

VIDA ESCÉNICA DE *LA CELESTINA* EN ESPAÑA (1909-2019)

María BASTIANES

Oxford: Peter Lang, 2020, 536 pp.

ISBN: 9781787071995

María Bastianes corrobora en este volumen que *La Celestina*, de Fernando de Rojas, goza de creciente vitalidad en los escenarios españoles de los siglos XX y XXI y que ofrece nuevas lecturas de acuerdo con las circunstancias históricas y sociales, las investigaciones académicas y los intereses estéticos de directores y compañías de teatro. Se enmarca el monográfico en la colección *Spanish Golden Age Studies* de la editorial Peter Lang, coordinada por Duncan Wheeler, que concede especial atención a nuevas lecturas de clásicos españoles en diversos formatos (teatro, cine y televisión). El amplio y exhaustivo estudio reseñado parte de la tesis doctoral de la autora, *La Celestina en escena (1909-2012)*, defendida en 2016 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz. No obstante, en este libro se reduce el aparato teórico, se disminuyen las notas al pie y se eliminan tablas cuantitativas y entrevistas con creadores escénicos. También se amplía el rango cronológico y se estudian, por tanto, nuevas producciones escénicas celestinescas de interés. Con estas modificaciones, Bastianes agiliza la lectura y permite que los interesados en las artes escénicas comprendan con claridad la evolución e influencias del clásico de Rojas en las tablas españolas, sin olvidar algunas referencias a adaptaciones y puestas en escena extranjeras de *La Celestina*, cumpliendo así con los objetivos planteados en la introducción del volumen.

La metodología empleada por la autora para analizar los montajes hito sigue las tres etapas de concretización de Patrice Pavis: adaptación, puesta en escena y recepción (p. 3), por lo que la estructura es sencilla y permite la interrelación entre diversas etapas. De este modo, tiene en cuenta la comparación con el texto original, la ordenación de actos o escenas, las supresiones, añadidos y roles de los personajes en la primera etapa; la escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, interpretación y música en la segunda etapa; y el éxito o fracaso de la producción según la crítica, insistiendo en las diferentes posturas políticas en la tercera. La documentación de la que parte el estudio, sin embargo, es desigual debido a la variedad de circunstancias materiales: de las primeras

producciones escénicas estudiadas no hay grabaciones disponibles y, a veces, ni siquiera se conservan las versiones, por lo que Bastianes recopila la información recogida en prensa y reconstruye la puesta en escena gracias a algunas fotografías, que se incluyen en el volumen y ayudan al lector a adquirir una perspectiva visual de las producciones. Los análisis de montajes posteriores, de los que la autora ha podido consultar textos y grabaciones o asistir a representaciones, son mucho más personales y minuciosos.

En el “Capítulo 1. Los inicios escénicos de *La Celestina*”, Bastianes constata que la obra de Rojas tuvo gran éxito editorial en el siglo XVI, pero que la primera representación en España no llega hasta 1909 con la compañía Oliver-Cobeña, que utiliza la adaptación de Fernández Villegas. La autora ahonda en un contexto de debate sobre la introducción del naturalismo en España y en las diferencias de este movimiento con el europeo, indagando en el modelo alternativo de clásico que supone la obra de Rojas. La decisión de llevarla a escena se vio impulsada también por la mayor visibilidad que cobra a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX la prostitución —uno de los núcleos fundamentales de *La Celestina*— en la prensa. Del primer montaje español citado resalta la idealización de los amantes, en la línea de comparación de Calisto y Melibea con *Romeo y Julieta*, de Shakespeare o los personajes de *Fausto*, de Goethe; conexiones ya establecidas en el mundo académico. Destaca, finalmente, el fracaso que supuso esta puesta en escena en taquilla, dado el choque con la moral rígida de la época.

En el “Capítulo 2. *La Celestina* durante el franquismo: un clásico difícil”, la autora insiste en las circunstancias que influyeron en las producciones celestinescas: la censura y la rigidez moral propias de la dictadura franquista, así como la voluntad de exaltar la España imperialista. También hace hincapié en el auge de teatros universitarios y de cámara como cauces de la renovación escénica para un público minoritario. De adaptación de Felipe Lluch con dirección de Luca de Tena con el Teatro de Arte y Propaganda (1940) subraya la intención moralizante (a través de la introducción de un prólogo y un cortejo fúnebre), la continuidad de la idealización de los señores y la demonización de Celestina, y puntualiza el uso de escenografía innovadora. Insiste, en cuanto a la recepción, en el fracaso en taquilla en contraste con el elogio de la prensa. Bastianes marca el año de 1955 como punto de inflexión para el aumento de representaciones de *La Celestina* debido a una serie de cambios sociales (más apertura a la internacionalización) y culturales (la creación de la RESAD o los festivales de teatro). Estudia detenidamente, asimismo, el montaje de Luis Escobar (adaptación conjunta con Pérez de la Ossa) del Teatro Eslava (1957), que también incorpora un prólogo y presenta una lectura bastante maniquea con escenografías simultáneas, pero llega a un atrevimiento mayor que las propuestas anteriores. En contraste con aquellas, se acentúa el éxito de público con 110 funciones. Respecto al segundo franquismo, la autora menciona otras adaptaciones como el éxito comercial de José Osuna con la compañía Lope de Vega y la adaptación de Casona (1965), donde Celestina se dibuja más humana, y señala que aumenta la popularidad de la obra de Rojas en la radio, el cine o la televisión.

El “Capítulo 3. La Transición y los ochenta” se enfoca en las tendencias renovadoras de la escena, la influencia de las circunstancias sociales que buscan una amplitud de libertades, la explotación del erotismo y la incorporación de lenguajes nuevos como la vanguardia o el ritual. Bastianes cita a autores relevantes como Sanchis Sinisterra, José Martín Recuerda o Alfonso Sastre, que se atreven a reinterpretar el clásico de Rojas desde un punto de vista social y crítico con la España negra. Analiza la puesta en escena de Théâtre de Hangar, de Fernando Cobos (1977), por su trabajo colectivo, físico y su voluntad de incorporar artilugios escénicos con sentido crítico y político (como una red para repensar en la condición de víctima del público ante el franquismo). En cuanto al montaje de Ángel Facio con Teatro del Aire (estrenado en España en 1981), la autora sitúa al lector en un contexto de ruptura e innovación en la vida escénica de *La Celestina*, tanto por la estética ritual y simbólica, con impactantes imágenes como la tela de araña de la alcahueta, como por la revisión histórica y la crítica a la Inquisición. No obstante, la recepción fue polémica por ciertas incoherencias del montaje. La puesta en escena en el ámbito público de la CNTC por Adolfo Marsillach, adaptación de Torrente Ballester (1988), por su parte, es analizada como lectura gozosa con exaltación del amor que influiría en montajes posteriores.

En el “Capítulo 4. Las últimas décadas”, Bastianes se fija en datos de encuestas para afirmar el aumento de la vitalidad de los clásicos en España con campañas escolares y la proliferación de formatos y lenguajes variados, como *clown*, cabaret, teatro de títeres, *commedia dell’arte* o tendencias influidas por el teatro posdramático. No obstante, la autora resalta que el ascenso al poder del PP en 1991 implicó una moderación del presupuesto concedido al teatro frente al que destinó previamente el PSOE y critica, partiendo de la opinión de Emilio de Miguel en *El País* en 1999, que en ese año del centenario de la *Comedia* de Rojas no hubo suficiente apoyo institucional para conmemoraciones. La autora analiza pormenorizadamente el montaje de Robert Lepage (2004), en el que la principal innovación fue la lectura paródica de Calisto, que rompió con la previa lectura sentimental de los amantes. Aunque algunos de los hallazgos visuales fueron alabados, la traducción de Meseguer de la adaptación francesa de Garneau conllevó también críticas. Finalmente, la puesta en escena celestinesca que Bastianes considera más original es la de la compañía Atalaya, dirigida por Ricardo Iniesta (2012), que presentó una perspectiva ritual, influida por las teorías de Eugenio Barba, Brecht u Odín Teatret. La autora resalta el aprovechamiento y la transformabilidad de los signos teatrales en un diseño minimalista con compromiso político y renovación formal que tuvo, en general, recepción positiva. Se muestra, sin embargo, crítica con la puesta en escena de José Luis Gómez de la CNTC (2016) porque no supuso una apuesta lo suficientemente renovadora del clásico desde la compañía pública.

Las conclusiones finales del volumen y una útil recopilación de funciones de los principales montajes mencionados sacian el deseo del lector por recordar y estructurar las claves de lo expuesto con anterioridad. También confirman que la obra de Bastianes puede funcionar como punto de partida para futuras investigaciones celestinescas y

nuevas creaciones escénicas en las que la vieja alcahueta haldee sus faldas por las calles de los tiempos mudables.

Aroa Algaba Granero
Universidad de Salamanca & IEMYRhD / Universidad de Burgos



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Esta reseña ha sido financiada por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la Universidad de Salamanca).

