia y M. Á. Ruiz Carnicer eds., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, 201-68.
- RUIZ GARCÍA, Enrique (1971): *25 años de teatro en España. José Tamayo, director*, Barcelona, Planeta.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1986): «Apuntes sobre el teatro español de la transición», en K. Pörtl ed., *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen, Niemeyer, 90-105.
- (1988): «Una anomalía sociocultural. La recepción hispana del teatro clásico español», *Criticón*, 42, 195-203.
- SAGARRA, Joan de (1981): «Un espectáculo con demasiados fallos», *La Vanguardia* (15-08), 24.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1971): «Galicia en sus hombres de hoy», *Madrid* (29-09), 11.
- SALAÜN, Serge (1996): «Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX» *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, 27-47.
- (2001): «Les mots et la “chose”. Le théâtre “pornographique” en Espagne», *Hispanística XX*, 19, 211-31.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1989): «El presunto judaísmo de *La Celestina*» en A. Deyermond e I. Macpherson eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, 162-77.
- SAMANIEGO, Fernando (1977): «“La Celestina”, en un montaje de “Theatre du Hangar”», *El País* (26-08), <[elpais.com/diario/1977/08/26/cultura/241394402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/08/26/cultura/241394402_850215.html)> [consultado el 20-09-2019].
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1975): «On Staging *La Celestina* Today», *Estreno*, 2, 4-10.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2006a): «Génesis y contexto de la creación escénica en España 1978-2002», en J. A. Sánchez ed., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 15-33.
- (2006b): «Teatros y artes del cuerpo», en J. A. Sánchez ed., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 57-102.
- SÁNCHEZ, Nieves (2012): «Erotismo, fuerza y novedoso teatro en *Celestina*», *El Crisol de Ciudad Real* (16-07), <<http://elcrisoldecidudadreal.es/2012/07/16/6410/erotismo-fuerza-y-novedoso-teatro-en-celestina/>> [consultado el 09-09-2019].
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel (1940): «“La Celestina”, en función de gala, organizada por el Sindicato Nacional del Espectáculo», *El Alcázar* (14-11), 2.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2016): *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.
- SANHERNÁN, Manuel de (1966): «Comenzaron los Festivales de España en el nuevo Auditorio instalado en la Plaza María Pita. Escribe Manuel de Sanhernan», *Hoja del Lunes -Coruña-* (01-08), 2.
- SANTA CRUZ, Lola (1995): «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en A. Peláez ed., *Historia de los Teatros Nacionales. 1960-1985*, II, Madrid, CDT, 189-208.
- SANTALÓ, J. L. (1965): «“Crónica cultural española”. El teatro en Madrid. “La Celestina” en el Bellas Artes», *Arbor*, 62/239, 231-2.
- SANTANA, Mario (1988): *La «Celestina», en el teatro español del siglo XX: interpretaciones dramáticas de una tradición*, tesis de máster inédita dirigida por Joseph Snow, University of Georgia, Athens.
- SASTRE, Alfonso (1982): *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea, Primer Acto*, 192, 63-102.
- SCHMIDT, Rachel (2015): «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39, 275-328.
- SCOLES, Emma (1961): «Note sulla prima traduzione della Celestina», *Studj Romanzi*, 33, 153-217.
- SEDEÑO, José Antonio (2006): «Notas sobre le teatro andaluz de creación», en J. A. Sánchez ed., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 285-319.
- SEGURA, Florencio (1965): «Teatro. *La Celestina*, Fernando de Rojas», *Reseña*, 2, 360-2.
- SERRANO, Antonio (2003): «La recepción escénica de los clásicos», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, 1321-49.
- SERRANO, María Dolores (1966): «José de Udaeta: triunfo bajo la nieve», *La Vanguardia* (17-02), 37.

- SERRANO Y SANZ, Manuel (1902): «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de La Celestina y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 245-99.
- SEVERIN, Dorothy (1979): «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32, 274-91.
- (1980): «Parodia y sátira en “La Celestina”», en A. M. Gordon y E. Rugg eds., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto, el 22 al 26 de agosto de 1977)*, Toronto, University of Toronto, 695-7.
- (1984): «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3, 275-9.
- (1990): «An Appreciation», *Celestinesca*, 14/1, 83-4.
- (1992): «*La Celestina* (teatro). Teatro Estable, Granada», *Celestinesca*, 16/1, 85-6.
- SHORTER, Eric (1978): «Lewd Tale of Vice Takes Breath Away», *The Daily Telegraph* (29-09), 15.
- SIGUAN, Marisa (2003): «Ibsen y España», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, 2155-77.
- SILVA, Rene (1983): «Una obra, siete montajes, tres puntos de vista», en J. R. Morales, *La Celestina. Cuadernos de Teatro*, 7, 13-8.
- SITJA PRÍNCIPE, Francisco (1955): «El “Huerto de Melibea” en un jardín», *Ateneo* (15-09), 4/88, 33-4.
- SNOW, Joseph (1977): «Pregonero “contarte he maravillas...”», *Celestinesca*, 1/2, 33-8.
- (1979a): «*La Celestina* of Felipe Pedrell», *Celestinesca*, 3/1, 19-32.
- (1979b): «The “Calisto and Melibea” of Edwin Honig», *Celestinesca*, 3/2, 32-40.
- (1981a): «Pregonero “los bienes si no son comunicados no son bienes...”», *Celestinesca*, 5/1, 53-8.
- (1981b): «*La Celestina*: documento bibliográfico. Noveno suplemento», *Celestinesca*, 5/1, 59-62.
- (1983): «Pregonero “Four *Celestina* productions”», *Celestinesca* 7/2, 29-34.
- (1986a): «Pregonero. “*Celestina* on Stage; *Celestina* on the Radio; Ponencias; Tesis doctorales; Bibliografía; Cursos y Programas Especiales”», *Celestinesca*, 10/1, 69-74.
- (1986b): «*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico», *Celestinesca*, 10/2, 59-64.
- (1988a): «Pregonero “New Monographs; *Celestina* Speaks Japanese; *Celestina* Sings in French; On Video; On Stage; At the Congresses”», *Celestinesca*, 12/1, 69-77.
- (1988b): «Pregonero “*Celestina* en las casas editoras; miscelánea; *Celestina* en los congresos; *Celestina* en las tablas”», *Celestinesca*, 12/2, 83-93.
- (1989a): «Pregonero “*Celestinesca* citada. Publicaciones sobre *Celestina*. *Celestina* traducida. Noticias de Roma. Reseñas de obras celestinescas. *Celestina* en las tablas, en las aulas universitarias, en los congresos”», *Celestinesca*, 13/1, 65-70.
- (1989b): «Pregonero “*Celestina* como ópera (1988); en tesis doctorales; en las aulas; en los congresos; en nuevos estudios; en las tablas”», *Celestinesca*, 13/2, 81-90.
- (1991): «Pregonero “*Celestina* en los congresos; reseñas de *Celestina*; investigaciones en preparación; *Celestina* en las tablas; desfile imaginativo en el que vemos a *Celestina*; cursos especiales; tesis doctorales y nuevas disertaciones sobre *Celestina* y la celestinesca”», *Celestinesca*, 15/1, 85-100.
- (1995): «Pregonero “Los bienes, si no son comunicados, no son bienes”», *Celestinesca*, 19, 109-24.
- (1997a): «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, 115-73

- (1997b): «Un texto dramático no cerrado: notas sobre *La Tragicomedia* en el siglo XX», en R. B. Llavador y J. L. Canet Vallés (coords.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 199-208.
- (1998a): «Carmelo Bernaola, *La Celestina*, (ballet)», *Celestinesca*, 22/2, 85-8.
- (1998b): «Pregonero “Los bienes, si no son comunicados, no son bienes”», *Celestinesca*, 22/2, 109-127
- (2000): «Peripecias dieciochescas de *Celestina*», en F. Sevilla y C. Alvar eds., *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, del 6 al 11 de julio de 1998)*, II, Madrid, Castalia, 39-46.
- (2001a): «Los estudios celestinescos 1999-2099», F. B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio eds., *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, del 27 de diciembre al 1 de octubre de 1999)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 121-32.
- (2001b): «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, 191- 283.
- (2002): «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, 53-121.
- (2005): «*La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en versión de Manuel Carcedo Sama. Teatro Karpas (Madrid). Noviembre-Diciembre de 2005», *Celestinesca*, 29, 243-6.
- (2007): «*La Celestina* de David Barrocal en la Complutense», *Celestinesca*, 31, 177-182.
- (2008): «*La Celestina*: grupo RQR de la Universidad Complutense. Dirección y dramaturgia de David Barrocal», en J. M. Ruano de la Haza y J. G. Maestro, *La dramaturgia de La Celestina (Theatralia, 10)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 105-132.
- (2011): «*La Celestina* (teatro). Teatro Espada de Madera, Madrid», *Celestinesca*, 35, 193-8.
- , y GIMBER, Arno (2007): «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the Celestina Opera that Almost was, with a Bibliographical Appendix of Celestina Operas in the Twentieth Century», *Celestinesca*, 31, 133-64.
- , SCHNEIDER, Jane; LEE, Cecilia C. (1976): «Un cuarto de siglo de interés en “La Celestina” (1949-75): documento bibliográfico», *Hispania*, LIX, 610-60.
- (1977), «*La Celestina*: documento bibliográfico. Segundo suplemento», *Celestinesca*, 1/2, 39-53.
- SORAVILLA, Javier (1895): *La Celestina: sus pensamientos, máximas, sentencias y refranes*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- SORDO, Enrique (1965): «Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich. “La Celestina”, en adaptación de Casona», *Yorick*, 7, 17-8.
- SOTORRA, Andreu (1995): «Bonnín: “He volgut fer una ‘Celestina molt mediterrània i tolerant’», *Avui* (09-12) [CDAEM].
- SOUSA CONGOSTO, Francisco de (2007): *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo.
- SUBIRANA, Jordi (2004): «Calixto Bieito pone ritmo de rumba a ‘La Celestina’», *El Periódico* (15-08), 51.
- TAPIAS, Santiago (1979): «La Cestina escandaliza Bogotá», *Cromos* (14-03), 33.
- TAYLOR, Paul (1989): «Virgin in the garden», *The Independent* (25-08).

- TÉLLEZ MORENO, José (1965): «*La Celestina*, revisada por Casona triunfa en el Bellas Artes» *Hoja del Lunes* (18-10), 5.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de (1788): *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, III.
- The Times* (1957): «*La Celestina* in Madrid: 15 Classic», *The Times* (22-05), 3.
- (1958): «Spain and Italy at Theatre of the Nations. A Great Play Acted Without Fire», *The Times* (17-04), 3.
- THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel (2001): «José Corrales Egea, un novelista español desterrado, olvidado y desaparecido», en J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie eds., *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*, Salamanca, Universidad de Salamanca, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-cultural-de-la-guerra-civil-19361939--0/html/ff9eb780-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>> [consultado el 02-09-2019].
- TIO, Hipólito (1969a): «I Campaña Provincial de Teatro en Valencia», *ABC* (24-01), 65.
- (1969b): «I Campaña Provincial de Teatro en Valencia», *ABC. Madrid*, 18-02-1969, 108-109.
- (1969c): «I Campaña Provincial de Teatro en Valencia», *ABC* (26-02), 78.
- TOQUERO, Carlos (2012): «*La Celestina* y un mundo catastrófico» *Diario de Valladolid* (05-03).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957): «Inauguración del Eslava con “*La Celestina*”», *Arriba* (10-05), 21.
- (1958): «“*La Celestina*” y su fortuna», *Arriba* (17-04), 21.
- TORRES, Rosana (1999a): «García Montero y vida recuperan “*La Celestina*” lúdica de Fernando de Rojas», *El País* (07-05) [CDAEM].
- (1999b): «Amorós sustituye a Pérez Sierra en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», *El País* (17-11), <[https://elpais.com/diario/1999/11/17/cultura/942793206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/11/17/cultura/942793206_850215.html)> [consultado el 20/09/2019].
- (1999c): «Grandes directores de escena denuncian injerencias políticas en los teatros públicos», *El País* (10-12), <[https://elpais.com/diario/1999/12/10/cultura/944780416\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/12/10/cultura/944780416_850215.html)>.
- (2004): «La más famosa puta de paseo por el foro», *Guía del Ocio* (16-07), 105 [CDAEM].
- TORRES LINS, Duciane (2012) *A encenação de La Celestina por Ziembinski: O clássico de Fernando de Rojas no Brasil do regime militar*, San Pablo, Universidad de San Pablo, <[http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/Dulce%20Lins\\_0.pdf](http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/Dulce%20Lins_0.pdf)> [consultado el 20-09-2019].
- TORRES MONREAL, Francisco (2001): «La Célestine, en el teatro francés (S.XX): de Achard a Jean Gillibert», P. Botta, K. Reichenberger, J. T. Snow, F. Cantalapiedra Erostarbe eds., *Tras los pasos de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, 315-44.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2001): «La reescritura y la reinención de un mito», en G. Torres Nebrera ed., *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 143-207.
- (2002): «El teatro español entre 1961-1965», en G. Torres Nebrera ed., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1961-1965)*, v, Madrid, Fundamentos, 11-154.

- (2004): «El teatro español entre 1956 y 1960», en G. Torres Nebrera (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1956-1960)*, IV, Madrid, Fundamentos, 11-152.
- TOVAR, J. (2008): «La compañía japonesa Kei Jinguji representa La Celestina en el festival de teatro», *El Mundo* (21-07), <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/21/castillayleon/1216669534.html>> [consultado el 12-04-2019].
- TRENAS, Julio (1968): «Manuel Mampaso. Un escenógrafo en el milagro teatral», *ABC* (20-11), 38-43.
- (1977): «“La Celestina” de Fernando de Rojas», *Arriba* (02-09), 30.
- TRENAS, Pilar (1978c): «Fernando Cobos quiere crear un grupo teatral con actores españoles», *ABC* (07-01), 28.
- Triunfo* (1957a): «Entreacto», *Triunfo* (10-04), s.p.
- (1957b): «Irene López Heredia será “la Celestina”», *Triunfo* (24-04), s.p.
- (1957c): «“Calixto” será José María Rodero», *Triunfo* (08-05), s.p.
- UNGERER, Gustav (1956): *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*, Berna, Francke.
- URIOSTE, Carlos (2003): «Celestina en Perú», *Latin American Theatre Review*, 37/1, 173-175, [en línea] <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1454/1429>> [consultado el 20-09-2019].
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2007): *Literatura y cine. Adaptaciones. I. Del teatro al cine*, Sevilla, Eihceroa.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1950) *Historia de la Literatura Española*, I, Barcelona, Gustavo Gili.
- VALENCIA, Antonio (1965): «Presentación de *La Celestina* en el Bellas Artes», *Marca* (14-10) [AS].
- (1976): «*La casa de Bernarda Alba*, en Eslava», *Hojas del Lunes* (20-09), 43.
- (1977): «*La Celestina* en el Alfil», *Hojas del Lunes* (05-09), 39.
- (1984): «En el Teatro Bellas Artes “La Celestina”», *¿Hoja del Lunes?*, s.f. [BFM].
- VALERA, Juan (1961): *Obras completas. Crítica Literaria*, II, Madrid, Aguilar.
- VALLEJO, Javier (2016): «“Melibeo soy”, al pie de la letra», *El País* (14-04), 28.
- VALLS, Fernando (1983): *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*: Barcelona, Antoni Bosch.
- VAUTHIER, Bénédict (2009): «Estudio preliminar» en *Menéndez Pelayo y Juan Valera en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano»*, Santander, PubliCAN.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1957): «“La Celestina”, en el Eslava», *Ínsula*, 12/126, 11.
- VERDEVOYE, Paul (1943). «*La Célestine* et l'adaptation de Paul Achard», *Bulletin Hispanique*, 45.2, 198-201»
- VETTERLING, Mary-Anne (1980): «Cinema», *Celestinesca*, 4/2, 40.
- VEZA, Juan Luis (1985): «“La Celestina”. La versión de Ángel Facio», *Reseña*, 154, 27.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): «El pensamiento mágico en *Celestina*, “instrumento de lid o contienda”», *Celestinesca*, 14/2, 41-92.
- VICENTE, Luis de (1955): «Ciclo teatral y próximo homenaje a Benavernte, en Granada», *ABC* (11-06), 39.
- VICENTE MOSQUETE, José Luis (1984): «Ángel Facio y su carnal 'Celestina'», *El Público*, 14, 12-14.
- (1988): «Una Celestina higiénica y elegante», *El Público*, 55, 3-9.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca (1989): «La temporada teatral española 1987-1988», *ALEC*, 14/3, 161-98.

- (1998): «Directors of the Twentieth Century Spanish Stage», *Contemporary Theatre Review*, 7, 1-23.
- VILLÁN, Javier (1984): «Celestina portuguesa: muerte y amor», *El Público*, 14, 28-9.
- (1999): «Amor y sociología», *El Mundo* (09-12) [CDAEM].
- (2004): «Manierismo estéril y a contrasentido», *El Mundo* (11-11), 66 [CDAEM].
- VILLANUEVA, Jesús (2011): *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata.
- VODIČKA, Felix (1982): «The Concretization of the Literary Work. Problems of the Reception of Neruda's Work», en P. Steiner ed., *The Prague school: selected writings, 1929-1946*, Austin, University of Texas Press, 103-32.
- WALSH, Andrew S. (2000): «La belleza actual de *Celestina*: la adaptación de Luis García Montero», *Celestinesca*, 24, 171-180.
- WEBER, Carl (2007): «From Determination to Detachment—Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change», en D. Friedman ed., *The Cultural Politics of Heiner Müller*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 12-23.
- WEINBERG, Florence M. (1971): «Aspects of Symbolism in *La Celestina*», *Modern Language Notes*, 86/2, 136-53.
- WEISSBERGER, Barbara F. (2009): «*La Celestina*. Chamizal National Memorial XXXIII Siglo de Oro Drama Festival, March 5-8, 2008. El Paso, Texas», *Celestinesca*, 33, 269-71.
- WHEELER, Duncan (2012): *Golden age drama in contemporary Spain: the Comedia on page, stage and screen*, Cardiff, University Of Wales Press.
- (2013): «Contextualising and contesting José Antonio Maravall's theories of baroque culture from the perspective of modern-day performance», *Bulletin of the Comediantes*, 65.1, 15-43.
- (2018), «Golden Age Transvestism on (Inter-) National Stages: *La vida es sueño/Life is a Dream* in Spain and *Don Gil of the Green Breeches* in Great Britain», *Shakespeare Bulletin*, 36.2, 271-98.
- WOLF, Fernando (1895) *Historia de las literaturas castellana y portuguesa. Primera parte*, M. de Unamuno trad. M. Menéndez y Pelayo notas y adiciones, Madrid, La España Moderna.
- XIMÉNEZ, Ximeno [seudónimo de Alberto Díaz de la Quintana] (1909): «Teatro Español “La Celestina”», *El Globo* (23-10), 1.
- YXART, José (1894) *El arte escénico en España*, I, Barcelona, Imprenta de la Vanguardia.
- ZANCADA Práxedes (1902): «“La Celestina” y su autor», *La Correspondencia de España* (30-11), 5.
- ZEDA [seudónimo de Francisco Fernández Villegas] (1894): «Dramática parda», *El Proscenio* (09-12), 4.
- (1896a): «*La Celestina*. Estudio crítico, por Javier Soravilla», *La Época* (15-04), 1-2.
- (1896b): «Teatro ¿libre?», *El Imparcial* (13-07), 3.
- (1899): «Al Salir de la Comedia», *La Época* (08-04), 1.
- (1906): «Casandra», *La Época* (12-02), 3.
- (1908): «Casa de muñeca», *La Época* (16-01), 1.
- (c.1910): «Tragicomedia de Calisto y Melibea», en F. de Rojas *La Celestina*, París / Buenos Aires, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.
- ZUBIETA, Mar (2016): «Entrevista a José Luis Gómez, director de escena del montaje de *Celestina*», *Cuadernos Pedagógicos*, 55, 52-7.