

## La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal\*

María Bastianes  
University of Leeds

En julio de 1951 y bajo la dirección de Gabriel Arias-Salgado se creaba en España el Ministerio de Información y Turismo, organismo que pasaría a hacerse cargo del teatro y la censura (anteriormente competencia del Ministerio de Educación). Luego de más de una década al frente del María Guerrero, Luis Escobar sería relevado de sus funciones un año después, al parecer por orden del propio Arias-Salgado (García Ruiz 76). El director, una de las principales figuras de la escena española durante el franquismo, rencausará entonces su actividad hacia el sector privado. Uno de los emprendimientos más importantes en este ámbito es la compra —junto a su socio, Gonzalo Figueroa, duque de las Torres— del local del Eslava, la mítica sala de Madrid que había sido sede del Teatro de Arte de Martínez Sierra entre 1916 y 1926, y que se encontraba cerrada desde 1942 por no cumplir con las normas de seguridad en caso de incendios (Escobar 187)<sup>1</sup>. La pieza elegida por Escobar para inaugurar el Eslava fue una versión escénica de *LC* que se estrenó el día 10 de mayo de 1957 (Bayona 7).

El texto de la adaptación corrió a cargo del propio Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, antiguo colaborador del director durante sus años al frente del María Guerrero. La versión utiliza como base la edición de la

\* El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación al Instituto del Teatro de Madrid y a los proyectos «TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatrocontemporáneo en Madrid», financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/ HUM-3366), y «PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)», del Plan Nacional de Investigación 'Excelencia', otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

1.— La reforma del local fue encargada al arquitecto Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, quien se convirtió en nuevo socio del emprendimiento. Las obras incluyeron la ampliación del escenario en embocadura, altura y profundidad y el acondicionamiento de la sala a las nuevas necesidades técnicas. También se dotó al edificio de aire acondicionado para que pudiese ser utilizado en verano (Borrás 13-17; Escobar 187-91).

*Comedia* impresa en Sevilla en 1501 (*Informaciones*), pues Pérez de la Ossa la considera «la más teatral» (Programa de mano), aunque añade pasajes de ediciones posteriores<sup>2</sup>. En efecto, adaptador y director coinciden en clasificar la obra de Rojas dentro del género dramático. Según Pérez de la Ossa (23), *LC* «está totalmente pensada como obra dramática y escrita sin cuidado de si había de ser representada o no», de la misma manera que el *Fausto* de Goethe (Pérez de la Ossa 23), y Escobar va más allá al opinar que «[Rojas] la escribió para que se representara, o al menos para que el lector la leyera visualmente» (Programa de mano). Ambos destacan el realismo y la profundidad humana de los personajes como uno de los rasgos más modernos de la obra y como argumento para defender su adscripción al género dramático:

Fue sin duda esta misma agudísima visión de la realidad humana lo que llevó a Fernando de Rojas, seguramente sin deliberación ninguna, a dar forma dramática a su libro inmortal. Él quiso pintar la vida misma. Hacer que sus personajes vivieran a los ojos de los demás su amor y tragedia, que mostraran sin vanas y enojosas descripciones de la pluma del autor la urdimbre de sus almas (Pérez de la Ossa 26).

Lo fundamental en la literatura dramática no es la acción, ni la tesis, ni la situación; es la verdad interna de los personajes, la vida real de las criaturas escénicas, que ellas mismas han de ir demostrando con toda sencillez a lo largo de la representación, sin un fallo, sin una sola fisura ante la que el espectador pueda acusarles de mentira. Para lograrlo estos personajes han de tener una vida profunda, de la que sólo una parte aparecerá ante el público como un árbol de hondas raíces, o esos barcos que para llevar la vela al viento han de tener una profunda quilla sumergida [...].

«La Celestina» nos presenta su época tan viva, tan cercana, que se diría que la podríamos tocar con sólo alargar la mano. Los personajes nos muestran cómo son, lo que son, sin desdecirse jamás a lo largo de la obra. Todo el siglo xv vive entre sus páginas, deseando saltar al tablado, pugnando por «salir a escena» (Programa de mano).

Las modificaciones de la versión con respecto al original se pueden clasificar en dos tipos: aquellas motivadas por el control de la censura y aque-

2.— Lida de Malkiel (105, n. 8) menciona fragmentos interpolados de la *Tragicomedia* en las páginas 48, 65-66 y 94 de la versión de Escobar y Pérez de la Ossa (*La Celestina*, 1959), correspondientes a los autos IV, IX y XIV del original. A estos ejemplos cabe añadir las interpolaciones que se incluyen en las páginas 34-35 (auto III), 41-44 (auto IV), 72 y 76 (auto X).

llas que fueron producto de la adaptación de la obra tanto a los horarios normales del teatro comercial como, en general, a la lectura de los adaptadores y que, para diferenciarlas, podríamos denominar «formales». En el presente trabajo nos dedicaremos a estudiar las variaciones del segundo tipo, a partir de la comparación con la obra original. Debemos tener en cuenta que disponemos de dos testimonios de la adaptación: la entregada a la censura para su revisión, que se conserva en el Archivo General de la Administración (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1957), y la editada dos años después (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959). En este trabajo utilizaremos como base para el estudio la versión editada, una versión más corta y pulida, que posiblemente se acerque más al texto realmente utilizado en la puesta en escena. No obstante, se señalarán también algunas de las diferencias que presenta con respecto a la versión del Archivo General de la Administración. El análisis seguirá un modelo inspirado en el método propuesto por José Luis García Barrientos (*Cómo se comenta; Análisis de la dramaturgia*) para comentar textos dramáticos y en las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales y del tratamiento de diálogos, monólogos, acotaciones y apartes en la obra de Rojas.<sup>3</sup> Para estudiar el peso de los personajes en la adaptación emplearemos, también, un método similar al utilizado por José Romera Castillo en su estudio de la versión de Torrente Ballester.

La versión editada se divide en un prólogo —añadido de los propios autores— y dos partes: la primera de diez escenas y la segunda de siete. Para protegerse de los ataques que pudiera recibir la adaptación, Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar agregan en la parte final de la edición una «Disculpa final» que intenta justificar los recortes y menciona el éxito que ha tenido la obra, así como su valor dramático:

[...] ha sido necesario entresacar en la riqueza de su prosa, prescindiendo constantemente de frases y conceptos bellísimos para desnudar la acción y dejarla en sus elementos esenciales. [...] Si alguien se llama a escándalo por ello y nos trata de irrespetuosos, o aun de profanadores, sírvanos de disculpa el que se trata de un pecado de amor hacia nuestra inmortal *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que así ha podido ser representada, gustada y aplaudida infinidad de veces por un público actual que ha penetrado su inmarcesible belleza mucho más resplandeciente a la luz de las baterías que en la íntima penumbra de las bibliotecas. Indudablemente, serán

3.— Cabe advertir que la estudiosa fue también una de las primeras en estudiar en detalle la versión en *La originalidad artística de «La Celestina»*, aunque desde una perspectiva que atiende a los recortes y modificaciones para señalar lo que con ellos se pierde de la riqueza del original (Lida de Malkiel 725).

muchos más los que lean *La Celestina* en su integridad después de haber visto nuestra versión que los que lo hubieran hecho sin ella.

[...] Mas el que la lectura de la incomparable prosa de Fernando de Rojas sea un gran deleite de la imaginación, no contradice nuestra idea de que *La Celestina* es, sobre todo, un dechado de arte dramático, una perfecta obra teatral y buena prueba de ello es que la presente versión, pensada únicamente para dar solemnidad a la reapertura del Teatro de Eslava, de Madrid, sigue todavía, a los dos años, representándose en los escenarios de España y es continuamente solicitada desde el extranjero.

[...] Y ojalá sirva la difusión de esta *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, de indudable sabor primaveral, «drama del amor juvenil, casi infantil»—como dice Menéndez y Pelayo—, de estímulo y acicate a esa brillante pléyade de jóvenes que apunta con tan buenas esperanzas en nuestro teatro actual, para aspirar a la gran creación dramática capaz de superar las modas y los siglos (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 101-02).

La estructura argumental de la versión sigue el orden de los hechos de la *Comedia*. Sin embargo, el prólogo añadido adelanta acontecimientos (se inicia con el anuncio de la condena de los criados de Calisto) y rompe así con el tiempo cronológico. Asimismo, se eliminan algunos pasajes, en general poco relevantes para el desarrollo de la trama (*sucesos*, según los entiende García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia* 15). De esta manera, se omiten los diálogos entre Elicia y Celestina, que tienen lugar en la casa de la alcahueta al final de los autos VII y XI, así como el diálogo en la cama entre Areúsa y Pármeno al inicio del auto VIII o el monólogo inmediatamente posterior de Pármeno por la calle, de manera que la escena se abre con la llegada del criado a casa de su amo. Del auto XV se quitan los momentos previos a los últimos parlamentos de Melíbea desde la torre, justo antes de suicidarse: la parte en que Lucrecia va a buscar a Pleberio, la conversación que este mantiene con su hija. También se suprime el comienzo del auto XIII, en que Calisto llama a Tristán a la alcoba y este se dirige a la puerta para evitar que alguien interrumpa el sueño de su señor.

En cuanto a los cambios de lugar de acción, además de los casos que acabamos de describir, en que un espacio desaparece como consecuencia de la supresión del diálogo completo que en él transcurría, también se simplifican otros desplazamientos. Así, se suprime el movimiento desde el interior de la casa de Calisto a las caballerizas al final del auto II y los desplazamientos a través las distintas estancias de las casas de Calisto en el auto VI. También se omiten algunas escenas de calle. El diálogo del

comienzo del auto III transcurre ya en casa de Celestina; los múltiples espacios del auto XI —calle, Iglesia de la Magdalena, casa de Calisto, casa de Celestina— se reducen a uno solo: la casa del caballero. Sin embargo, en otros momentos Pérez de la Ossa incrementa la movilidad del cuadro, así hacia el final de la escena IV de la segunda parte (correspondiente a la primera parte del auto XII del original), luego de despedirse de Melibea, el siguiente parlamento de Calisto no tiene lugar directamente en su casa sino de camino, en la calle (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 86). El cambio responde a una necesidad escénica: se busca dar continuidad a lo que sucede, es decir, no se quiere emplear un oscuro, o un cambio de decorado a la vista, u algún otro medio que permita marcar el tiempo implícito que en la obra original transcurre desde que el caballero deja la casa de la doncella hasta que llega a su propia morada. Este tipo de interrupción, por el contrario, sí se utiliza en otros momentos de la adaptación; por ejemplo para expresar el salto temporal desde la primera conversación con Melibea en el huerto del auto I y el diálogo posterior de Calisto con Sempronio, ya en su casa. En este caso, este primer fallido encuentro entre los amantes culmina con un coro de bufones y criadas que «se ríen con aspavientos» de Calisto, creando una atmósfera irreal, casi onírica, justo antes de que se cierre la escena mediante un fundido y cambio de telón, y se dé paso al siguiente diálogo con Sempronio (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 12).

En lo relativo al lenguaje, la versión pretende seguir de cerca al original, manteniendo vocablos y expresiones, modernizando algunas veces su grafía, forma y la sintaxis de las frases. Muchas frases difíciles de comprender para el lector moderno se suelen eliminar. Otras veces las expresiones se conservan con pequeñas alteraciones que, aunque modifican el sentido, siguen de cerca la forma, no siempre con resultados felices. Baste un ejemplo como demostración de lo dicho. En el auto XIV, Calisto dice a Melibea:

Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la dicesse, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo. No me pidas tal covardía. No es fazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos? (Rojas 514-15).

La expresión «acabarlo comigo» en este contexto tiene el sentido de ‘conseguir cumplir con el pedido’. Para mantener la forma, la versión de Pérez de la Ossa y Escobar cambia la expresión por «ni yo podría acabar contigo», es decir, ‘romper la relación’, modificando el sentido de la frase (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 93). Los adaptadores tam-

bién prefieren trocar la palabra *fuego* por *piélagu*, posiblemente para hacer más transparente la metáfora erótica del barco que llega a puerto.

En cuanto a los tipos de parlamentos, en términos generales y como será frecuente en las versiones escénicas del texto de Rojas, se tiende a aligerar o suprimir los monólogos y las réplicas oratorias, especialmente las de materia didáctica y aquellas que incluyen ejemplos del mundo clásico, y a dar preferencia a los diálogos de réplicas cortas, tal y como ya observaba con disgusto Lida de Malkiel (120, 135).<sup>4</sup> Aunque debemos advertir que la versión no llega a los extremos de otras más modernas, como la de Iniesta, y conserva algunas descripciones, así por ejemplo, el pasaje en que Melibea cuenta su mal a Celestina. En general, en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa se eliminan las frases que repiten una idea ya expresada. Por ejemplo:

SEMPRONIO. Verdad es, pero mal conoces a Celestina. Quando ella tiene qué hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va a la yglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa. Aunque ella te crió, mejor conozco yo sus propiedades que tú. Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y cuántos enamorados ay en la cibdad y cuántas moças tiene encomendadas (Rojas 416).

SEMPRONIO. Mal la conoces; cuando hay que roer en casa, sanos están los santos. Cuando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, lo que reza es las mozas que tiene a su cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 64).

Asimismo, se mantienen varios apartes, especialmente los del auto IV de Lucrecia y Celestina, a pesar de que se eliminan más de la mitad de los de los autos I y VI (el último es uno de los autos donde el recurso se utiliza con mayor frecuencia).<sup>5</sup> En cuanto a las escenas simultáneas, se conserva la escena de Crito del auto I; la que tiene lugar poco después a las puertas de la casa de Calisto cuando, a sabiendas de que dentro de la casa el caballero la escucha, Celestina simula verdadera preocupación por el bienestar del joven; y la conversación paralela de Sempronio y Pármeno al final del auto I, mientras se despiden Calisto y la alcahueta. No obstan-

4.— Como se ha mencionado, para Lida de Malkiel (120) esta reducción de largos parlamentos eliminaba el contraste entre este tipo de diálogos de ritmo más sosegados y los diálogos más rápidos de intervenciones cortas.

5.— Pérez de la Ossa dirá que la manera que tiene Rojas de integrar apartes y monólogos en el diálogo, haciendo que muchas veces los interlocutores escuchen estos soliloquios de otro personaje, es «demostración palmaria de hasta qué punto a Rojas le preocupa la naturalidad y verdad de lo que hablan sus personajes» (23).

te, solo se conserva un parlamento de la escena simultánea de Celestina y Sempronio cuando llegan nuevamente a las puertas de casa de Calisto al final del auto V, parlamento que se recoloca en el diálogo anterior entre criado y alcahueta, de manera que ya no conforma una conversación paralela (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 50). Como hemos dicho, los apartes del auto VI, que por momentos se transforman en verdadera conversación simultánea entre Sempronio y Pármeno en el original, se encuentran bastante recortados; este tipo de diálogo que surge de los apartes de los criados se conserva mejor en la escena de la adaptación que se corresponde con el auto XI del original. También se mantiene el pequeño diálogo paralelo de los padres de Melibea del auto XII, cuando desde su recámara escuchan el bullicio que produce la conversación entre los amantes, y la escena simultánea anterior que protagonizan Sempronio y Pármeno, mientras Calisto y Melibea hablan a través de las puertas.<sup>6</sup> En esta última escena, en la versión editada, no así en la que se entrega a la censura (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1957, acto XI 55-56), se reorganiza el material y se adelanta un parlamento de Melibea con el fin de que las reacciones de señores y criados ante los ruidos de la calle parezcan más inmediatas y naturales:

PÁRMENO. ¡Huye, huye, que corres poco! ¡O, pecador de mí, si nos han de alcançar! Dexa broquel y todo.

SEMPRONIO. ¿Si han muerto ya a nuestro amo?

PÁRMENO. No sé. No me digas nada. Corre y calla, que el menor cuydado mío es ésse.

SEMPRONIO. ¡Ce ce, Pármeno! Torna, torna callando que no es sino la gente del alguazil que passava haziendo estruendo por la otra calle.

PÁRMENO. Míralo bien. No te fíes en los ojos, que se antoja muchas veces uno por otro. No me avían dexado gota de sangre.

[...] SEMPRONIO. ¿Y yo no serví al cura de Sant Miguel y al mesonero de la plaça y a Molléjar el ortelano? [...] ¡Buelve, buelve, que el alguazil es, cierto!

MELIBEA. (*Adentro*). Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parescen voces de gente que van en huyda. Por Dios, mírate, que estás a peligro. [...]

CALISTO. Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deven de ser, que son unos locos y desarman a quantos passan, y huyríales alguno.

MELIBEA. (*Adentro*). ¿Son muchos los que traes?

6.– Escena simultánea independiente esta última según la clasificación de Emilio de Miguel Martínez (162), ya que los dos grupos de personajes que intervienen permanecen incomunicados sin que lo que ocurre a uno afecte al otro.

CALISTO. No, sino dos. Pero aunque sean seys sus contrarios, no recibirán mucha pena para les quitar las armas y hazerlos huyr, según su esfuerço. Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas. Si no fuesse por lo que a tu honrra toca, pedaços harían estas puertas, y si sentidos fuésemos, a ti y a mí librarían de toda la gente de tu padre.

MELIBEA. (*Adentro*). ¡O, por Dios, no se cometa tal cosa! Pero mucho plazer tengo que de tan fiel gente andes acompañado. (Rojas 483-85).

PÁRMENO. ¡Huye, huye, que corres poco! Si nos alcanzan deja el broquel y todo.

MELIBEA. (*Adentro*). Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parecen gente que [*sic*] que van de huyda. Por Dios, míra, que estás a peligro.

CALISTO. Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deben de ser, que son unos locos y habrán hecho huir a alguno que pasaba.

MELIBEA. (*Adentro*). ¿Son muchos los que traes?

CALISTO. No, sino dos. Pero aunque sean seis los contrarios, no tendrían mucha pena en hacerlos huir.

MELIBEA. (*Adentro*). Mucho plazer tengo de que de tan fiel gente andes acompañado.

[...] SEMPRONIO. ¿Llevan muerto ya a nuestro amo?

PÁRMENO. No sé. El menor cuidado mío es ese.

SEMPRONIO. Pármeno, torna, torna callado, que no es sino la gente del alguacil que pasaba haciendo estruendo por la otra calle.

PÁRMENO. Míralo bien. No te fíes en los ojos. (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 84-85).

Por último, se conserva asimismo gran parte de la escena paralela de Tristán y Sosia del auto XIV, sus comentarios durante el encuentro de Calisto y Melibea, y la trifulca callejera.

En lo relativo a los personajes, en el prólogo añadido se hace aparecer a tres nuevos caracteres: el Verdugo, Rojas y un Paseante. También se incluye una Voz de Pregonero, luego de la muerte de Sempronio y Pármeno, que repite parte del discurso del Verdugo (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 91). La versión mantiene todos los personajes del original, aunque a veces destine a un personaje el parlamento de otro, como es el caso del planto de Pleberio que se reparte entre el padre de Melibea, Alisa y un coro. Pasemos a analizar en detalle de qué manera afectan los recortes y añadidos de la adaptación a la configuración de cada uno de ellos, siguiendo el modelo utilizado por Romera Castillo. Así, a con-



tinuación, se ofrece una serie de tablas que, siguiendo el esquema de la división en partes y escenas de la versión editada de 1959, muestran qué se ha usado del material del original en cada una de ellas. Muchas veces la división en escenas coincide con la división en autos de la obra de Rojas, aunque encontramos también varias excepciones. Así, el primer auto se divide en cinco escenas (Tablas 2), los autos V y VI se juntan en una única escena (Tablas 6 y 7), y lo mismo sucede con los autos XIV, XV y XVI (Tablas 15 a 17). Por su parte, el auto XII también se separa en dos escenas: la escena IV de la segunda parte incorpora material de este auto (junto con parte del XI) hasta el asesinato de Celestina, que se coloca en la escena siguiente (Tablas 12 y 13). Las tablas comparan el número de intervenciones para cada personaje en cada auto de la *Comedia* con el número de intervenciones correspondiente en la versión editada de Escobar y Pérez de la Ossa (*La Celestina*, 1959), incluyendo el porcentaje conservado. Para ello se ha empleado la edición «híbrida» de Russell que utiliza como texto base la *Comedia* de 1499 de Burgos y amplía con las interpolaciones nuevas y autos añadidos de la *Tragicomedia* de 1514 de Valencia (Rojas). La última tabla (Tabla 18) muestra el número total de intervenciones de cada personaje en el texto original y en la versión escénica, y el porcentaje que representa con respecto al número total de parlamentos. Se debe tener en cuenta, no obstante, que dentro del conteo de intervenciones de la adaptación, además de los añadidos de la mano del propio adaptador, se encuentran algunas interpolaciones de la *Tragicomedia*, por ejemplo, el parlamento en que Lucrecia agradece la lejía para enrubiar los cabellos y los polvos para el aliento que le ofrece Celestina y la respuesta de la alcahueta en el auto IV, o las bromas de Pármeno y Celestina acerca de la cantidad de vino que se debe beber en cada comida (auto IX).<sup>7</sup>

Tabla 1

## Prólogo

Personajes	Escobar y Pérez de la Ossa
Verdugo	1
Paseante	2
Rojas	2
Total	5

7.— Este método resulta útil para valorar cuantitativamente la importancia dada a cada personaje; sin embargo, debemos advertir que no tiene en cuenta ni los recortes dentro de una misma intervención, ni el tipo de material recortado y su incidencia en la construcción de un personaje o, incluso, de la trama.

Tabla 2

## Primera parte. Escenas I a V

Personajes	Rojas. Auto I	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	85	51	60
Melibea	4	4	100
Sempronio	88	49	55,68
Pármeno	42	35	83,33
Elicia	11	11	100
Celestina	49	43	87,76
Crito	1	1	100
Total	280	194	69,29

Tabla 3

## Primera parte. Escena VI

Personajes	Rojas. Auto II	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	15	10	66,67
Pármeno	12	8	66,67
Sempronio	3	2	66,67
Total	30	20	66,67

Tabla 4

## Primera parte. Escena VII

Personajes	Rojas. Auto III	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Sempronio	12	10	83,33
Celestina	16	14	87,5
Elicia	5	5	100
Total	33	29	87,88

Tabla 5

## Primera parte. Escena VIII

Personajes	Rojas. Auto IV	Escobar y Pérez de la Ossa <sup>8</sup>	Porcentaje conservado
Celestina	41	39	95,12
Lucrecia	17	16	94,12
Alisa	12	11	91,67
Melíbea	35	31	88,57
Total	105	97	92,38

Tabla 6

## Primera parte. Escena IX (1)

Personajes	Rojas. Auto V	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Celestina	11	9	81,82
Sempronio	10	7	70
Calisto	2	1	50
Pármeno	2	0	0
Total	25	17	68

Tabla 7

## Primera parte. Escena IX (2)

Personajes	Rojas. Auto VI	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	45	25	55,56
Celestina	34	19	55,88
Pármeno	15	7	46,67
Sempronio	11	6	54,55
Total	105	57	54,29

8.– En esta escena tomada del auto IV la versión añade tanto al personaje de Lucrecia como al de Celestina un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 48).

Tabla 8

## Primera parte. Escena X

Personajes	Rojas. Auto VII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pármeno	20	9	45
Celestina	47	25	53,19
Areúsa	23	19	82,61
Elicia	7	0	0
Total	97	53	54,64

Tabla 9

## Segunda parte. Escena I

Personajes	Rojas. Auto VIII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pármeno	30	16	53,33
Areúsa	5	0	0
Sempronio	28	15	53,57
Calisto	15	8	53,33
Total	78	39	50

Tabla 10

## Segunda parte. Escena II

Personajes	Rojas. Auto IX	Escobar y Pérez de la Ossa <sup>9</sup>	Porcentaje conservado
Pármeno	7	6	85,71
Sempronio	16	10	62,5
Celestina	18	15	83,33
Lucrecia	5	6	120
Areúsa	6	4	66,67

9.- En esta escena tomada del auto IX la versión añade tanto al personaje de Pármeno como al de Celestina un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 65-66).

Elicia	9	7	77,78
Total	61	48	78,69

Tabla 11

## Segunda parte. Escena III

Personajes	Rojas. Auto X	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Melibea	32	29	90,63
Celestina	29	26	89,66
Lucrecia	5	5	100
Alisa	4	4	100
Total	70	64	91,43

Tabla 12

## Segunda parte. Escena IV (1)

Personajes	Rojas. Auto XI	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Celestina	16	10	62,5
Calisto	11	9	81,82
Elicia	4	0	0
Pármeno	6	5	83,33
Sempronio	10	8	80
Total	47	32	68,09

Tabla 13

Segunda parte. Escena IV (2) y escena V<sup>10</sup>

Personajes	Rojas. Auto XII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	24	19	79,17
Sempronio	34	25	73,53

10.- Al final de esta escena V se añade una intervención de un pregonero (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 91).

Pármeno	28	17	60,71
Celestina	15	14	93,33
Elicia	2	2	100
Alisa	2	2	100
Pleberio	5	5	100
Lucrecia	4	4	100
Melibea	13	13	100
Pregonero	0	1	-
Total	127	102	80,31

Tabla 14

## Segunda parte. Escena VI

Personajes	Rojas. Auto XIII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Tristán	10	1	10
Calisto	15	4	26,67
Sosia	14	3	21,43
Total	39	8	20,51

Tabla 15

## Segunda parte. Escena VII (1)

Personajes	Rojas. Auto XIV	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Melibea	14	12	85,71
Lucrecia	6	5	83,33
Sosia	5	3	60
Tristán	5	5	100
Calisto	7	6	85,71
Total	37	31	83,78

Tabla 16

## Segunda parte. Escena VII (2)

Personajes	Rojas. Auto XV	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pleberio	8	1	12,5
Melibea	8	2	25
Lucrecia	2	0	0
Total	18	3	16,67

Tabla 17

## Segunda parte. Escena VII (3)

Personajes	Rojas. Auto XVI	Escobar y Pérez de la Ossa <sup>11</sup>	Porcentaje conservado
Alisa	1	1	100
Pleberio	1	1	100
Coro	0	1	-
Total	2	3	150

Tabla 18

## Número de intervenciones de cada personajes y porcentaje que representa con respecto al número total de parlamentos

PERSONAJES	ROJAS (COMEDIA)		ESCOBAR Y PÉREZ DE LA OSSA		PORCENTAJE CONSERVADO	DIFERENCIA RELATIVA	
	Nº INT.	%	Nº INT.	%		Nº INT.	%
CELESTINA	276	23,92	214	26,68	77,54	62	-2,76
CALISTO	219	18,98	133	16,58	60,73	86	2,4
SEMPRONIO	212	18,37	132	16,46	62,26	80	1,91
PÁRMENO	162	14,04	103	12,84	63,58	59	1,2
MELIBEA	106	9,19	91	11,35	85,85	15	-2,16
LUCRECIA	39	3,38	36	4,49	92,31	3	-1,11
ELICIA	38	3,29	25	3,12	65,79	13	0,17

11.-El parlamento original de Alisa falta, pero el planto está dividido entre Pleberio, Alisa y un coro, como se ha dicho.

AREÚSA	34	2,95	23	2,87	67,65	11	0,08
ALISA	19	1,65	18	2,24	94,74	1	-0,59
SOSIA	19	1,65	6	0,75	31,58	13	0,9
TRISTÁN	15	1,3	6	0,75	40	9	0,55
PLEBERIO	14	1,21	7	0,87	50	7	0,34
CRITO	1	0,09	1	0,12	100	0	-0,03
VERDUGO	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
PASEANTE	0	0	2	0,25	-	-2	-0,25
ROJAS	0	0	2	0,25	-	-2	-0,25
PREGONERO	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
CORO	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
TOTAL	1154	100	802	100	69,5	352	0

En la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa se da relieve a la trama amorosa, orientada especialmente a lo que sucede en casa de Melibea (se debe tener presente que, con la excepción de las escasas intervenciones de Lucrecia, en el original los tejemanejes de los criados se desarrollan en casa de Calisto y, en menor medida, de Celestina). Los autos IV y X, las dos visitas de la alcahueta a casa de Melibea, son los que mejor se conservan, especialmente el primero, de bastante extensión en el original (105 intervenciones), que se conserva en un 92,38 por ciento (Tablas 5 y 11). Asimismo, los personajes de Celestina y Melibea son los que más aumentan su importancia relativa, de acuerdo al número total de parlamentos: un 2,76 y 2,16 por ciento respectivamente (Tabla 18).<sup>12</sup> Sorprende especialmente Melibea, que conserva un 85,85 por ciento, siendo sus intervenciones del auto XV las más recortadas (se suprime toda la parte en que lleva a cabo su plan para quedar sola, se recorta el monólogo en que descubre dicho plan y su extenso parlamento antes de suicidarse). No obstante, se debe tener en cuenta que la mayor parte de las versiones escénicas de la obra recorta de igual manera dicho auto, ya que son demasiados y demasiado rápidos los movimientos y cambios de espacio de los personajes (Lucrecia va a la recámara de Pleberio; Pleberio, a la de Melibea; sale Pleberio; Melibea sube a la torre), y el parlamento final de la doncella suele resultar demasiado extenso para el momento de tensión dramática. Como en su día observó con disgusto Lida de Malkiel, este tipo de cambios, aunque frecuentes, hacen que el suicidio de Melibea pierda algo de su hondura y significado:

También coinciden [las versiones de Morales, Custodio y Pérez de la Ossa] en suprimir todo lo que el acto XX

12.— Ya en 1957 Torrente Ballester había advertido en una crítica del espectáculo que la versión de Escobar y Pérez de la Ossa estaba «parcialmente orientada hacia el relieve de la protagonista» (21).



encierra de movimiento y acción —el plan de muerte, tan revelador de destreza y disimulo, notas no sentimentales de la heroína—, y en abreviar sin piedad su soliloquio y su confesión. La aceleración resultante de estos cortes redonda, como en las adaptaciones de Morales y Custodio, en una tónica de romanticismo trivial (Lida de Malkiel 470).

En cuanto a *Celestina*, con la supresión de las escenas domésticas con Elicia, al final de los autos VII y XI, la versión deja de lado dos muestras de cómo trabajan y conviven las dos mujeres. No obstante, se mantiene de manera bastante fiel la enumeración de los oficios que Pármeno hace en el auto I, reduciendo solamente el número de ejemplos:

PÁRMENO. [...] Y los untos y mantecas que tenía, es hastío de dezir: de vaca, de osso, de cavallos y de camellos, de culebra y de conejo, de vallena, de garça y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de texón, de harda, de herizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yervas y raýzes que tenía en el techo de su casa colgadas: mançanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, tortarosa y gramonilla, flor salvaje y higuieruela, pico de oro y hoja tinta. Los azeytes que sacava para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuy, de alfócigos, de piñones, de granillo, de açofeyfas, de neguilla, de altramuzes, de arvejas y de carillas y de yerva paxarera. (Rojas 260-61)

PÁRMENO [...] Y los untos y mantecas y sebos que tenía me hastío de decir. Como aparejos para baños es maravilla las hierbas y las raíces que tenía en el techo de su casa colgadas. Los aceites que sacaba para el rostro no es cosa de creer (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 21).

Como anota Lida de Malkiel (593), en el monólogo de *Celestina* del auto V se conservan sobre todo las frases relacionadas con el buen resultado del conjuro, frente a aquellas en las que el personaje se congratula por su conocimiento del arte de la persuasión, de manera que la magia y las dotes de hechicera de la alcahueta adquieren relevancia en el montaje.<sup>13</sup> No

13.— A pesar de ser una de las versiones que conserva con mayor fidelidad las palabras de la alcahueta, la estudiosa considera que los recortes que afectan a la amplificación aforística y erudita de los parlamentos de *Celestina* simplifican al personaje a la par que desdibujan también su capacidad persuasiva (Lida de Malkiel 593). Según Lida de Malkiel, además, la acción se desarrollaría en un plazo muy corto en la versión de Pérez de la Ossa y Escobar (tres días

obstante, también se mantienen algunas de las tretas de Celestina que muestran su maestría en el arte de la manipulación, por ejemplo, las continuas alusiones a sus raídas vestimentas en el diálogo con Calisto del auto VI, con el fin de obtener unas nuevas como paga por los servicios prestados (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 50-54).

Asimismo, se conservan relativamente bien las descripciones que Celestina ofrece de Claudina (Claudia en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa) en los autos III y VII, algo poco frecuente en las versiones escénicas. De hecho, en la descripción de Claudina que corresponde al auto III la versión incluye un añadido de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 34-35) y, aunque muy recortadas y reorganizadas, las referencias a la madre de Pármeno son una de las partes que mejor se conservan del diálogo entre el criado y la alcahueta en el auto VII (55-56). Sorprende también que se preserve la triquiñuela sobre la supuesta herencia que el padre de Pármeno ha dejado al cuidado de la alcahueta (26), treta que emplea Celestina en el auto I para ganarse al criado. Al igual que las referencias a Claudina, este tipo de menciones a hechos que conciernen a personajes que no aparecen en la obra y que tienen escasa incidencia en la trama son generalmente suprimidas en las versiones escénicas.

En cuanto a los personajes más secundarios, Alisa y Lucrecia son los que más peso ganan en la versión: aumentan su importancia relativa en un 0,59 y un 1,11 por ciento, respectivamente (Tabla 18). La versión añade un pequeño parlamento en que Lucrecia llama desde la puerta a Celestina en la escena de la comida del auto IX (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 67), para justificar las palabras de Elicia del original «O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia» (Rojas 428), así como un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 66).

Dentro de los personajes altos, Calisto y Pleberio son los más recortados (conservan un 60,73 y 50 por ciento de sus intervenciones, respectivamente) y Calisto pierde en un 2,4 por ciento su importancia relativa (Tabla 18). Así dirá Lida de Malkiel:

[La adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa] ha renunciado a pasajes tan importantes para la caracterización de

marcados por las tres noches del acto XVII, XII y XIV), de manera que la magia adquiriría un rol fundamental para comprender el cambio tan abrupto de Melibea (Lida de Malkiel 197). Se debe advertir, sin embargo, que la versión editada no indica de manera precisa en las acotaciones este período de tres días al que hace referencia la estudiosa, ni siquiera mediante cambios de luz, y si el texto conserva las marcas cronológicas puntuales (como el «ayer» en el cual sitúan tanto Melibea como Celestina su primer encuentro, durante la segunda visita de la alcahueta) también conserva las indicaciones de tiempo implícito. En efecto, Lida de Malkiel (197), que tiene en mente un montaje estrictamente realista en el tratamiento del tiempo, considera incongruente en una puesta en escena, y un descuido por parte de los adaptadores, esta mezcla de tiempos precisos e implícitos propia del texto de Rojas. Sin embargo, los juegos añadidos con el tiempo, como el *flash back* del inicio demuestran que lejos estaba la versión de este tipo de pretensiones realistas en cuanto al manejo del tiempo.

Calisto como su retrato retórico de Melibea en el acto I, su tirada angustiosa al final del acto V, su devanear erudito y trovadoresco del VI, su uso de la mitología ornamental, reprendido por Sempronio en el VIII, y hasta el comer aprisa la tajada de diacitrón (VIII, 23), que tan bien pinta su impaciencia y que, al desaparecer, convierte en un acertijo la imprecación de Pármeno (Lida de Malkiel 404).<sup>14</sup>

A pesar de que la versión muestra la impaciencia de Calisto por otros medios —y así en la escena IX de la primera parte (correspondiente al auto VI del original) una acotación describe la prisa con la que el actor que encarna al caballero debe bajar las escaleras de la casa al escuchar que Sempronio llega con Celestina (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 50)— lo cierto es que tiende a difuminar su tono paródico, especialmente con respecto a la manera exagerada de expresar su amor por Melibea, por ejemplo, en la primera conversación con Sempronio del auto I (solo se conserva un 49,18 por ciento de sus parlamentos), pero también en los autos VI y VIII, de los cuales se mantiene un 55,56 y 53,33 por ciento, respectivamente, de sus intervenciones (Tablas 7 y 9).

Pleberio sufre recortes especialmente en los parlamentos del auto XV (la versión solo incluye uno, Tabla 16). El planto, además, aparece repartido entre Pleberio, Alisa y un Coro (Tabla 17). Lida de Malkiel (135, 487-88) achaca esta división del planto al rechazo moderno hacia los soliloquios. Según la estudiosa (Lida de Malkiel 498), colocar las frases ascéticas contra el mundo del planto de Pleberio en boca de Alisa desentona, además, con el carácter mundano y confiado de la madre de Melibea. Sin embargo, podríamos interpretar tanto la inclusión del prólogo inicial como la transformación de este soliloquio final a coro como estrategias para acentuar la lectura moral de la obra, táctica utilizada con frecuencia durante el franquismo por parte de los adaptadores para conseguir más fácilmente el beneplácito de los censores (véase Bastianes, «Un clásico»). La disposición del planto, además, también tiene una clara función sermonearia. En boca de Pleberio se colocan las pocas frases escogidas de las reflexiones más íntima y humanas del pasaje, donde el padre descubre el absurdo de sus esfuerzos (y de toda su vida) ahora que la hija falta («¿Para

14.— En efecto, a pesar de omitirse el pasaje del diacitrón, no se suprime la posterior referencia al mismo en boca de Pármeno («¡Y en tal hora comieses diacitrón, como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!», Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959: 64). Esta incoherencia parece responder a un descuido por parte de los adaptadores, que quizás incluyesen dicha referencia posterior a un pasaje omitido simplemente con el fin de contraponerla a la acción del criado, descrita en una acotación: «Pármeno saca un palo en el que van colgados las tórtolas y los pollos, y con el resto de las provisiones pónense en camino hacia la casa de Celestina» (64). Se debe advertir sin embargo que dicho pasaje sí estaba en la versión entregada a la censura (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1957, acto VIII 9 y 10). Si la versión editada pule y recorta, para hacerla más ágil, esta primera versión para la censura, el auto VIII, donde se encuentra el mencionado pasaje del diacitrón, es uno de los que más se reduce.

quién edificué torres?, ¿Para quién adquiriré honras?...» [Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 97]). Por el contrario, los otros dos parlamentos en boca de Alisa y de el Coro incluyen los denuestos contra el mundo —«¡Oh, mundo, mundo, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras!...» (97)— y funcionan como una suerte de respuesta a lo dicho por Pleberio. Así, Bataillon («*La Célestine*». *Realisme* 15) comparará este final con un responsorio. Con estas sentencias que condenan la ilusión del mundo se cierra el montaje.

Los criados tienen poca importancia en la versión de Pérez de la Ossa y Escobar: se omite gran parte del discurso misógino de Sempronio del auto I, la mayoría de los recortes efectuados en el auto VI corresponden a los apartes de los sirvientes (Tabla 7), también se disminuye considerablemente el número de parlamento de estos en la escena I de la segunda parte (correspondiente al auto VIII del original, Tabla 9) y, asimismo, está muy recortada la escena simultánea durante la guardia del auto XII. Además, se suprime el comienzo del auto XIII (Tabla 14), momento en que Tristán y Sosia tienen más parlamento (Lida de Malkiel 642). Lucrecia, como hemos dicho, constituye una excepción: sus intervenciones sufren pocas modificaciones e incluso se añaden nuevos parlamentos (Tabla 5, nota 8). Lida de Malkiel (658) sugiere que el personaje gustó a los adaptadores por su lenguaje llano, que carece de retórica o erudición ya en la obra original de Rojas.<sup>15</sup>

Como explica Lida de Malkiel, «si ociosos para la acción, los monólogos de *La Celestina* son preciosos para la pintura de los caracteres por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo» (124). De esta manera, su conservación o ausencia dice mucho acerca de la importancia de los personajes en la versión. Así, Escobar y Pérez de la Ossa conservan, aunque recortados, tanto los monólogos de los auto X y XV de Melibea como los de los autos IV y V de Celestina (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 69-70, 96, 38, 48). Por su parte, Sempronio mantiene su monólogo del auto I (12-13) y Pármeneo el suyo del auto II (32), pero no aparece el de este último criado del auto VIII. Por el contrario, Calisto pierde el monólogo que inicia el auto XIII y solo conserva un fragmento del monólogo del final de este mismo auto, que se convierte en parte del diálogo con Sosia y Tristán (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 92).

Perdidas, hasta la fecha, las adaptaciones de Francisco Fernández Villégas (1909) y Felipe Lluch (1940), la adaptación de Escobar y Pérez de la

15.— Curiosamente el personaje de la criada rojana ha resultado enigmático y atractivo para muchos directores. En su montaje de 2012, el director Ricardo Iniesta añade una escena de cosecha propia a la puesta en escena para explicar mejor la evolución de la sirvienta en la obra. Por su parte, Calixto Bieito utiliza a Lucrecia en una de las escenas, también de creación propia, más impactante del montaje: el momento en que Celestina vende la virginidad de la moza al mejor postor entre el público.

Ossa de 1957 es, junto con la de Ortenbach (1956), una de las primeras versiones modernas de *LC* finalmente representadas de las que conservamos testimonios y una de las pocas en utilizar como texto base la *Comedia* (véase Bastianes, *La Celestina*). Si a la hora de justificar la elección de la obra de Rojas para reabrir las puertas del Eslava Escobar y Pérez de la Ossa destacaban su realismo y la profundidad de sus personajes, los adaptadores no pudieron sustraerse a la influencia de la lectura tradicional romántica de la pieza, que privilegiaba la historia sentimental de los señores, tal y como ha estudiado Bataillon («*La Célestine*» 13-47). Siguiendo a Menéndez Pelayo (uno de los principales difusores de dicha interpretación en España), concibieron la obra de Rojas como drama «de amor juvenil, casi infantil» (Menéndez Pelayo 1095), tal y como se advierte en la «Disculpa final» citada al inicio de este trabajo (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 101-02). La manera de recortar y acomodar el texto original en la adaptación demuestra que, de este drama de amor, interesaron especialmente los personajes femeninos: mientras Calisto es el personaje más recortado en la versión, Celestina y Melibea, en primer lugar, y Lucrecia y Alisa, en segundo término, serán los cuatro personajes que más peso ganen con respecto al que tienen en la obra original. El mundo de prostitutas y criados y las tensiones sociales presentes en la obra serán considerados «accesorios», para utilizar el término empleado por Menéndez Pelayo (1096), y quedarán relegados. Habrá que esperar a los años de Transición y a la versión de los años setenta de Facio, publicada en 1984, para que esta parte de la obra adquiera relevancia en escena.

## Obras citadas

- BASTIANES, María. *La Celestina en escena (1909-2002)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- . «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo». *Hispanic Research Journal*, 19.2 (2018), pp. 117-134.
- BATAILLON, MARCEL. «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas. París: Didier, 1961.
- . «*La Célestine*». *Realisme et poésie au théâtre*, editado por J. Jacquot. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1967, pp. 11-22.
- BAYONA, José Antonio. «El estreno». *La Vanguardia*. 10 May. 1957, p. 7.
- BORRÁS, Tomás. «Te espero en el Eslava». *ABC*. 30 de Abr. 1957, p. 13-7.
- ESCOBAR, Luis. *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- ESCOBAR, Luis, y Huberto PÉREZ DE LA OSSA, adaptadores. *La Celestina*, 1957. Ejemplar mecanografiado. Grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9220, expediente 81-57. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
- . *La Celestina*. Madrid: s. n., 1959.
- FACIO, Ángel. *La Celestina*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1984.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (ed.). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- . *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- GARCÍA RUIZ, Víctor. «El teatro español entre 1951 y 1955». *Historia y antología del teatro español de posguerra (1951-1955)*, editado por V. García Ruiz. Madrid: Fundamentos, tomo III, 2006, pp. 11-172.
- Informaciones. «*La Celestina*, en el Eslava. Refundición escénica de Pérez de la Ossa, dirección de Luis Escobar». *Informaciones*. 09 May. 1957, p. 7.
- INIESTA, Ricardo. *Celestina, la Tragicomedia*, 2012. Ejemplar digital cortesía de Atalaya.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Reedicción. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. «*Celestina (La)*», en *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y arte*. Barcelona: Montaner y Simón, tomo IV, 1888, pp. 1094-1097.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «*La Celestina*» de Rojas. Madrid: Gredos, 1996.
- PÉREZ DE LA OSSA, Huberto. «La modernidad de la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea*». *Gaceta Ilustrada*, 1 (1957), pp. 23-6.
- Programa de mano de *La Celestina. Tragicomedia original de Fernando de Rojas*, Teatro Eslava, Madrid, 1957. Signatura T-Pro-Esl-C. Biblioteca, fondo de teatro, Fundación Juan March, Madrid.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Editado por P. Russell. Madrid: Castalia, 2001.

ROMERA CASTILLO, José Nicolás. «*La Celestina* de Rojas – *La Celestina* de Torrente Ballester», *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, editado por J. N. Romera Castillo. Madrid: UNED, 1993, pp. 195-219.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «Inauguración del Eslava con *La Celestina*», *Arriba*. 10 May. 1957, p. 21.

BASTIANES, María, «La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal», *Celestinesca*, 43 (2019), pp.9-32.

#### RESUMEN

---

El presente trabajo se propone estudiar la adaptación escénica de *La Celestina* que en el año 1957 realizaron Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa para el montaje con el que el Teatro Eslava reabrió sus puertas. A partir de un modelo inspirado en el esquema de análisis de textos dramáticos de José Luis García Barrientos, las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales en la obra de Rojas y un método de cómputo de intervenciones similar al empleado por José Romera Castillo para estudiar la versión de Gonzalo Torrente Ballester, se ofrece un estudio detallado de lo que podríamos denominar rasgos formales de la dramaturgia, para diferenciarlos de aquellos motivados por el control de la censura.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, teatro, adaptación.

#### ABSTRACT

---

This article examines the adaptation of *La Celestina* staged by Luis Escobar and Huberto Pérez de la Ossa in 1957 to reopen the Teatro Eslava of Madrid. In order to achieve this goal, I have employed a multimodal theoretical approach based on José Luis García Barrientos' methodology for the study of dramatic texts, alongside María Rosa Lida de Malkiel's description of theatrical devices employed in *La Celestina* and José Romera Castillo quantitative analysis of Gonzalo Torrente Ballester's 1988 adaptation..

KEY WORDS: *La Celestina*, Theatre, Adaptation.

