

DISTINTAS VALORACIONES DE LA CELESTINA EN LA HISTORIA DEL TEATRO MADRILEÑO DE POSGUERRA (1940-1978)¹

JESÚS MAIRE BOBES
I.E.S. «E. Tierno Galván». Parla. Madrid.

Cuando terminó la guerra civil española (1936-1939), a los dos bandos contendientes se les abrieron perspectivas diferentes, aunque no menos amargas: el duro camino del exilio o la dolorosa permanencia en un país derruido y desolado, cuyas vivencias diarias consistían en depuraciones, cartillas de racionamiento, temores y represalias. No obstante, el régimen del general Franco proclamaba a los cuatro vientos la grandeza de la patria, pues el sueño de la España imperial fue uno de los mitos que los falangistas se empeñaron en difundir a diestro y siniestro. Esta ilusión fue resumida del modo siguiente por Antonio Tovar:

El pueblo español, que ha sentido durante toda su Historia (...) la vocación y el ansia de Imperio (...), que, al menos una vez, ha logrado su ideal universal y se ha volcado sobre el mundo para imponerle creencias y modos españoles (...), se levanta hoy de nuevo contra la renuncia y la cobardía con aires imperiales².

Un procedimiento básico para reconstruir el imperio consistía en llevar al pueblo «esta vibración imperial del conocimiento del pasado español»; era preciso, por tanto, incorporar «este pasado a la conciencia nacional, para que el pueblo sepa lo que quiere»³.

¹ Este trabajo se encuadra dentro del proyecto *Canon y recepción: para una historia del teatro madrileño entre 1949 y 1960*, el cual, dirigido por María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, es patrocinado por la Comunidad de Madrid.

² A. TOVAR, *El Imperio de España*, Madrid, Ediciones Afrodiseo Aguado, 1941, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11. Tovar afirmaba: «Nuestra Revolución no significará por sí y en cuanto tal un cambio de alianzas, sino dignificación e independencia, libertad y autarquía» (*Ibid.*, p. 12). Según Cristóbal de Castro, la industria, agricultura y minería españolas iban a permitir a nuestro país bastarse y gobernarse por sí mismo: «[...] la Autarquía española (...) pasará de potencia a acto en este renacer productor, guiada por la Historia

Obviamente, el gobierno de Franco sabía que las representaciones del teatro clásico español podían colaborar eficazmente a tal empresa puesto que era fácil subir a las tablas a Cides, Crespos y a cualquier otro héroe que no sólo encarnara el heroísmo, la gloria y el honor patrios, sino que también mostrara todas las virtudes acrisoladas del imperio español. En 1940, el Ministro de Educación Nacional firmó una Orden para reformar la Junta Nacional de Teatros y Conciertos; en la misma, Ibáñez Martín señalaba que «el genio español (...) ha creado uno de los más frondosos y potentes repertorios escénicos de que puede ufanarse un país»; por tanto, era necesario «estimular la continuación de esta gloriosa trayectoria que, como toda tradición, ha de ser cosa viva en evolución constante»⁴. En la *Revista Nacional de Educación*, Sánchez Camargo se encargaba de exponer los objetivos que debían cumplir los clásicos: servir para desterrar groserías y vulgaridades de los escenarios y participar en la «cruzada de la reeducación»⁵. Se trataba de acabar con el arte decadente que, a su juicio, había florecido en tiempos de la República: «Y el teatro, como cualquier consecuencia española, tiene que estar al servicio del empeño nuevo, desterrando lo baladí, lo *castizo* y lo grosero e intrascendente, de los escenarios»⁶. Los pensamientos elevados y la belleza debían sustituir «al frenesí desbordado de una pseudointelectualidad, impuesta, por un gusto pervertido, ante las taquillas»⁷. Las funciones de *La Celestina*, organizadas por el Sindicato del Espectáculo en el teatro Español en 1940, pretendieron alcanzar esa finalidad⁸.

Ahora bien, es sabido que el mismo texto puede originar escenificaciones muy diferentes y hasta opuestas unas de otras. En este ensayo, ofreceremos las valoraciones que merecieron las diversas representaciones de *La Celestina* que subieron a las tablas madrileñas en un periodo de tiempo que casi coincidió con los treinta y seis años durante los cuales Franco se mantuvo en el poder⁹.

y asistida por la Geografía, bajo el signo de Franco, hacia las rutas del imperio» (C. DE CASTRO, «Las rutas del imperio. Autarquía», *Hoja oficial del lunes*, 3-VII-39, p. 3). Sin embargo, la política de autarquía que se implantó en España al término de la Guerra Civil provocó daños considerables en el desarrollo del país: ahogamiento del comercio exterior, desprestigio de las empresas públicas, empeoramiento de la situación de los trabajadores y lento crecimiento económico, según indica R. TAMAMES, *Introducción a la economía española*, Madrid, Alianza-Ediciones del Prado, 1994, pp. 176 y ss.

⁴ B.O.E., 13-III-1940.

⁵ M. SÁNCHEZ CAMARGO, «El teatro en la actualidad española», *Revista Nacional de Educación*, 7 (1941), pp. 85-88.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Sobre las diferentes versiones de *La Celestina* en el siglo XX, cf. J. T. SNOW, «Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la *Celestina* en el siglo XX», *Anuario medieval*, 3 (1991), pp. 232-248; Idem, «Un texto dramático cerrado: notas sobre la

En 1940, Tomás Borrás, Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, dirigió una carta al Alcalde de Madrid, de quien dependía el teatro Español, para informarle de que este coliseo tenía la misión de popularizar el «repertorio clásico que de manera poderosísima contribuye a la formación espiritual del pueblo»¹⁰. Las obras que se representaran en dicho teatro debían «reeducar espiritual, religiosa y patrióticamente al pueblo español, de acuerdo con los principios fundamentales de la Revolución Nacional Sindicalista»¹¹. El Ayuntamiento accedió a que el Sindicato tomara posesión del teatro Español a comienzos del mes de noviembre y Borrás, no pudiendo estrenar un *Tenorio* porque la festividad de Todos los Santos había pasado ya, se decantó por *La Celestina*, la cual se estrenó el 13 de noviembre de 1940. El elenco estuvo formado por Julia Delgado Caro, Amparo Reyes, Carmen Araceli, María A. Diosdado, María Horna, Adelina Nájera, Luis Durán, José Franco, Juan Pereira, Jacinto San Emeterio, Alfonso Horna, José María Rodero y Francisco Alonso. Los figurines de Manuel Comba y de José Caballero fueron realizados por Encarnación Iglesias. Los fondos musicales corrieron a cargo de Manuel Parada y de Ángel M. Pompey. La escenografía fue obra de Sigfrido Burmann. Dirigió Cayetano Luca de Tena.

Los motivos de un estreno tan precipitado han sido explicados por Tomás Borrás, quien, en compañía de José María Alfaro, asumió el mando y dirección del teatro Español:

Recuérdese la fecha: primeros días de noviembre de 1940. Cuando ceden el Español al Sindicato no hay un cómico a la vista, no es posible levantar el telón con una compañía acopiada con esmero. Mas yo sabía que Felipe Lluch era un capitán de grupo. Y que el grupo era excelente. Por eso, con gran asombro de los que —suposición mía— me prepararon la trampita de no poder ni siquiera abrir en meses el Español, di la campanada, de amplia onda

tragicomedia en el siglo XX», en R. BELTRÁN y J. L. CANET, eds., *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, València, Universitat, 1997, pp. 199-208; F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «La tragicomedia en los escenarios», *La aventura de la Historia*, 12 (1999), pp. 72-75, y M. MUÑOZ CARABANTES, «La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del teatro Español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en F. SEVILLA y C. ALVAR, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. I. Medieval. Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 194-201. Sobre la puesta en escena de los clásicos, véanse también las ponencias de las *V jornadas de teatro clásico español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. Almagro 1982*, ed. y dir. J. A. Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, 2 vols., y F. RUIZ RAMÓN, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad, 1988.

¹⁰ Apud J. AGUILERA SASTRE, «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español», en A. PELÁEZ, *Historia de los teatros nacionales 1939-1962*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, p. 55. Véase el texto completo de la propuesta en T. BORRÁS, *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1968, pp. 339-344.

¹¹ Apud J. AGUILERA SASTRE, *op. cit.*, p. 56.

sonora, que se tituló «La Celestina». Los de Lluch fueron vorazmente al asalto del éxito, como fieras. Y quedó reforzada la seña del largo camino de después: Gran Arte para un gran Pueblo¹².

La cita ofrece, al menos, dos claves que nos permiten entender por qué se escenificó la obra de Rojas en la inmediata posguerra: el afán de mostrar que el Sindicato tenía capacidad para montar una de nuestras grandes obras en menos de quince días y demostrar al mundo que España disponía de grandes tesoros artísticos¹³. Borrás aprovechó la actividad infatigable de Felipe Lluch, el cual, a pesar de la fiebre y de una grave enfermedad que lo llevaría a la tumba al cabo de poco tiempo, participó activamente en los ensayos.

No obstante, a Lluch no le debió resultar difícil preparar la versión porque ésta había sido elaborada años atrás por Cipriano de Rivas Cherif. En realidad, la figura de Lluch entronca directamente con el teatro de la República. Lluch había sido ayudante de Rivas Cherif, quien en los años treinta había intentado infructuosamente representar *La Celestina*¹⁴. Cuando terminó la guerra, Lluch, que se debatía entre sus creencias políticas y

¹² T. BORRÁS, *op. cit.*, p. 348. Informan de esta representación F. BERNAL y C. OLIVA, *El teatro público en España (1939-1978)*, Madrid, Ed. J. García Verdugo, 1996, pp. 35-39.

¹³ Borrás se jacta de la competencia del Sindicato para hacer frente a la adversidad (la cual consistió en no tener tiempo para contratar a los mejores actores y en las quejas de los cómicos), sacrificarse y ayudar a la cultura: «Se había demostrado que era posible llevar a cabo la venturosa empresa de servir a la cultura, y de separar el lucro mercantil del arte, en un acto de servicio» (T. BORRÁS, *op. cit.*, p. 345). Un crítico dirá: «Hay momentos en esta nueva salida al teatro de *La Celestina* que no tienen nada que envidiar a los más altos y conseguidos esfuerzos espectaculares de los modernos montadores de arte escénico, afamados maestros de Alemania, Inglaterra o de los Estados Unidos» (ACORDE, «Novedades de la semana. Español. *La Celestina*», *Hoja del lunes*, 18-XI-40, p. 2).

¹⁴ J. AGUILERA SASTRE, *op. cit.*, p. 67. Véase C. DE RIVAS CHERIF, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos, 1991 y J. DE AGUILERA SASTRE y M. AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999. Con cierta amargura, Rivas Cherif se lamentaba en 1960: «No se nos hizo entonces, interrumpida por la guerra mi actividad teatral (...) pero a Lluch sí, no bien se dio por terminada la contienda en España. Nombrado director del Español vino a sucederme en el puesto y hasta cierto punto en la intención, dándose el gusto por poco tiempo, pues de allí a poco murió harto prematuramente, de hacer «La Celestina» con la misma joven actriz educada a su vez por mí, Amparo Reyes; aunque con versión de Tomás Borrás, muy paliado el texto que se atribuye a un cierto bachiller Fernando de Rojas» (*apud* J. AGUILERA SASTRE, *op. cit.*, p. 67, n. 66). Sobre el papel desempeñado por Rivas Cherif, por Lluch y por otros directores en el teatro español contemporáneo, véase M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «Directors of the Twentieth Century Spanish Stage», *Contemporary Theatre Review*, 7 (1998), pp. 1-23. F. TORRES MONREAL y C. OLIVA (*Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 354) subrayan la importancia de Rivas Cherif en la innovación escénica que tuvo lugar en España durante los años veinte.

su práctica teatral (orientada hacia posturas vanguardistas), fue nombrado Delegado General del Sindicato en la Junta de Espectáculos. De este modo, pudo llevar a cabo algunas de las ideas que había expuesto en el diario *Ya* en 1935. Lluch animaba a la creación de un Teatro Nacional que debía ocuparse de escenificar el mejor teatro universal y resucitar a nuestros clásicos: «El Teatro Nacional ha de ser, por lo tanto, museo de las joyas de la literatura dramática clásica y universal. Pero no un museo muerto y arcaico, sino vivo y actualizado por el arte de la representación moderna»¹⁵. Al montar *La Celestina*, Lluch intentó cumplir con su compromiso de resucitar a nuestros grandes clásicos ofreciendo una visión costumbrista de la vida picaresca de fines del siglo XV y un mensaje moralizador¹⁶.

Esta labor pedagógica, este deseo de reformar las «malas costumbres», debió de guiar claramente a Lluch pues Borrás afirmaba que Dios había castigado «el loco amor profano» de Calisto y Melibea «por sustituir con ese amor culpable al amor sacro»¹⁷. En cuanto al otro aspecto que destacó esta versión, el mundo de la picaresca, es preciso señalar que, si bien en la obra de Rojas no se puede hablar con propiedad de la existencia de pícaros, parece lógico que, teniendo en cuenta las llamadas a la España imperial y a nuestro *gran arte*, Lluch apelara a una de las contribuciones del *genio español* a la literatura universal: la picaresca¹⁸.

El realismo del montaje fue subrayado por los críticos. Marquerié afirmó: «Hasta tal extremo se ha llevado el estudio y la exactitud, que en el maravilloso decorado de Burmann se encontraban reproducidas estilizada-

¹⁵ Apud J. AGUILERA SASTRE, *op. cit.*, pág. 44. Ardiente defensor del Teatro Nacional era también Rivas Cherif, según explica VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ F. LLUCH, «Hoy inaugura su temporada el teatro Español», *Arriba*, 13-XI-40, p. 2. Lluch aseguraba: «[...] el amor es una pasión funesta que forzosamente ha de acabar en la muerte» (*Ibid.*).

¹⁷ T. BORRÁS, *op. cit.*, p. 349. La referencia crítica al «amor libre» que se desarrolló en el bando republicano parece evidente. En los años cuarenta, los guardianes de la moral más estrecha y mojigata eran capaces de sustituir la letra de la famosa canción «Apoyá en el quicio de la mancebía» por «Apoyá en el quicio de la casa mía».

¹⁸ Borrás afirmaba que el adaptador había querido mostrar el «vigoroso realismo» de nuestra literatura: «Celestina y demás pícaros» (T. BORRÁS, *op. cit.*, p. 349). Sobre la picaresca y sobre las divisiones sociales y económicas en la tragicomedia, véase J. A. MARAVALL, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1972; A. DEYERMOND, «Divisiones socio-económicas, nexos sociales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca*, VIII (1984), pp. 3-10, y J. CARLOS DE TORRES, «Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 127 (1986), pp. 77-89. Para más información, véase J. T. SNOW, *Celestina by Fernando de Rojas, an Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, Madison, 1985, y I. A. CORFIS y J. T. SNOW, eds., *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, Madison, 1993. Véanse también los «Documentos Bibliográficos» de J. T. SNOW en *Celestinesca* y la «Información Bibliográfica de la literatura castellana» de M.^a C. Simón Palmer en *Revista de Literatura*.

mente las disposiciones arquitectónicas que figuran en los grabados de las más antiguas ediciones de la Tragicomedia». Se elogió la grandeza de nuestro teatro clásico y el carácter precursor de *La Celestina* (se aseguraba que Rojas se había anticipado a *Romeo y Julieta*). El diario *Madrid* consideraba que la pieza de Rojas era «un verdadero y magnífico ejemplo de gran teatro nacional». En la misma línea, el crítico de *Arriba* aseguraba: «He aquí una obra teatral que podría tenerse como permanente para cuando hubiera que dar al extranjero una muestra colosal de nuestro arte dramático». Esta visión patrioterica tenía mucho que ver con el hecho de considerar los montajes de teatro clásico español como una manifestación de la capacidad autárquica de la administración franquista. Marqueríe afirmaba: «[...] somos capaces de ofrecer al mundo versiones teatrales presentadas con un esplendor y con un gusto que nada tienen que envidiar a las mejores realizaciones del otro lado de las fronteras». El crítico de *El Alcázar* estimaba que ninguna otra literatura salvo la española ofrecía «una visión tan humana, tan certera, tan verdad como la obra del bachiller». A juicio de Ródenas, la escenografía y los fondos musicales contribuyeron también a ofrecer una visión tradicional de la obra de Rojas pues se crearon decorados «suntuosos y ajustados a la época» y la música se basó en «temas clásicos españoles»; es decir, se trató de hacer ver que *La Celestina* era una «joya literaria del más limpio clasicismo» (*Abc*)¹⁹.

El público no compartió, sin embargo, el punto de vista de los críticos pues pocos espectadores asistieron a las representaciones²⁰. Posiblemente, las miserables condiciones de vida que se padecieron en la posguerra influyeron considerablemente en el fracaso de este montaje. Vázquez Montalbán señala que la tarea más importante consistía en estar vivo y que, en fechas tan desdichadas, al pueblo la actividad intelectual «le importaba un comino»²¹. Probablemente, la precipitación con que se organizó

¹⁹ MARQUERÍE, «*La Celestina*, en el teatro Español», *Informaciones*, 14-XI-40, p. 2; *Madrid*, «En el teatro Español. Inauguración de la temporada con *La Celestina*», 14-XI-40, p. 2; A. DE OBREGÓN, «*La Celestina*, en el teatro Español», *Arriba*, 14-XI-40, p. 3; SÁNCHEZ-CAMARGO, «*La Celestina*, en función de gala, organizada por el Sindicato Nacional del Espectáculo», *El Alcázar*, 14-XI-40, p. 2; M. RÓDENAS, «Inauguración de la temporada en el Español con *La Celestina*», *Abc*, 14-XI-40, p. 7; J. DE LA CUEVA, «Español. *La Celestina*», *Ya*, 14-XI-40, p. 3, y F. de I. [Fernando de Igoa], «Inauguración de la temporada: *La Celestina*», *Pueblo*, 14-XI-40.

²⁰ Diecisiete años después, Nicolás González Ruiz se acordaba de que en un día sólo se había obtenido una recaudación de treinta y cinco pesetas (siete butacas a duro). González señalaba que Lluch había empleado el «escenario simultáneo» y no había respetado el lenguaje medieval del texto de Rojas (N.G.R., «Teatro. Inauguración del nuevo teatro de Eslava», *Ya*, 10-V-57, p. 7). El montaje se mantuvo en cartel hasta el 1-XII-40.

²¹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 39. La pobreza intelectual iba unida a la represión, el temor y la escasez, se-

el montaje colaboró activamente para que el chasco fuese más sonoro.

Con todo, ¿qué sentido tenía en los primeros años de posguerra la representación de una pieza como *La Celestina*? La creación de Rojas es una obra audaz, corrosiva, hiriente; una obra que, amargamente, cuestiona todo el sistema de valores de la España de los Reyes Católicos, una monarquía que parecía ser norte y guía del franquismo²². ¿Formaba parte *La Celestina* del «frondoso y potente repertorio» del que hablaba el Ministro de Educación Nacional? Indudablemente, pero ¿era capaz la obra de Rojas de colaborar en *la formación espiritual del pueblo*? Si la obra se manipulaba cuidadosamente, sí²³. El crítico de *Ya* se hacía eco de la introducción

gún E. DÍAZ, *Notas para un historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978, p. 24. Borrás justificaba el fracaso: «En aquellos momentos el teatro estaba lejos del deseo de las gentes, el alumbrado no existía, los faroles no tenían gas, no había transportes ni carbón. El frío era intenso, las calorías mínimas. Buen suceso en malos tiempos» (T. BORRÁS, *op. cit.*, p. 350). Para una visión amable de los espectáculos madrileños de posguerra, véase A. MARISCAL, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984, pp. 45-46. El escaso interés que despertaba el teatro clásico era constatado por Sánchez Camargo: «Y extraño es que el público que acude invariablemente a los estrenos de toda clase, por norma e interés muy justificado, no preste el apoyo que merece esta vuelta tan necesaria a los clásicos» (S. CAMARGO, «*La verdad sospechosa*, por la compañía del Teatro Nacional», *El Alcázar*, 9-XI-40, p. 2).

²² Sobre el modo en que se desploman los valores sociales a fines de la Edad Media, véase J. FERRERAS SAVOYE, «El *Buen amor*, la *Celestina*: la sociedad patriarcal en crisis», en I. M. ZAVALA, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos-Comunidad de Madrid, 1995, vol. 2, pp. 69-100. M. DA COSTA FONTES («*Celestina* as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, XV (1990), pp. 7-41) detalla las asociaciones paródicas de *Celestina* con la Virgen. J. GOYTISOLO (*Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 17) considera que la tragicomedia «sigue siendo la obra más virulenta y subversiva de la literatura de lengua española». Véase también E. de MIGUEL MARTÍNEZ, «Reproches a Fernando de Rojas», *El País*, 19-II-1999, p. 38, y nuestro artículo «*La Celestina*: una sátira del cristianismo», *Raíces*, 40 (1999), pp. 53-59.

²³ La manipulación de una obra literaria carece de banderas y credos. En 1938, Antoniorrobles (valioso escritor, por lo demás) adaptó un cuento de *Las mil y una noches*: la hermosa e ingeniosa Schahrasad cuenta al sultán Schahriar que un humilde leñador, Alí Babá, se hallaba cortando leña en el bosque cuando sintió el fuerte galope de muchos corceles. Asustado por tan insólito ruido, Alí Babá se encaramó a la copa de un árbol y allí, escondido entre las ramas, vio a cuarenta feroces bandidos que, armados hasta los dientes y cargados con sus zurrones, se situaban al pie de una enorme roca y, gritando ¡*Sésamo, abrete!*, entraban en una cueva. En su adaptación, Antoniorrobles señala que Alí Babá estaba trabajando en el bosque cuando vio a un grupo de gentes que avanzaban a caballo. El leñador se sube al árbol y descubre que eran aquéllos cuarenta caballeros, bien vestidos, que entraban en la cueva con los tesoros. Alí Babá consigue oír qué dicen: «Y por la conversación que pudo oírles según montaban, Alí Babá se enteró de que eran cuarenta grandes capitalistas de la región, que se ponían de acuerdo secretamente para dar los mismos jornales de hambre a obreros, empleados y campesinos, y

de unas beatas que iban a misa y de unos labriegos que regresaban del campo y de una ronda nocturna. Es de suponer que los juicios anticlericales fueran excluidos; las alusiones sacrílegas, omitidas y las crudezas expresivas, ocultadas, porque el mismo crítico señala: «[...] el tiempo va pasando suavemente con una realidad espiritual profundamente afirmativa»²⁴. No hemos podido examinar el texto de la adaptación de Lluçh, aunque contamos con suficientes testimonios escritos y fotográficos para percibir que las modificaciones fueron abundantes²⁵. La escenografía —ilustrando el texto— trataba de reflejar la ciudad medieval (casas, calles) y el vestuario imitaba también la indumentaria medieval²⁶. De la muerte de Calisto son testigos más de veinte personajes. Uno de éstos porta un escudo en donde destaca la figura de un león rampante. Nada de esto aparece en el texto original, pero, con esa imagen rediviva de la España imperial, se intentaba, probablemente, evocar en los espectadores la conciencia del esplendor de la edad dorada del imperio.

Madrid tardó casi veinte años en ver de nuevo una representación de *La Celestina*. En ese periodo de tiempo, la situación política, económica y cultural del país había cambiado ligeramente. En 1956, un editorial del periódico *Arriba* señalaba que Franco no sólo había traído la paz a España, mejorado las condiciones de vida de los obreros y conseguido rebajar «la mortalidad en nuestra patria», sino que también había repoblado miles de hectáreas de bosque; renovado y modernizado la industria, mejorado la red ferroviaria; ejecutado la revolución desde la escuela y la universidad («Es con los libros con lo que el productor romperá sus cadenas» —advertía) y construido miles de viviendas, nuevas centrales hidroeléctricas, útiles puertos y carreteras, que proliferaban «como los hongos tras la llu-

para hacerse unos a otros alcaldes y gobernadores y ayudarse desde los sitios de mando en perjuicio del pueblo» (*Alí Babá y los cuarenta ladrones —cuento de Las mil y una noches, cambiado de época por Antoniorrobles*), Barcelona, Estrella, s.a. [1938]). Debo la referencia a J. García Padrino, cuya amabilidad agradezco.

²⁴ J. DE LA CUEVA, *op. cit.*, p. 3. Sánchez-Camargo confirma dicho extremo: «[...] se hace omisión de lo excesivamente licencioso en expresión que hoy pudiera extrañar» (SÁNCHEZ-CAMARGO, «*La Celestina*, en función de gala...»).

²⁵ Vilches de Frutos sostiene, con fundamento, que «la consulta en las hemerotecas resulta imprescindible para conocer el acontecer diario en los distintos períodos de la historia del teatro español y muestra interesantes posibilidades para el conocimiento de la difusión de los textos teatrales» (M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: las páginas teatrales en la prensa periódica», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, XXIV (1998), pp. 50-57; la cita, en p. 50).

²⁶ Lluçh afirmó que, con el fin de lograr una expresión dramática fiel y verosímil había empleado «el escenario simultáneo de los misterios medievales, modernizado en este caso con estructura y detalles arquitectónicos renacentistas» (F. LLUÇH GARÍN, «Inauguración de la temporada del Español», *Gol*, 13-XI-40).

via»²⁷. Sin embargo, esta visión idílica que transmitía la propaganda oficial no se correspondía con la realidad puesto que, sin necesidad de recurrir a otros aspectos más dramáticos y, mal que en Madrid se hubiera instalado «calefacción por rayos infrarrojos en las paradas de trolebuses de la Puerta del Sol», menudeaban los apagones, se hundían las calles y reventaban las tuberías²⁸.

Ahora bien, la paz, principal conquista que se atribuía el Régimen, se mantenía a costa de la supresión de la libertad pues, cuando en febrero de 1956 se produjeron incidentes en la universidad madrileña, el Gobierno suspendió la vigencia de los artículos 14 y 18 del Fuero de los Españoles (que trataban de los derechos de confinamiento y detención). Diversos altercados, que *Arriba* achacaba a *Mundo Obrero* y a *El Socialista*, condujeron a la destitución de su cargo del Decano de la facultad de Derecho, a la suspensión de las clases y al ingreso en prisión de Miguel Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Ramón Tamames, José María Ruiz Gallardón, Enrique Mújica, Javier Pradera y Gabriel Elorriaga. Un falangista, Miguel Álvarez, fue herido de gravedad de un disparo. En un principio se temió por la vida del muchacho, pero ya las oraciones, ya las reliquias enviadas, ya la diligencia de los médicos, ya la visita de autoridades nacionales y extranjeras, ya la reducida gravedad de las heridas (algunas fuentes hablaban de «una pedrada»), permitieron el feliz restablecimiento del desafortunado joven²⁹.

La citada agitación estudiantil y las primeras huelgas obreras —en Navarra, Guipúzcoa y Cataluña— no sólo testimoniaban que el sueño imperial se desmoronaba, sino también que la España de los años cincuenta había experimentado una transformación patente. Según Tamames, en los años cuarenta, nuestra economía había estado paralizada a causa principalmente del ahogamiento del comercio exterior, aunque en los años cincuenta, la ayuda americana, los créditos de algunos países europeos y el desarrollo del turismo permitieron un mayor crecimiento industrial³⁰. Para abrirse al mundo, el régimen de Franco comprendió que el *modelo autár-*

²⁷ *Arriba*, 1-I-56. La Iglesia recordaba que el Estado, la Organización Sindical y las «constructoras benéficas» habían realizado un «esfuerzo titánico» para construir viviendas, pero, no obstante, ordenaba celebrar el día ocho de enero el «Día de la Plegaria por la Vivienda» (*Arriba*, 7-I-56, p. 15).

²⁸ Son afirmaciones de E. DE AGUINAGA («Pequeños anales de la villa de Madrid», *Arriba*, 1-I-56). Aguinaga señalaba que el Servicio de recogida de basuras había sustituido en tres sectores de la capital al viejo sistema de traperos, que se practicaba con carros.

²⁹ Esta información ha sido extraída de los números que *Arriba* dedicó a los acontecimientos (entre el 10-II-56 y el 27-III-56). Para más datos sobre estos sucesos y sobre la disidencia política en la década de los cincuenta y en años posteriores, véase E. TIerno GALVÁN, *Cabos sueltos*, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 102-118 y *passim*.

³⁰ R. TAMAMES, *op. cit.*, pp. 177-182.

quico estaba desfasado y que era necesario aumentar las relaciones con otros países, liberar las importaciones y actuar de acuerdo con los organismos financieros internacionales. De este modo, se facilitó el crecimiento económico³¹. Sin embargo, ¿en qué medida influyeron estas circunstancias en la regeneración del teatro español? El plan Marshall impuso a España un nuevo punto de vista político que, a la postre, influyó en la renovación de nuestro teatro³². Así, el gobierno de Franco creó en 1954 el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo³³, cuyo primer director, Modesto Higuera, había colaborado con García Lorca en los montajes del grupo teatral La Barraca³⁴; en los años cincuenta, se creó también la Real Escuela Superior de Arte Dramático y comenzaron a destacar algunos hombres de teatro que, con el correr del tiempo, se convertirían en ilustres directores de escena, los cuales introdujeron en los escenarios españoles las piezas más destacadas del teatro europeo³⁵.

Uno de los directores más importantes, Luis Escobar, cuyo montaje de *En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, alcanzó gran éxito en 1950³⁶, estrenó en 1957 *La Celestina*³⁷. Escobar y Pérez de la Ossa habían desarrollado una labor muy valiosa en el teatro María Guerrero pues procuraron huir de la ramplonería, ofrecer montajes novedosos de los clásicos y crear un público que tuviera preocupaciones dramáticas y se interesara por

³¹ *Ibid.*, pp. 511-513.

³² C. OLIVA y M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «El teatro», en S. Sanz Villanueva, *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, vol. 8/1 de *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 559-604 (la cita, en p. 574).

³³ Sobre los teatros nacionales, son imprescindibles los dos volúmenes dirigidos por A. PELÁEZ, *Historia de los teatros nacionales*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993 y 1995.

³⁴ En una entrevista realizada en 1977, Higuera contaba que Lorca lo llevó para que actuara en La Barraca y después lo nombró ayudante de dirección. Así, montaron, entre otras obras, *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. En 1939, Higuera creó el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles y después, el Teatro Nacional Universitario. Véase Á. LABORDA, «Esta noche en el Ateneo. Conferencia de Modesto Higuera», *Abc*, 1-III-77, pp. 72-73.

³⁵ M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «Directors...», pp. 11 y ss.

³⁶ *Ibid.*, p. 11. Para conocer los pormenores de los ensayos de esta obra, véase A. MARSILLACH, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 127 y ss. Las obras de Buero Vallejo han sido editadas por L. IGLESIAS FEIJOO y M. DE PACO, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, 2 vols.

³⁷ El 28 de junio de 1956, José Luis Alonso solicitó autorización a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que la compañía de M.^a Jesús Valdés pudiera representar en los festivales de España la adaptación que de *La Celestina* había efectuado Enrique Ortenbach. Obviamente, la adaptación eliminaba las referencias anticlericales del auto IX, suprimía las alusiones obscenas que se producen cuando Pármeno yace en la cama con Areúsa, etc. Véase Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), expediente 160-56, leg. 10, caja 1175.

la calidad y las novedades teatrales³⁸. Escobar, en compañía de dos socios, compró el teatro Eslava, que había sido cerrado en 1942³⁹, y decidió montar una obra de campanillas: la pieza clásica de Rojas.

Escobar y Pérez de la Ossa explicaban que, en su adaptación, habían prescindido de frases y de conceptos «para desnudar la acción y dejarla en sus elementos esenciales»⁴⁰, pero ¿qué entendían los adaptadores por *elementos esenciales*? Desde luego, no se referían a ciertas expresiones que satirizan la vida corrompida del clero. María Rosa Lida señaló en su momento que, cuando Celestina miente a Sempronio haciéndole creer que, en el piso de arriba de su casa, hay una moza que le ha encomendado un fraile (en concreto, un abad), Escobar y Pérez de la Ossa corrigieron «un oidor»⁴¹. Ahora bien, este no es el único cambio que efectuaron los adaptadores porque éstos ocultaron que las monjas y los frailes entraban en la casa de la alcahueta y que ésta acudía a los monasterios a preparar las citas amorosas de los religiosos. En la adaptación, se hacía creer sutilmente que los «hombres rebozados» que acudían a la mancebía a «llorar sus pecados» no eran frailes, sino seglares.

³⁸ Véase L. F. HIGUERA, «El teatro nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público», en A. PELÁEZ, *op. cit.*, 1, pp. 81-105. Adolfo Marsillach ha elogiado la provechosa labor que llevaron a cabo Escobar y Luca de Tena en los teatros nacionales ofreciendo repertorios valiosos, encauzando el gusto del público, variando los criterios de algunos críticos: «Nada de lo que ha sucedido en el teatro de este país después habría sido posible si Escobar y Luca de Tena (...) no hubieran cubierto tan decisivamente aquellas temporadas (...) Todos los que hoy hacemos —o hicimos— teatro en España somos, en parte, consecuencia de aquel trabajo» (A. MARSILLACH, *op. cit.*, p. 109).

³⁹ El teatro Eslava había sido clausurado porque tanto los accesos como las salidas carecían de las mínimas medidas de seguridad (*Triunfo*, 1-V-57, s. p.). Véase también T. BORRÁS, *op. cit.*, pp. 372-375 y L. ESCOBAR, *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pp. 187 y ss. Para la reanudación de las actividades dramáticas, Escobar pensó en estrenar *Los extremeños se tocan* o *La señorita de Trevélez* y finalmente se decidió por la comedia de Rojas, aunque se topó con muchas trabas: en el mes de abril contaba para los papeles principales con Adolfo Marsillach (Calisto), Cándida Losada (Celestina) y Manuel Dicenta (Sempronio). Los dos últimos, incluso, asistieron a la lectura, mas al final fallaron los tres y, de prisa y corriendo, Marsillach fue sustituido por José María Rodero; Losada, por Irene López Heredia y Dicenta, por Guillermo Marín (*Triunfo*, 13-III-57, 10-IV-57, 24-IV-57 y 8-V-57, s. p.).

⁴⁰ F. DE ROJAS, *La Celestina*, adaptación de L. Escobar y H. Pérez de la Ossa, Madrid, 1959, p. 101. Para más datos sobre el estreno, véase *Teatro*, 22 (1957), pp. 23-25 y, sobre esta publicación, cf. G. TORRES NEBRERA, «La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19 (1994), pp. 383-440, artículo que ha sido recogido en su ensayo recopilatorio *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 75-152.

⁴¹ Lida analiza con detalle las diferencias entre esta adaptación y el texto de Rojas (*La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 364, n. 12 y *passim*).

«[...] subió su hecho a más; que por medio de éstas comunicaba con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito. Muchas encubiertas vi entrar en su casa y tras ellas hombres rebozados que venían allí a llorar sus pecados (...) Con todos estos afanes nunca pasaba sin misa ni vísperas, ni dejaba monasterio de frailes ni de monjas» (p. 21).

Compárese con el texto de Rojas:

Subió su hecho a más: que por medio de aquellas, comunicava con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito, y aquestas en tiempo honesto, como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alva, y otras secretas devociones. Muchas encubiertas vi entrar en su casa; tras ellas hombres descalços, contritos, y reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados (...) Con todos estos affanes, nunca passava sin missa ni bíspras ni dexava monasterios de frayles ni de monjas; esto porque allí hazía ella sus aleluyas y conciertos (I, 110-111)⁴².

No resulta extraño este interés por tapar cualquier referencia a la conducta inmoral del clero. No olvidemos que, en 1953, el gobierno de Franco y la Santa Sede suscribieron un Concordato en virtud del cual ambos firmantes se comprometieron a cumplir una serie de obligaciones. El punto cuarto del artículo decimosexto especificaba que, si algún clérigo o religioso hubiera incurrido en alguna causa criminal, «el proceso se rodeará de las necesarias cautelas para evitar toda publicidad»⁴³.

⁴² F. DE ROJAS, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1994. Citamos por esta edición indicando entre paréntesis auto y página. También fue suprimido parcialmente el texto de la *misa de amor* y fueron excluidos los pasajes que pudieran ser interpretados como si fueran una defensa de los derechos de las capas más humildes de la población (famosa réplica de Areúsa en el auto IX, 232-33). Escobar se opuso a las excesivas exigencias de los censores, quienes reclamaban la supresión de algunos vocablos: «En el caso de *La Celestina*, por supuesto, tacharon todas las veces que se decía la palabra puta. A esto recurrí y dije que en *La Celestina* había que decir puta por lo menos dos veces, y que si no, no era *La Celestina*. Por no sé qué milagro, mi tesis fue aceptada» (L. ESCOBAR, *op. cit.*, p. 194). Escobar advierte de que los censores perseguían, sobre todo, «los escotes, las faldas cortas, los besos y todo lo que aun remotamente significara sexo. A veces se despachaban con alguna lindeza: *Señora o se abrocha usted, o me desabrocho yo* o algo por el estilo» (*Ibid*, p. 195).

⁴³ *Apud Abc*, 28-VIII-53, p. 12. Una ojeada a los artículos del Concordato prueba que la Iglesia católica disfrutaba de provechosos privilegios jurídicos y fiscales. El tratado favorecía a los dos Estados pues, así como Roma obtenía beneficios del convenio, Franco se veía reconocido por la Curia y abría una puerta de su sistema político al mundo exterior: los convenios de ayuda económica y defensa entre España y EE.UU. fueron firmados un mes después. Posiblemente, el favor que el Estado franquista dispensó a la Iglesia católica sólo tenga parangón con las prerrogativas de que disfrutó la Iglesia durante la monarquía de los Reyes Católicos y durante la Contrarreforma. Cabría hablar de un Estado agustiniano por cuanto San Agustín afirmaba que los asuntos públicos sólo tenían sentido si existía justicia y ésta sólo era posible si el hombre servía a Dios. Cf. SAN AGUSTÍN, *De civ. Dei* XIX 21, 2 y XIX 23, 5. Otro tanto se podría decir del afán del franquismo por coartar la libre sexualidad (*Confess.* X 30, 41-42).

Los críticos se desentendieron tanto de la mutilación de las referencias anticlericales como de la censura de los momentos más escabrosos de la tragicomedia. El crítico de *Ya* —diario que pertenecía a la Editorial Católica— aplaudió a los adaptadores por suprimir las «crudezas» y las «escenas descarnadas» que *repugnaban al oído*. Si bien fueron eliminados los chistes groseros⁴⁴, el crítico de *Arriba*, Torrente Ballester, consideraba que la «crudeza expresiva» se había mantenido «sin una sola veladura» aun cuando considerase que algunas situaciones hubieran sido *abreviadas* «por el qué dirán». Que el parlamento final de Pleberio se condensara en una breve réplica no gustó nada a determinados críticos (*Abc*, *Informaciones*), pero otros echaron de menos una «poda mayor» del texto por más que supiera «a herejía» (*Hoja del lunes*). La dirección de Escobar fue valorada, en general, de modo favorable, si bien Cortés le reprochó que hubiera eliminado «escenas enteras». Torrente Ballester aplaudió a Escobar porque éste había empleado un «sistema de escenarios movibles y telones, manejados todos a la vista y sin trucos». De este modo, se permitía «conservar la totalidad de la acción dramática sin una sola espera». Sin embargo, Fernández Asís protestó contra las innovaciones que habían introducido Escobar y Pérez de la Ossa. Según el crítico de *Pueblo*, la representación dominaba sobre el texto y «el dinamismo teatral de los catorce cuadros⁴⁵ está servido con un escenario múltiple, simultáneo y a la vez sucesivo por la incorporación de caras movidas a la vista del espectador; lo cual sospecho si no será artificio propio para romper la sugestión dramática del espectador, distrayéndole con novedades puramente mecánicas». Probablemente, estas novedades formaban parte de la renovación que se intentaba llevar a cabo en la escena madrileña y eran fuertemente atacadas desde los círculos más conservadores. Francisco de Cossío se resistía a permitir que algunos autores modernizaran las grandes obras teatrales:

Un Hamlet vistiéndole de frac, una Antígona pidiendo, en su tribulación, una taza de café a su ama. Sin discutir si tales extravagancias tienen alguna eficacia desde el punto de vista estético, sí se puede afirmar que deben tener algún límite, pues, si pasamos esa frontera, corremos el riesgo de convertir una

⁴⁴ Por ejemplo, el de la «cola de alacrán». Se omitieron cuidadosamente las palabras malsonantes y las escenas impúdicas (Pármene-Areúsa); fue eliminado el retrato que Calisto hace de Melibeia y la broma de Sempronio sobre el linaje de Calisto: «Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo» (I, 96). El chiste degrada la sangre de Calisto pues no debemos olvidar que la literatura clásica asocia al mono con la deslealtad, la lujuria y la fealdad, según OVIDIO, *Met.* XIV, 90-100.

⁴⁵ La adaptación se dividía en *Prólogo* (redobles de tambor acompañando a Sempronio y a Pármene, quienes marchaban al patíbulo. Un paseante pregunta a un caballero quién ha muerto y dicha figura —el propio autor, Rojas, que se convierte así en personaje de su creación— se lo cuenta); *Acto primero* (dividido en diez escenas) y *Segunda parte* (distribuida en siete). Algunas escenas llevan título: *El jardín de Melibeia*, *La casa de Calisto*, etc.

obra maestra de la literatura dramática en una caricatura o parodia, una especie de «Venganza de don Mendo»⁴⁶.

Fueron aplaudidos la plástica y el colorido de los decorados (Vicente Viudes) y de los figurines (Carlos Viudes). La pobreza de luces y la sencilla escenografía (que convertía el huerto de Melibea en un «desolado espacio») fueron puestas de relieve por el crítico de *Madrid*; gustó la presentación de la casa de Celestina a pesar de que a Monleón le chocara el contraste entre el realismo (la casa de la alcahueta) y la falta de matices (jardín de Melibea)⁴⁷. El crítico del diario *Madrid* censuró la escenografía y los cambios a la vista del público, pero fueron celebradas las mutaciones y la música (Cristóbal Halffter), la cual subrayaba con sus acordes algunos de los momentos más interesantes de la acción. Así mismo, fueron festejadas las actuaciones de M^a. Dolores Pradera y de Irene López Heredia, la cual, a juicio del crítico del diario *Madrid*, «acentuó los rasgos demoniacos del personaje». En cambio, el crítico de *Triunfo* desaprobó el «excesivo lirismo» con que Rodero había interpretado a Calisto, y Monleón manifestó su disgusto porque los actores pertenecían a «escuelas interpretativas radicalmente distintas». El público aplaudió algunos momentos: la huida de los criados, una de las escenas amorosas y el final⁴⁸.

El Decreto-Ley de Nueva Ordenación Económica de 1959 supuso el aumento de las relaciones comerciales con el exterior y la entrada de ca-

⁴⁶ F. DE COSSÍO, «El teatro Español», *Abc*, 13-XI-57, p. 3.

⁴⁷ Ocho años después, Burmann, a la pregunta de cómo podía salvar el escenógrafo los problemas de espacio, respondía poniendo como ejemplo el recurso que se practicó en esta versión, en la cual se había recurrido «al espacio aéreo, para, verticalmente, evocar perspectivas o planos, que en un escenario de poco fondo no serían posibles» («Una encuesta entre los escenógrafos españoles», *Primer acto*, 67 (1965), pp. 8-11).

⁴⁸ Véase N.G.R. [Nicolás GONZALEZ RUIZ], «Teatro. Inauguración del nuevo teatro de Eslava», *Ya*, 10-V-57, p. 7; TORRENTE, «Inauguración del Eslava con *La Celestina*», *Arriba*, 10-V-57, p. 21; A. MARQUERÍE, «Se inauguró Eslava con *La Celestina*, de Fernando de Rojas», *Abc*, 10-V-57, p. 59; A. PREGO, «Crítica: *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en Eslava», *Informaciones*, 10-V-57, p. 9; TÉLLEZ MORENO, «Crónica de teatros», *Hoja del lunes*, 13-V-57, p. 5; CORTÉS, «Se inauguró el Eslava con *La Celestina* en la versión de Huberto P. de la Ossa», *Triunfo*, 15-V-57, s. p.; V. FERNÁNDEZ ASÍS, «Eslava: *La Celestina*», *Pueblo*, 10-V-57, p. 22; E. GÓMEZ PICAZO, «Así va la escena», *Madrid*, 10-V-57, p. 13; J. M. [José MONLEÓN], *Primer acto*, 2 (1957), p. 58, y A. BAQUERO, «Reapertura del teatro Eslava, con *La Celestina*, de Fernando de Rojas», *El Alcázar*, 10-V-57, p. 6. Este montaje, que duraba tres horas aproximadamente, se mantuvo en cartel durante dos meses (desde el 10 de mayo de 1957 hasta el 7 de julio de 1957). En su reparto figuraban: Irene López Heredia, José María Rodero, M^a Dolores Pradera, Guillermo Marín, Alfonso Muñoz, Juan Carlos Más, Leopardo Anchóriz, Hebe Donay, Jacinto Martín, Eulalia Soldevilla, Josefina Santaularia, Paloma Lorena, José Ramón Centenero y Alfredo Mañas. En el mes de abril de 1958, esta versión, con algunos cambios —Javier Escrivá en el papel de Calisto—, fue presentada en el teatro Sarah Bernhardt, de París (*Abc*, 10-IV-58, p. 62).

pital extranjero. El cambio económico activó y avivó la sociedad española y, en palabras de Tamames, supuso «cambios en el comportamiento social y en las actitudes políticas»⁴⁹. La emigración y el turismo fueron fenómenos que permitieron a los españoles salir del aislamiento y entrar en contacto con otras formas de vida menos puritanas y más espontáneas. La paulatina incorporación de la mujer al mundo laboral (fenómeno en constante crecimiento) fue otro factor que influyó en la maduración de nuestra sociedad y acercó a nuestro país a las naciones más desarrolladas. No cabe duda de que, así mismo, los grupos de intelectuales que, en su mayor parte, procedían de la burguesía y de la clase media, estaban en contacto con las propuestas más innovadoras del teatro extranjero y reclamaban también que se terminara con los montajes adocenados que únicamente aspiraban a ilustrar el texto⁵⁰.

En los años sesenta, se desarrolla un creciente interés por conocer el teatro de autores que habían estrenado en los años anteriores a la Guerra Civil y que habían llevado a cabo una valiosa e importante actividad teatral. Dos nombres muy significativos daban idea de esta leve «apertura»: García Lorca y Casona⁵¹. En 1960, comienzan a estrenarse en los teatros comerciales las obras de Lorca. A juicio de Vilches de Frutos, fueron los

⁴⁹ R. TAMAMES, *op. cit.*, p. 513. Tamames afirma que «el nuevo modelo económico llevaba en su matriz la necesidad del profundo e inevitable cambio político a largo plazo» (*Ibid.*). A juicio de Tierno, la bonanza económica animó las posturas antifranquistas de algunos sectores burgueses y monárquicos (E. TIERNO GALVÁN, *op. cit.*, pp. 120 y ss.). Probablemente, la autarquía no favorecía los intereses de la oligarquía financiera y empresarial, y ésta presionó para integrar la economía española en el capitalismo extranjero. Los artistas se atreven a clamar contra el sufrimiento humano. Así, Juan Genovés expone en Madrid cuadros que aluden a la falta de libertad y a la represión (*Triunfo*, 6-XI-65, s. p.).

⁵⁰ Véase A. MARSILLACH, *op. cit.*, p. 289 y ss. Monleón reflexionaba sobre la puesta en escena de nuestros clásicos y hablaba de la crisis del teatro Español. Monleón solicitaba «directores que pudieran sacarnos de esa monotonía libresca, puntillista, epidérmica y nada apasionada ni profundizadora con la que nuestro teatro (...) suele entregarnos las obras del XVII» (J. MONLEÓN, «*El villano en su rincón*, de Lope de Vega», *Primer acto*, 60 (1965), pp. 43-45). El papel que desempeñaban los críticos que no reclamaban la renovación de nuestra escena fue cuestionado por Alfonso Sastre en *Drama y sociedad*: «Todos sabemos los problemas que presenta a la crítica el régimen interior de los periódicos. La crítica, captada muchas veces de un modo o de otro por la órbita de la publicidad, conserva una aparente independencia, que redunde en perjuicio de su prestigio, y en realidad baila al son que le tocan» (*Apud Triunfo*, 28-XI-56, s. p.).

⁵¹ Entre enero y diciembre de 1964, Casona y García Lorca fueron algunos de los dramaturgos que durante mayor tiempo estuvieron presentes en los escenarios madrileños. Cuatro obras de Casona (*Los árboles mueren de pie*, *La casa de los siete balcones*, *El caballero de las espuelas de oro* y *La tercera palabra*) y dos de GARCÍA LORCA: *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre*. Alfonso PASO, el autor exitoso del momento, mantuvo en cartel catorce comedias (*Primer acto*, 62 (1965), pp. 4-5 y Á. FERNÁNDEZ SANTOS, «Viejos autores, autores nuevos, reposiciones», *Ibid.*, pp. 6-7).

sectores progresistas y el gran público quienes animaron este resurgimiento del gran autor teatral⁵². Casona, por su parte, había regresado a España a comienzos de los años sesenta y muy pronto comenzaron a prodigarse los sucesivos estrenos de sus dramas más conocidos: *La dama del alba*, *La barca sin pescador*, *La tercera palabra*, etc.⁵³ Casona había trabajado en la revisión de *La Celestina* y, en el mes de octubre de 1965, se presentó en el teatro Bellas Artes dicha versión, la cual obtuvo gran éxito de público. Casona, buen conocedor del oficio, utilizó diversos recursos para adaptar la comedia de Rojas: crear un ambiente propicio (Melibea iniciaba la acción cantando una canción de amor), condensar las réplicas largas procurando eliminar la retórica y mantener el significado principal, subrayar aspectos importantes de la obra (la codicia, el egoísmo, la envidia, las escenas escabrosas, etc.) e incluir numerosas acotaciones que no sólo servían para indicar elementos escenográficos (muro, terraza, huerto), musicales (laúd), luminotécnicos (linternas, oscuridad, luz de luna), objetos (dagas, almohadones, faroles), sino también para reforzar la tensión dramática de algunos momentos (asesinato de Celestina). No obstante, Casona suavizó las alusiones que por su contenido social o religioso pudieran afectar a la sensibilidad oficial, eliminó parte del texto y alteró algunos pasajes⁵⁴.

La versión, que se estrenó veinticuatro días después del fallecimiento de Casona⁵⁵, fue largamente aplaudida. José Osuna, el director, contó con

⁵² Cf. M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «La representación en España del teatro de Federico García Lorca durante la década de los sesenta», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 25 (1999), pp. 81-106. Véase también G. EDWARDS, «*Bodas de sangre* in Performance», *Anales de la literatura española contemporánea*, 22 (1997), pp. 469-491; Idem, «*Yerma* on Stage», *Anales de la literatura española contemporánea*, 24 (1999), pp. 433-451, y L. F. HIGUERA ESTREMER, «El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)», *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (1999), pp. 571-592.

⁵³ Sobre Casona, véase J. M. DÍEZ TABOADA, «Alejandro Casona en su primera época», en D. DOUGHERTY y M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, coords. y eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera S.A., 1992, pp. 111-119; IDEM, «El teatro de Alejandro Casona antes del exilio (1925-1937)», *Revista de Literatura*, 107 (1992), pp. 269-279, y J. R. RODRÍGUEZ RICHART, ed., Alejandro CASONA, *La dama del alba*, Madrid, Cátedra, 1984.

⁵⁴ Entre otros, suprimió el fin del acto VII, el comienzo del VIII y el parlamento de Pleberio. Moderó la réplica «social» de Areúsa; Celestina no dice «vía derrocar bonetes en mi honor» (IX, 235), sino *sombreros* con lo cual cambia el significado: «Por donde yo pasaba, ¡vieras derrocar sombreros en mi honor como si fuera una duquesa! Uno a uno y dos a dos me venía cada cual a preguntar por la suya» (A. CASONA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II, p. 1239).

⁵⁵ El día 11 de octubre de 1965. El dramaturgo había fallecido el 17 de septiembre a causa de las complicaciones que surgieron con posterioridad a una delicada intervención quirúrgica, según explica F. C. Sainz de Robles («Prólogo» a *Obras completas*, 1, pp. XXX-XXXI).

la colaboración de su ayudante, Luis Balaguer, del escenógrafo Manuel Mampaso, del músico Juan A. Castañeda, del figurinista Emilio Burgos y de un elenco que estaba formado por José Rubio, Antonio Mancho, Asunción Sancho, Elsa Díez, Ramón Durán, Milagros Leal, Esperanza Grases, Antonio Ayudarte, Antonio Medina, Sonsoles Benedicto, María Álvarez, Víctor Meras y Francisco Carrasco. Esta versión permaneció en el teatro Bellas Artes hasta el 29 de mayo de 1966 y recorrió nuestro país en el marco de los Festivales de España, aun cuando hubo algunos cambios, al menos en el reparto que figuró en la plaza Mayor de Madrid los días 21 y 22 de julio: dirigió José Tamayo y, al lado de Milagros Leal, actuaron Marisa de Leza, Esperanza Grases, José Sacristán, Manuel Gil y Gabriel Llopart. El 18 de agosto de 1967, el teatro Reina Victoria repuso la versión, con Milagros Leal, M^a. José Goyanes, Jaime Blanch y Salvador Soler Marí de protagonistas. Estuvo en cartel hasta el 17 de septiembre de 1967 y el 29 de septiembre pasó al teatro Cómico, en donde permaneció hasta el 2 de junio de 1968. Continuaban Osuna, Leal, Blanch y Soler Marí, y se incorporaron Emilia Rubio (Melibea) y Ricardo Alpuente, entre otros ⁵⁶.

Mientras que algunos críticos (Téllez, González Ruiz) consideraron que el triunfo de esta versión se había debido a la competencia del comediógrafo para podar y perfilar adecuadamente la comedia, otros estimaron que Casona había sabido plasmar las pasiones humanas (la avaricia, el placer, el pecado). Doménech celebró que se respetaran las escenas *carnales* y se congratuló de que esta adaptación fuera «vital, popular, renacentista» y no hubiera caído en la gazmoñería de «enmendar a los clásicos (...) peinandoles escenas y diálogos». Doménech también aplaudió a Osuna porque este director había marcado muy bien la falta de vínculos entre señor y criados. En general, la crítica festejó tanto la adaptación como la interpretación de Milagros Leal, quien encarnó el papel principal. Sirva de muestra el juicio de López Sancho, quien aseguró que dicha actriz, empleando los registros interpretativos más diversos, había insuflado vida a la vieja alcahueta y había «incorporado a su brillante y larga carrera una de las creaciones más logradas e importantes de todo el teatro clásico español» ⁵⁷.

⁵⁶ Datos extraídos de *Abc*, 29-V-66, p. 121; 21-VII-66, p. 81; 18-VIII-67, p. 67; 17-IX-67, p. 103; 29-IX-67, p. 89; 1-X-67, p. 109, y 2-VI-68, p. 94.

⁵⁷ Por tanto, al crítico no le extrañaba que se hubieran alcanzado 470 representaciones (L. LÓPEZ SANCHO, «Milagros Leal, gran Celestina en un medievalismo a lo Botticelli», *Abc*, 29-V-66, p. 121). En una entrevista de L. Mejías («El estreno entre bastidores», *Madrid*, 13-X-65, p. 5), Leal explicó que a Casona «le había costado hacer la versión mucho más que cualquiera de sus comedias originales». Véanse las críticas al estreno en J. TÉLLEZ MORENO, «Crónica de teatro. *La Celestina*, revisada por Casona, triunfa en el Bellas Artes», *Hoja del lunes*, 18-X-65, p. 5; N. GONZÁLEZ RUIZ, «Teatro. Nueva versión de *La Celestina* en el Bellas Artes», *Ya*, 12-X-65, p. 33; R. DOMÉNECH, «*La Celestina*, de Fernando de Rojas (Revisión de Alejandro Casona)», *Primer Acto*, 69 (1965), pp. 55-57; F. GARCÍA PAVÓN, «Teatro. *La Celestina*, en el Bellas Artes», *Arri-*

Para comprender las claves de este éxito debemos tener en cuenta que el teatro de Casona protagonizó en la década de los sesenta un fenómeno singular ya que fue aceptado con entusiasmo por el público y por la mayor parte de la crítica⁵⁸. Su teatro, según indicaba Fernández Santos, se convirtió de modo un tanto repentino en un gran éxito:

[...] un triunfo fulgurante y casi sin precedentes en el teatro español de los últimos lustros. Casona se convirtió no sólo en un pilar fundamental de las temporadas madrileñas, sino también en un árbitro casi omnipotente de las preferencias del público⁵⁹.

Otro factor que debemos tener en cuenta es la disposición del auditorio porque en 1965 la mentalidad del público había cambiado considerablemente respecto al modo de pensar de los espectadores de 1957. Cuenta José Monleón que, en 1965, el público no era tan gazmoño como ocho años atrás y podía admitir expresiones (la palabra «puta», por ejemplo) que antes le hubieran provocado temblores⁶⁰. El mismo crítico recordaba que la profesora de Literatura de la Academia a donde iba a estudiar le hablaba de *La Celestina* «por lo que había leído en los libros y ensayos que trataban de la tragicomedia, ya que, como mujer, no podía leer el texto de Rojas»⁶¹. Sin embargo, no todos los críticos opinaban de la misma manera pues Arcadio Baquero estimaba que, considerando la crudeza verbal y las escenas impúdicas, su misión era avisar de que las representaciones del texto de Rojas estaban «destinadas a un público seriamente formado»⁶².

ba, 12-X-65, p. 25; A. MARQUERIE, «*La Celestina*, en el Bellas Artes», *Pueblo*, 13-X-65, p. 25, y E. LLOVET, «*La Celestina*, versión de Alejandro Casona, en el teatro Bellas Artes», *Abc*, 13-X-65, p. 85.

⁵⁸ P. CUESTA MARTÍNEZ, *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 123-126. Para el conocimiento del nuevo lenguaje teatral que se va imponiendo en la escena española en los años sesenta y setenta, véase M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, «El teatro nacional de cámara y ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)», en A. PELÁEZ, *op. cit.*, 2, pp. 126-149 y Ó. CORNAGO BERNAL, «Claves formales de la renovación del teatro en España (1960-1975)», *Revista de Literatura*, LXI (1999), pp. 177-212. La revista *Primer acto* se distinguió en sus ataques al comediógrafo asturiano. Véase la reseña de R. D. [Ricardo DOMÉNECH], «*Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona», *Primer acto*, 63 (1965), pp. 45-47. En otra ocasión, Fernández Santos afirmó: «Había y hay una convicción sin quiebras de que ese su teatro es mediocre y de que la ventolera de renovación que trajo consigo cuando se reincorporó a la escena viviente de España no es más que una leyenda bien urdida por quienes tienen su interés y su estómago apostado en que esa, como otras renovaciones, no se produzca jamás» (Á. FERNÁNDEZ SANTOS, «Alejandro Casona», *Primer acto*, 68 (1965), pp. 48-50; la cita, en p. 50).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ Cf. J. M., «*La Celestina*», *Triunfo*, 11-II-78, p. 50. Con todo, Doménech señaló que, en el patio de butacas, algunas señoras aún se asustaban al oír ciertos vocablos o al contemplar escenas procaces (R. DOMÉNECH, «*La Celestina...*» pp. 56-57).

⁶¹ Cf. J. M., «*La Celestina*», *Triunfo*, 6-IX-65, p. 21.

⁶² A. BAQUERO, «*La Celestina*, en el Bellas Artes», *El Alcázar*, 12-X-65, p. 28.

No obstante, las reticencias de este crítico carecían de fundamento porque amplios sectores de la sociedad española habían alcanzado ya la mayoría de edad. Por tanto, era posible que, a fines de los años sesenta, los hombres de teatro pudieran desafiar —bien que tímidamente— a la censura⁶³ y representar espectáculos que aludían a la falta de libertad⁶⁴. A decir verdad, el dinamismo que se había operado en la sociedad española durante los años sesenta aumentó en la década de los setenta, aunque, al mismo tiempo, se hicieron más evidentes las contradicciones que existían entre la autoritaria estructura política y las aspiraciones progresistas y liberales de la población. Por consiguiente, el modelo político se vio imponente, según Tamames, «para atender las necesidades económicas y sociales»⁶⁵. La situación social, política y cultural que existía a comienzos de

⁶³ La censura atravesó diversas fases: una Orden del Ministerio de la Gobernación de fecha 15-VII-39 creó la Sección de Censura, la cual dependía de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda, cuyo objetivo consistía en velar por la educación política y moral de los españoles; para ello debía censurar las obras teatrales, los guiones de películas, etc. En 1963, siendo Manuel Fraga Iribarne Ministro de Información y Turismo, se constituyó una Junta de Censura de Obras Teatrales, la cual, entre otras normas, prohibía que en los escenarios se representaran perversiones sexuales, imágenes que pudieran «provocar bajas pasiones en el espectador normal», escenas que manifestaran falta de respeto a las «creencias y prácticas religiosas» y ataques «contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral, y su culto» (Orden de 9-II-63). La censura oficial fue reorganizada en 1970 y en 1978 fue derogada. Los acuerdos de la Junta estaban condicionados a la puesta en escena. Por ejemplo, cuando el 28 de junio de 1956 J. L. Alonso solicitó autorización para que la compañía de M.^a J. Valdés representara *La Celestina* en los Festivales Artísticos del Ministerio, la Dirección General de Cinematografía y Teatro impuso ciertas condiciones (no radiable, obligación de tachar algunas frases que podían inducir a procacidad, prohibición de un semidesnudo de Elicia) y la autorizó con fecha de 17 de julio de 1956 aunque señalaba «a reserva del visado del ensayo general» (AGA, expediente n.º 160-56, leg. 10, caja 1175). En los años setenta, se establecieron diversos cambios y, poco antes de ser derogada en 1978, las exigencias de la censura oficial disminuyeron considerablemente. Sobre los criterios por que se regían los censores, véase M. L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, p. 88 y ss. A. Marsillach (*op. cit.*, p. 248 y ss.) aporta datos sobre los procedimientos que empleaban los censores y sobre la técnica de los directores de escena para burlarlos.

⁶⁴ La representación de *Marat-Sade* (estrenada en octubre de 1968) fue aprovechada para criticar al régimen (A. MARSILLACH, *op. cit.*, p. 307-310). Meses antes, en mayo, Calvo Serer publicó en el diario *Madrid* el artículo «Retirarse a tiempo. No al general De Gaulle». Calvo afirmó: «Si estamos o no en los comienzos de una nueva Revolución francesa el tiempo lo dirá. Pero lo que ha quedado claro es la incompatibilidad de un Gobierno personal o autoritario con las estructuras de la sociedad industrial y con la mentalidad democrática de nuestra época en el contexto del mundo libre» (*apud* J. M. CASASÚS, sel., *Artículos que dejaron huella*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 185).

⁶⁵ Véase R. TAMAMES, *op. cit.*, p. 513 y E. DÍAZ, *op. cit.*, pp. 198-99. Hallamos un ejemplo de tal discrepancia en una versión que, con el título de *Calisto y Melibea*, presentó Ricardo López Aranda a la censura en 1973. El franquismo se resistía a los cambios y la censura ordenó amputar gran parte del texto, el cual no se estrenó hasta siete

los años setenta mostraba que la población española se consideraba adulta y no necesitaba de tutores que la amonestaran⁶⁶, aunque el Régimen se resistía a la apertura: son cerrados la revista *Triunfo* y el diario *Madrid*, la policía reprime cruentamente las manifestaciones de obreros, el proceso de Burgos provoca la movilización de amplias capas de la sociedad y el gobierno implanta el estado de excepción. El tradicional sostén de los gobiernos de Franco, la Iglesia católica, se acomoda a los nuevos tiempos y elige al cardenal Tarancón, caracterizado por su línea «renovadora», para presidir la Conferencia Episcopal. En 1974, una pastoral del obispo de Bilbao, monseñor Añoveros, agudiza la tensión entre Iglesia y Estado⁶⁷.

años después, en el mes de febrero de 1980. En su informe, los censores indicaban: «Las supresiones sugeridas lo son, casi siempre, por cuanto revelan desnudez absoluta de personajes femeninos, o referencia cochina al órgano sexual masculino». Citamos por el ejemplar que se conserva en AGA (expediente 196-73, caja 1868). Una de las escenas a la que aludían los censores era aquella en que Lucrecia y Sempronio hacen las veces de Areúsa y Pármeno. Lucrecia, muy pudorosa, escucha a Celestina, la cual se dirige a Sempronio: «*Celestina*. Mal sosegada debes tener la punta de la barriga. *Lucrecia*. ¡Ay, por pudor! (...) *Sempronio*. Como cola de alacrán. *Lucrecia*. ¡Ay, qué calor y que temor...! *Celestina*(riendo) ¡Ja! Y con razón que la otra muerde sin hinchar y la tuya hincha por nueve meses. *Lucrecia*. ¡Sus! ¡que miedo dame!» (p. 30). Otros ejemplos ilustran sobre el contenido y los estrechos criterios de la censura, la cual ordenó suprimir diálogos como el siguiente entre Calisto, Melibea y Lucrecia: «*Melibea*: Oh, deja estar mis ropas en su lugar, ¿o quieres ver si la camisa es de seda, o de paño? *Lucrecia* (con retintín): Ya, ya; bastante le importa a él la tela; ay, los hombres; todos son iguales (...) *Melibea*: Ay, ¿para qué me tocas bajo la camisa? *Calixto*: Para saber si todo es de lienzo» (p. 46). F. MÁRQUEZ Villanueva (*Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 16) reflexiona sobre las versiones actuales de la tragicomedia y afirma que «las adaptaciones dramáticas, lo mismo españolas que extranjeras, van poco más allá de aprovecharla mercenariamente para ofrecer al espectador unas cuantas escenas de desnudez y fornicación».

⁶⁶ En una piscina de Zaragoza, se produce un altercado porque la dirección de la misma prohibía a las jóvenes utilizar el biquini; en un playa canaria, una modelo es detenida por haber posado desnuda ante dos fotógrafos y así es conducida en el furgón policial; catorce mujeres, acusadas de haber participado en prácticas abortivas, son detenidas tras «cinco meses de laboriosas gestiones» de la policía, etc. (*Abc*, 30-V-70, p. 51; 15-I-72, p. 31 y 26-X-72, p. 43). El sistema político intenta adaptarse y aprueba la reforma de los artículos 320 y 321 del Código Civil, que discriminaban a las mujeres, y sitúa la mayoría de edad de éstas en los veintiún años (igual que los varones), pero no puede ocultar su vocación autoritaria ya que, poco después de anunciar el llamado «espíritu del doce de febrero» (que permitía las asociaciones políticas, si bien dentro «de los principios y normas de las Leyes Fundamentales»), ajusticiaba a Heinz Chez y a Puig Antich (*Abc* 5-VII-72, p. 24; 13-II-74, pp. 25-32 y 3-III-74, p. 27).

⁶⁷ El obispo de Bilbao, monseñor Añoveros, y el vicario general de Pastoral, J. Á. Ubieta, fueron retenidos en sus domicilios a causa de una homilía que fue leída en las iglesias de Vizcaya el día 24 de febrero. El ministerio de Información y Turismo difundió el 5 de marzo de 1974 una nota en la que afirmaba que la pastoral de monseñor Añoveros contenía «un gravísimo ataque a la unidad nacional española». El conflicto entre la Santa Sede y El Pardo alcanzó cotas muy elevadas. Al cabo, monseñor Añoveros

Tras la muerte de Franco, en 1975, se restaura la monarquía y España entra en la llamada «transición política», periodo que, si bien trae consigo sucesos dramáticos (atentados, secuestros, asesinatos), ocasiona, sin embargo, cambios positivos en nuestra sociedad: elecciones municipales, concesión de la amnistía, regreso de exiliados, legalización de partidos políticos, celebración de elecciones generales, aprobación de la Constitución.

En el año en que tuvo lugar este último acontecimiento, 1978, el público madrileño pudo asistir a otro montaje de *La Celestina*, aunque poco antes, en 1977, Madrid pudo contemplar una versión francesa del grupo Théâtre du Hangar que aportó ideas interesantes sobre la puesta en escena de nuestro clásico. El *alma mater* de esta compañía era Fernando Cobos, quien había formado parte del Teatro Popular Universitario que estrenó en 1953 *Escuadra hacia la muerte*, de A. Sastre. Cobos se exilió cuando un jefe del S.E.U. (R. Martín Villa) lo destituyó del grupo universitario que, en 1954, había representado en Valencia *El tintero*, de C. Muñiz⁶⁸. En la compañía Théâtre du Hangar también intervenían dos hijos de Cobos: Paloma y Fernando, quien era el director. Otros intérpretes: Alain Cherif, Elisa Chicaud, Denis Chabroulot, Tom Michel, Françoise Soavi y Leila Djitil. Fernando Cobos interpretaba a Celestina. Este hecho no era una novedad (recuérdese a Ismael Merlo encarnando a Bernarda Alba en la versión que dirigió Á. Facio); el propio actor ofrecía la explicación en unas declaraciones a la revista *Triunfo*:

Esa vieja representa la verdad de toda la hipocresía y la cobardía de la sociedad (...) La Celestina es un símbolo y no una mujer. Celestina es todo lo que ha significado corrupción. Ha dicho en su vida lo contrario de lo que dicen los tontos. En este sentido, Celestina ha sido Jesucristo, Molière, Galileo Galilei, Cervantes, etcétera, y yo⁶⁹.

Las principales innovaciones tenían que ver con los diferentes juegos escenográficos. Así, se empleaba una estructura formada por seis paralelogramos que servían de escenario variado para señalar ya la mancebía de Celestina, ya la cámara de Calisto, ya la casa de Pleberio. Se realizaban acrobacias, se tocaba música flamenca en los oscuros y, al final, los actores tendían sobre el público una red cuya intención consistía, al parecer, en aumentar y ampliar el espacio social de la representación⁷⁰.

confesó que no había pretendido atacar la unidad nacional y pudo regresar a Bilbao. La información ha sido extraída de las crónicas y reportajes que *Abc* dedicó al suceso (entre el 1-III-74 y el 13-III-74).

⁶⁸ Véase *Triunfo*, 3-IX-77, p. 57.

⁶⁹ *Gaceta ilustrada*, 11-IX-77, pp. 8-9.

⁷⁰ Cf. L. LÓPEZ SANCHO, «*La Celestina*, en versión del theatre du Hangar», *Abc*, 1-IX-77, p. 40; A. VALENCIA, «*La Celestina* en el Alfil», *Hoja del lunes*, 5-IX-77, p. 39, y J. M., «*La Celestina*, en francés», *Triunfo*, 10-IX-77, p. 53. La versión seguía el texto

El 31 de enero de 1978, se estrenó en el teatro de la Comedia la versión de Cela, que fue dirigida por Tamayo. Cela trasladó la tragicomedia al español actual, aunque, sabiendo que el texto completo era difícilmente representable, permitió a Tamayo cortar por donde éste creyese oportuno⁷¹. Cela mantuvo las expresiones impúdicas y las situaciones escabrosas, suavizó las alusiones anticlericales⁷², completó refranes, eliminó algunas frases y actualizó el léxico⁷³. No obstante, su «cuaderno de trabajo» parece haber sido preparado más para la edición que para el montaje teatral puesto que incluye los argumentos y no señala acotaciones⁷⁴.

Los críticos alabaron la ingeniosa escenografía de Andrea D'Odorico (con fondos medievales y renacentistas), la música de Antón García Abril,

de la *Comedia* (de modo sustancial los doce primeros autos y de forma sintética los siguientes). A López Sancho le parecieron acertados algunos efectos simbólicos y estimaba que el Théâtre du Hangar había empleado así mismo técnicas del expresionismo y del surrealismo. La obra se mantuvo durante una semana en la cartelera, según M. Pérez («La escena madrileña en la transición política (1975-1982)», *Teatro. (Revista de estudios teatrales)*, 3-4 (1993), pp. 1-509). La censura no opuso ningún reparo a esta traducción francesa.

⁷¹ «Sólo me resta añadir que estoy en desacuerdo (...) con cualquier corte que pudiera hacerse en el texto, en caso de su representación. José Tamayo, que fue el amigo que me metió en este berenjenal de hoy, es hombre con talento más que sobrado para saber por dónde debería meterse la tijera, de no haber más remedio que hacerlo así» (F. DE ROJAS, *La Celestina*, puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela, quien añadió muy poco y quitó aún menos (cuaderno de trabajo), Barcelona, Destino, 1979, p. 8).

⁷² «Y en tiempo honesto, como de estaciones, procesiones de noche, misas de gallo, misas del alba y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa; tras ellas también vi hombres descalzos, contritos, embozados, que entraban allí a llorar sus pecados» (*op. cit.*, p. 45). Son mujeres encubiertas quienes entran en casa de Celestina y no «monjas encubiertas». Cuando Rojas señala que los sacerdotes se ponían nerviosos tan pronto como veían a Celestina en la iglesia y la llamaban «vieja honrada», Cela escribe: «Que hombre había que estando en misa» (p. 156). (Rojas: «Que hombre avía que estando diziendo misa...» (IX, 235)). Por tanto, Cela oculta que son los clérigos quienes reverencian a la alcahueta, ofrecen dinero a Celestina, besan el manto de ésta, la regalan, etc. La referencia impúdica «a los que meten por los agujeros, denuestan en la calle» (I, 98) es suavizada por Cela: «a los que meten por las ventanas, denuestan en la calle» (p. 35).

⁷³ En una entrevista de Juan Cruz, Cela advertía de que había introducido escenas que aparecían «por vez primera en un montaje de *La Celestina*» (J. CRUZ RUIZ, «Camilo José Cela habla sobre su versión de *La Celestina*», *El País*, 2-II-78, p. 27). Tamayo mantuvo la línea argumental, pero al menos suprimió el auto decimotercero y el parlamento de Pleberio; incluyó una «danza de la muerte» y concedió gran relieve a los efectos visuales y sonoros. Para el «destape», véase *infra*.

⁷⁴ Sólo avisa de que se puede suprimir todo el monólogo de Calisto en el auto XIV (p. 209). Se trata de uno de los más bellos monólogos de *La Celestina* (M.^a R. LIDA, *op. cit.*, p. 122). C. Luis Álvarez creía que Cela había adaptado el texto para la lectura y no para la representación (*apud* F. ÁLVARO, *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1978)*, Valladolid, 1979, p. 42).

el vestuario de Miguel Narros (inspirado en las tablas de los primitivos italianos) y la versión de Cela, pero desaprobaban la interpretación «fría» de algunos actores⁷⁵. Fernández-Santos acusó a Tamayo de haber «desamparado» a los actores y calificó su dirección de «inexistente» e «irresponsable». Al crítico de *Abc* le pareció que Tamayo se había excedido, como ocurría con la interpretación de Pep Munne (Pármene), quien derivaba hacia «el personaje cómico del tonto». López Sancho aplaudió la interpretación de Irene Gutiérrez Caba (aunque le censuraba alguna exageración en los momentos cómicos) y la de Terele Pávez, quien componía una Elicia «sensual». Monleón afirmó que los actores no vivían el texto, sino que, simplemente, lo recitaban; se quejó así mismo de que el director ocultara la sensualidad de los encuentros amorosos de los señores y de que se recreara en la carnalidad de los amores entre los criados. Los críticos de *Hoja del lunes* y de *Abc* se hicieron eco de la influencia que la moda del destape había ejercido en este montaje y, aunque admitieron que algunos desnudos estaban justificados porque se adecuaban a la acción dramática (el de Areúsa), rechazaron, por el contrario, la innecesaria abundancia de otros (el baño de Calisto, por ejemplo)⁷⁶.

En realidad, la moda del destape simbolizaba el cambio que se había operado en la España de los años setenta y, por tanto, los críticos conservadores censuraban los espectáculos «gratuitos» y «repulsivos» que debían reseñar⁷⁷. El desnudo en el teatro reflejaba el deseo de la gente de inten-

⁷⁵ El elenco estuvo formado por Irene Gutiérrez Caba, Teresa Rabal, Joaquín Kremel, Terele Pávez, Pep Munne, Paco Guijar, Gaby Álvarez, Salomé Guerrero, Julio Oller, Tito García, Ángel Farreras, Primitivo Rojas, Manuel Brun, Amaya Curieses y Macarena Sánchez.

⁷⁶ Cf. J. TRENAS, *Arriba*, 4-II-78, p. 36; M. DÍEZ-CRESPO, «*La Celestina*, en adaptación respetuosa de C. J. Cela», *El Alcázar*, 6-II-78, p. 23; Á. LABORDA, «*La Celestina*, versión de Cela», *Abc*, 2-II-78, p. 49; Á. Fernández-Santos, «*La Celestina*, de Rojas, en versión de Cela. El desamparo del actor», *Diario 16*, 9-II-78, p. 19; L. LÓPEZ SANCHO, «Una gran versión literaria de *La Celestina*», *Abc*, 4-II-78, p. 45; J. M., «*La Celestina*», *Triunfo*, 11-II-78, p. 51; A. VALENCIA, «*La Celestina*, en la Comedia», *Hoja del lunes*, 6-II-78, p. 41; E. LLOVET, «La inagotable vitalidad de *La Celestina*», *El País*, 9-II-78, p. 31; E. G. RICO, «*La Celestina*, en la Comedia», *Pueblo*, 6-II-78, p. 33, y P. CORBALÁN, «*La Celestina*, de Fernando de Rojas», *Informaciones*, 6-II-78, p. 29. Corbalán sostuvo que Tamayo había despreciado «la ambientación histórica» porque mezclaba elementos medievales (torres de estilo mudéjar) y contemporáneos (raíles, ascensores) y se preguntó: «¿Qué tiempo estamos viviendo? ¿A qué siglo estamos asomados?» La adaptación se mantuvo siete semanas en cartel, según M. PÉREZ, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁷ En el mes de febrero de 1978 —casi al mismo tiempo que la versión de Cela—, se estrenaron en los cines madrileños dos películas que ciertos críticos calificaron de «pornográficas»: *Emmanuelle e Historia de O*. Se llegó a afirmar que la familia se veía amenazada por la moda del desnudo. Así, un periodista del diario *El Alcázar* reveló que M.^a José Cantudo y Manolo Otero lo habían llamado por teléfono para comunicarle que iban a separarse «a causa del desnudismo mutuo» que habían practicado en el cine» (F. MONTEJANO, «Crónicas frívolas de la villa y corte», *El Alcázar*, 29-VIII-77, p. 19).

tar liberarse de la represión sexual y de la moral puritana⁷⁸. El montaje de *Equus* (de P. Schaffer)⁷⁹ representó un punto de no retorno, la expresión de que la población española estaba formada y la plasmación de que existía un abismo entre una sociedad madura y un régimen político que se resistía a perder su condición patriarcal y autoritaria.

Las diversas representaciones de *La Celestina* que tuvieron lugar en Madrid entre 1940 y 1978 atestiguan que la España de los años setenta había cambiado considerablemente respecto a la España de los años de posguerra. Tan pronto como terminó la Guerra Civil, el gobierno de Franco comprendió que la puesta en escena de los textos clásicos de nuestro teatro permitía ofrecer al público no sólo la imagen imperialista que tanto gustaba al régimen, sino también una fuente inagotable de temas en los cuales podía la juventud aprender los valores más queridos por el Movimiento Nacional: la raza, el espíritu nacional, la religión católica, la fidelidad, el amor. La versión de *La Celestina* que se puso en escena en 1940 entroncaba con el teatro de la República, aunque, sobre todo, servía para subrayar el aspecto moralizador: el amor sagrado estaba permitido; en cambio, el amor impuro o amor libre era fatal y debía ser castigado. El precipitado montaje cumplía, además, otras funciones: rendir culto a nuestro gran

A Marisa Medina le traía sin cuidado que Rosa Valenty «se despelotara» en su obra *La noche de los maridos infieles*. Medina aseguraba que no había cobrado nada a una revista que le había hecho un reportaje «en porretas». Algunas actrices afirmaban que no podían trabajar si no se plegaban a la «ola de desnudos»; otras habían decidido dejar de ser «mujer objeto». Así, María Salerno: «Deseo ser actriz y no pararé hasta conseguirlo» (*Ibid.*). En aquellas fechas, la cartelera madrileña anunciaba títulos inequívocos (*Una vez a la semana... ¡sin fallar!*, *Una vez al año no hace daño*, *Enséñame tu... piscina*), pero también exhibía obras de indudable interés: *Las manos sucias*, *La hija del capitán*, *Las arrecogías del beaterio de santa María Egipciaca*, *Muerte accidental de un anarquista*, etc.

⁷⁸ La libertad traía consigo la «libertad de cuerpos», según E. HARO TECGLÉN (*Hijo del siglo*, Madrid, El País-Aguilar, 1998, p. 238). El destape se inició en la temporada 75-76 con la conocida escena de *Equus* (desnudo no integral pues el actor y la actriz se cubrían con prendas íntimas), pasó por el desnudo de espaldas (*La carroza de plomo candente*, de Nieva) y llegó al destape completo. A fines de septiembre de 1975, se estrenó *La maja desnuda de Cáceres*, pieza en donde la protagonista, Perla Cristal, salía con los pechos al aire. Sobre el escándalo que se originó cuando se cumplieron las setecientas representaciones de dicha obra, véase *Gaceta ilustrada*, 11-VII-76, pp. 14-15.

⁷⁹ La obra causó gran revuelo y, cierto día, se armó tal escándalo en el patio de butacas que M.^a J. Goyanes, casi desnuda, se vio obligada a permanecer diez minutos en escena sin poder actuar. La actriz explicó que algunos anónimos recibidos le preguntaban por qué su marido —M. Collado, director y productor de *Equus*— había consentido en que su esposa saliera así a escena: «Porque el hecho de que sea mi marido el productor les parece que pone un acento inmoral en el asunto que yo todavía no he logrado entender: yo soy una profesional y mi marido, otro» (L. AGUADO, «A corazón abierto», *Gaceta ilustrada*, 7-III-76, pp. 78-82). Cuenta Haro que dicha actriz se desnudaba «Unas veces más, otras menos: dependía de qué represores retrasados llegaran a la sala» (E. HARO TECGLÉN, *op. cit.*, p. 237).

teatro y mostrar el fervor nacionalista puesto que, en un corto espacio de tiempo, los sindicatos franquistas demostraban que eran capaces de improvisar y subir a las tablas una obra tan importante; de este modo, se proclamaba a los cuatro vientos que la autarquía era posible y el sistema de Franco podía bastarse a sí mismo.

En los años cincuenta, la liberación económica y la apertura de España al exterior propiciaron una renovación de nuestra escena. Luis Escobar, un hombre de teatro que, en la década de los cuarenta, intentó huir de la vulgaridad y formar un público maduro, estrenó en el teatro Eslava una nueva versión de *La Celestina*. No obstante, aquellos pasajes del texto de Rojas que podían atentar contra el orden establecido fueron cuidadosamente suprimidos. De hecho, gran parte del público se escandalizaba si oía pronunciar en el escenario vocablos soeces, pero este fenómeno ya no fue tan habitual en los años sesenta por cuanto el cambio que se había producido en la mentalidad de la población no sólo permitía al público, más formado, escuchar palabras malsonantes, sino también contemplar algunas de las escenas más procaces de *La Celestina* sin escandalizarse. En los años setenta, la transformación que había experimentado la sociedad española animó a preparar versiones más atrevidas del texto clásico, aunque la censura se encargó de impedir su representación. Ahora bien, no era posible dar marcha atrás y el distanciamiento obvio que existía entre la España real, que aspiraba a vivir en libertad, y la España oficial, que se resistía al cambio, se manifestó tan pronto como murió Franco. La moda del destape en el teatro, que también alcanzó al texto de Rojas, simbolizaba el cambio que se había operado en la sociedad española, la cual había evolucionado desde una mentalidad cerrada, gazmoña y conservadora hasta una mentalidad más abierta, tolerante y libre. A lo largo de casi cuarenta años, los espectadores madrileños tuvieron ocasión de asistir a la escenificación de propuestas diferentes, pero representaciones tan diversas de una de las obras más importantes de nuestra literatura atestiguan que la tragicomedia mantiene la riqueza, vitalidad y variedad de significados que todo clásico debe conservar.