

CELESTINESCA



VALENCIA, 1514

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL



Vol. 2

MAYO 1978

num. 1

EDITOR

Joseph Snow
Univ. of Georgia

CORRESPONSALES

Estados Unidos

Erna Berndt-Kelley
Smith College

Kathleen Kish
University of North Carolina-
Greensboro

Cecilia C. Lee
Emory University

Adrienne S. Mandel
California State Univ.-
Northridge

Jane F. Schneider
Atlanta

E. J. Webber
Northwestern University

España

Manuel Criado de Val
Instituto Miguel de Cervantes
CSIC Madrid

Bélgica

Jacques Joset
University of Antwerp

Gran Bretaña

Alan D. Deyermond
Westfield Coll.-U. of London

Dorothy S. Severin
Westfield Coll.-U. of London

Keith Whinnom
University of Exeter

Italia

Emma Scoles
Università di Roma

Alemania

Walter Mettmann
Universität Münster

Hungría

Katalin Kulin
Univ. of Budapest

Suiza

Gustav Siebenmann
Universität St.-Gallen

Mecanografía para este número: Marcie Copenhaver

CELESTINESCA

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL

Vol. 2

MAYO 1978

num. 1

I N D I C E

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS:

SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH SILVERMAN, Un poema celestinesco
en la tradicion sefardi moderna 3-6

HENRY N. BERSHAS, 'Testigo es el cuchillo de tu abuelo'
(Celestina, I) 7-11

CARLOS RUBIO, El juego de seducciones de La Celestina: Una
estructura dramatica 13-23

ALAN DEYERMOND, Symbolic Equivalence in La Celestina: A
Postscript 25-30

ADRIENNE S. MANDEL, La Celestina on Stage 31-33

BIBLIOGRAFIA:

JOSEPH SNOW, La Celestina: Documento bibliografico. Tercer
suplemento 35-46

PREGONERO: "contarte he maravillas" 47-50

LISTA DE SUSCRITORES 51-52

HOJA TALONARIA 53-54

CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English, or French--reports on current research, additions to the bibliography, offprints, books for review, news items, appeals for information, subscriptions (payable to CELESTINESCA), and address corrections should all be sent to the editor, J. T. Snow, Dept. Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens, Georgia 30602

CELESTINESCA
Vol. 2, No. 1

© 1978

J. T. Snow

Printed at the University of Georgia. Budgetary
support for this issue has been provided by the
Department of Romance Languages



NOTE FROM THE EDITOR

CELESTINESCA, I am happy to report, has survived its first year and is in very fine shape for a long and happy life. By that I do not mean to imply that it has become a household word even among those for whom this specialized information has high interest. Nor do I mean that there are enough individuals and institutions on the permanent rolls: there are many more people who might well want to receive it but have not yet heard of it.

CELESTINESCA has had announcements in *PMLA*, *Hispania*, and *La corónica* and will soon have others in *Library Journal*, *Hispanic Review*, and *Iberoromania*. Five subscription agencies handle it now and it is being abstracted for the *PMLA* bibliography and will be analyzed in the Review of Reviews section of the *Bulletin of Hispanic Studies*. Mass mailings have been sent to the main libraries in the US, England, Germany and Spain: more countries are scheduled to receive these mailings shortly. It has a membership in the *Conference of Editors of Learned Journals*. What it does not have and can not yet supply is an advertising budget. Which means that we will depend still on the good opinion of its current subscribers, those who teach, translate, and stage *La Celestina*, to mention it to others who would be interested, and to encourage their home institutions to add it to their holdings.

This issue adds two new *corresponsales* to its list of world-wide informants: WALTER METTMANN will represent Germany and JACQUES JOSET will be reporting on Belgium. Soon--it is hoped--there will be more from countries as yet, alas!, unrepresented.

We also have the first article by a graduate student to appear in these pages: Carlos Rubio's close analysis of the seduction pattern in *LC* as a structural element. The *boletín's* continuing interest in the theatrical *Celestina* is noted in Adrienne Mandel's review-commentary, in the Pregonero section, and in the *suplemento bibliográfico* as well. Two articles (by Armistead-Silverman and by Bershas) show us folkloric themes passing through Rojas's text and there is a continuing interest in serpentine imagery in the new note by Deyermond (see the original art. in CELESTINESCA 1, no. 1). And because we are still new as a venture--and value the initial support which has guaranteed our continuance--I have added a small supplement of names to those of the initial subscribers to our volume 1, published in November of 1977.

I should like to mention two projects. One is ongoing. The other is a possibility for the future. The first is my own *archivo* of *Celestina* studies which aims at future completeness. This past year, with the aid of Alison Reeves and working only with the items from *LCDB* and its supplements, I have managed to gather in copies of almost 85% of the items, either through purchase, through xeroxing, or through the generosity of those who send offprints of their published efforts touching on *la celestinesca*. The real utility of such a venture of course--in addition

to the benefits accruing to me in having everything at my fingertips--is that for some relatively inaccessible items, it will be possible for me to provide others with copies at a great savings in time. And with the passing of time I am adding to the *archivo* with abundant materials dating from before 1949, the first official year covered in *LCDB*.

The second project was suggested to me by Professor John K. Walsh of Berkeley. Whereas the above service might be more advantageous to European and Latinamerican scholars working with *LC*, this one would furnish useful information principally to American scholars [but to everyone should it appear in these pages]. It involves the gathering and publishing of *Celestina* materials in American libraries. Such information as we have is scattered, with the exception of C. L. Penney's book dealing with the materials at the Hispanic Society [*LCDB* 69]. It would make it easier, for example, to know that Princeton has a film of the Latin translation of *LC*, *Pornoboscodidas calvs latinvs*, that Berkeley can provide a film of the XVI-century *Celestina comentada*, or that Texas can provide three rarely-held English translations of *LC*: Mabbe's of 1631; Stevens's of London, 1707, and the lovely illustrated one, "done by several hands," London, 1708. Such information, were it made more available, might even stimulate new studies of relevant aspects of *LC*. This would mean the co-operation of many people at different universities. The editor would welcome comments on this idea and would like to hear about any other projects which *CELESTINESCA* could help to initiate or to advertise.

Finally, to all those who have written, sent materials, subscriptions, encouragement, and comments since the appearance of Vol. 1, no. 2, my warmest thanks.

JTS [Ed.]



UN POEMA CELESTINESCO EN LA TRADICIÓN SEFARDÍ MODERNA

Samuel G. Armistead
University of Pennsylvania

y

Joseph H. Silverman
University of California (Santa Cruz)

En la colección manuscrita de romances y canciones judeo-españoles de Tánger recogida de la tradición oral en 1929 por la Srta. Zarita Nahón, consta el siguiente poema que ha de ser de interés para los lectores de CELESTINESCA:

--Alegue usted en hora aquí
 2 a don Loreta.
 Parece mujer discreta.
 4 De mi pena, mi canción,
 delibera mi corazón
 6 encadenado.
 --Dime si os anembraris
 8 de un hombre tan delicado;
 si ha pasado por aquí
 10 este verano.
 --De la hora que le vi,
 12 jamás pude asesegado.
 --Si te place a don Loreta,
 14 iré a buscarlo.
 --Si tal remedio me haces,
 16 serás m[i] remediadora.
 Entre todas te pondré
 18 a ti la señ[ora].
 Darte yo mi rico anillo
 20 y mi collar.--
 A donde le fuera a buscar,
 22 le halló puesto el recado.
 --Más tenga en vuestro estado,
 24 el mi doncé;
 que vos llama una mujer,
 26 de prisa y sin más tardar;
 que con vos quiere hablar
 28 toda esta noche.--
 Respondiéndola sin desbroche:
 30 --De buen grado lo haré.

Dime a dónde iré
 32 o quién es ella.
 --De mí tome esta seña;
 34 por otra no preguntés.
 A las huertas del marqués
 36 habéis de entrar.
 Allí habéis de hallar
 38 moza galana y tan bella.
 Besarís por mí las manos
 40 a esa doncella.
 A las hojas de arlaurel
 42 ya las oyo menear;
 a tu amo pasear
 44 por el vergel.
 --Levanta, esclava, levanta;
 46 pon la escalera a tu amo.--
 Se la pusiera mal puesta;
 48 cayó y murió él.¹

Conocemos otros cinco textos de esta canción: dos figuran en la colección impresa formada en Tetuán hacia 1950 por Arcadio de Larrea Palacín²; otros tres permanecen inéditos, dos de Tánger y Tetuán en el Archivo Menéndez Pidal recogidos por José Benoliel (entre 1904 y 1906) y por Eugenio Silvela (entre 1905 y 1906)³ y otro más en el MS de Luna Bennaim escrito en Tetuán entre 1919 y 1950 y actualmente en poder de nuestro amigo, el Dr. Iacob M. Hassán.

No conocemos el origen inmediato de este poema, inspirado sin duda en último término en *La Celestina*. Aunque en este caso sea la dama la que toma la iniciativa en acudir a la tercera, la situación general, así como varios detalles--la huerta, la "cadena" o "cadenas" con que el joven recompensa a la medianera,⁴ la caída fatal de la escalera y el suicidio de la dama⁵--todos recuerdan ineludiblemente la obra maestra de Rojas.

Es difícil precisar la forma métrica que tendría el poema modelo de nuestra canción judeo-española. Aunque una fuente ya anisosilábica no sería imposible, parece más probable que se trataba de unos tercetos de pie quebrado de 8 y 4 sílabas respectivamente. En nuestro texto moderno, los versos largos varían entre 7, 8 y 9 sílabas y los breves entre 4, 5 y 6. El esquema de versificación del poema tradicionalizado se nos representa hoy bastante estropeado y caótico, pero, a juzgar sobre todo por los vv. 20-37, parece que se trataba de unas estrofas enlazadas, en las que el primer verso del terceto había de rimar (¿o asonantar?) con el verso quebrado anterior, estableciéndose así el patrón: ABBc-CDDe-EFFg, etc.⁶ Poco o nada se puede decir con seguridad acerca de la fecha del poema, pero aun así, conviene tener en cuenta la gran boga que gozan las coplas de pie quebrado en los siglos XV y XVI, en contraste con su popularidad relativamente escasa en el siglo XVII y su desaparición casi total en el XVIII.⁷ De estrofas enlazadas en concreto los únicos ejemplos citados por Navarro son del siglo XVI.⁸

Sin haber apurado la exploración de la literatura poética de inspiración celestinesca,⁹ conviene señalar la semejanza, desde el punto de vista tanto formal como temático, de nuestro poema con cierta *Copla que hizo tremar a una alcahueta*, descubierta hace poco por Luis C. Pérez.¹⁰ Sea el que sea su origen--y a lo mejor los lectores de esta revista pueden ayudar a aclararlo--el poemita marroquí merece sumarse al corpus de la lectura.

♦♦ NOTAS ♦♦

¹ Véase nuestra edición (en colaboración con Oro A. Librowicz): *Romances judeo-españoles de Tánger* (recogidos por Zarita Nahón), Madrid: 1977), núm. 48. Por *Alegue* (v. 1) hay que leer *Allegue*; por *Darte* (v. 19), *Darte he*; por *doncé* (v. 24), *doncel*. Las versiones de Larrea aclaran nuestros vv. 5-6: "de librar mi corazón / encadenado." En los vv. 16 y 18 está roto el margen de la hoja.

Sobre el romancero de Zarita Nahón, véase también nuestra nota, "La colección Nahón de romances judeo-españoles de Tánger," *La Corónica*, 5:1 (1976), 7-16.

² A. de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, 2 tomos (Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1952), núms. 233-234.

³ Véase S. G. Armistead et al., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 tomos (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977) [en prensa], núm. R11.

⁴ El detalle figura en las versiones de Larrea y en las inéditas del Archivo Menéndez Pidal y de Luna Bennaim. Para la "cadenilla" véase *LC*, ed. J. Cejador ("Clásicos Castellanos"), II, 68-69 ("Aucto Onzeno"). Sobre el motivo, véase ahora A. D. Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *LC*", *Celestinesca*, 1:1 (1977), 6-12. En la versión de Menéndez Pidal, el nombre de la alcahueta es *Doloreta*, que aclara nuestra *don Loreta* o *doña Loreta* como en Larrea.

⁵ En Larrea 234.91-92, la dama se ahoga "con la faja que él tenía" y en la versión de Luna Bennaim, "con la sinta que él siñía".

⁶ Véase T. Navarro, *Métrica española* (Syracuse, N. Y.: Syracuse Univ. Press, 1956), p. 201.

⁷ Cfr. Navarro, pp. 110-116, 200-201, 249-250, 301.

⁸ Son un poema del *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo* (1547), ed. A. Rodríguez-Moñino (Madrid: S. Aguirre, 1950), pp. 112-112 (núm. 28), y otro del *Cancionero de Évora*, ed. A. L.-F. Askins (Berkeley-Los Angeles: Univ. of California Press, 1965), p. 41 (núm. 47).

⁹ Como puntos de arranque indispensables huelga nombrar el tomo IV de *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo (Madrid: NBAE, 14, 1910), así como el monumental *Originalidad artística* de María Rosa Lida de Malkiel (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2ª ed., 1970) y ahora, claro está, Pierre Heugas, *La Celestina et sa descendance directe* (Bordeaux: Inst. d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américains, 1973).

¹⁰ "Coplas desconocidas del tema celestinesco", *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II (Madrid: Castalia, 1966), 51-57. Trátase, en este caso, de unas octavas de pie quebrado bastante irregulares, aunque mayormente de 8 y 4 sílabas, y con esquema ABBAaCCa.



Sempronio escucha intentamente la conversación de Celestina y Calisto. Aucto I^o. Grabado de la traducción alemana de C. Wirsung (1520)

TESTIGO ES EL CUCHILLO DE TU ABUELO. (*Celestina*, I)

Henry N. Bershas
Wayne State University

Some years ago, Otis H. Green discussed the puzzling words of Sempronio to his Master Calisto: "Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fué? Testigo es el cuchillo de tu abuelo."¹ His article places the remark in "an unbroken Pan-European tradition extending over centuries" which linked apes with satyrs as symbols of bestiality and lust, and shows "that it had, in 1499, no greater *alcance* than a 'Tu madre!' uttered in jest" (p. 2). In 1973, S. G. Armistead and Joseph H. Silverman reinforced this interpretation by adding further literary examples drawn from Antonio de Torquemada's *Jardín de flores curiosas* and from two works of Lope de Vega, *La hermosura de Angélica* and *Los torneos de Aragón*.² More recently, Alberto M. Forcadas has challenged what he calls "la teoría simplista de Otis Green," arguing ingeniously, but I believe erroneously, that Sempronio is accusing Calisto's grandmother of having carnal relations with a Jew, not an ape.³ According to him, in Arabic *ximio* or *simio* is *maimón*, a word suggesting Maimónides, hence *judío*.

Y siendo Rojas tan adicto a Maimónides, aunque aquí no quede lugar para más pruebas, podemos pensar que el amante de la abuela de Calisto no era un moro genuino, sino que el Bachiller tenía en mente al 'mono' Maimónides, así que "ximio" estaría usado conceptísticamente en el sentido genérico de 'judío,' según el siguiente desarrollo mental, esotérico, pero lógico: "ximio" → simio → mono → Maimón-ides → judío. O, puesto de otra manera, SIMIO = MaImOnIdeS = judío. Ingeniosidad cabalística de Rojas, que no nuestra, que no hemos hecho más que descubrirla. No hubo de haber pues bestialidad en la abuela, pero el "cuchillo" del abuelo prueba que hubo historia más o menos "nefanda" (sin contar el crimen del abuelo), en la familia de Calisto (p. 570).

Even Calisto's laughing dismissal of Sempronio's words as *porradas* allows Forcadas to strengthen his argument: "Por otro lado, 'porrada' revierte a 'porro' = romo, sinonimia registrada por Julio Cejador: y este

'romo' puede trabucarse silábicamente en 'moro': ro mo" (p. 568). What invalidates this explanation is Forcadas' failure to understand properly the second part of Sempronio's utterance, "Testigo es el cuchillo de tu abuelo," which he takes as "proof" that there was an "historia más o menos nefanda . . . en la familia de Calisto." On p. 568, after rejecting a simpler explanation of *mona* as *borrachera*, Forcadas also says, "Según esto, la abuela de Calisto habría sido una gran borracha, y que llegaría a enajenar tanto a su marido que éste acabaría por hincarle el cuchillo." The fact is, the *cuchillo* is an allusion to an old joke, amply documented in Spanish literature of the sixteenth century, and no doubt readily recognized by most readers of 1499.

A brief poem of Baltasar del Alcázar reads as follows:

Ya la verde primavera
 Pasó y el ardiente estío,
 Y el otoño va ya fuera,
 Precursor del tiempo frío,
 Ya los días son pequeños:
 Ya empieza nieve á caer:
 Ya es tiempo, Inés, de volver
 Los cuchillos á sus dueños.⁴

Annotating the last two lines, Rodríguez Marín writes that they allude to:

cierto cuentecillo añejo, más conocido de la gente vulgar y del todo iliterata que de la instruída y culta. Dicen que una mujer moza y de buen ver era por extremo libre, que accedía á las pretensiones de cualquier galán, con tal que le regalase un cuchillo. Así, en *la verde primavera* y en *el ardiente estío* de su vida (y no á otras estaciones sino á éstas metafóricas se refiere nuestro Alcázar) llegó a juntar tantos, que llenó con ellos una grande arca. Mas llegó *el otoño*, precursor del *tiempo frío* de la vejez, y como ya nadie pretendiese sus favores, era ella misma, la harto previsora, quien los brindaba á pobres muy necesitados, sobornándolos con la dádiva de los cuchillos que recibió en otro tiempo. En Andalucía suelen substituir los cuchillos por pares de zapatos vaqueros de hombre cuando relatan esta conseja, de la cual han quedado referencias en otras obras del siglo XVI, y no sólo en el epigrama de Alcázar (pp. 258-59).

Further examples are adduced from Juan del Encina's *Egloga de Plácida y Victoriano*, Hernando de Ludueña's *Doctrinal de gentileza*, and two from Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina*. Rodríguez Marín thinks that Baltasar del Alcázar's epigram is probably a reminiscence of one of the passages from Feliciano de Silva, which reads as follows: "Celestina: 'Hora, hija, pasarse ha la mocedad, y cuando viniere el tiempo *que des los cañibetes*, entonces tú te acordarás de mí.'"⁵

To these may be added a passage from the anonymous *Comedia llamada Thebayda*, in which Galterio reproaches Aminthas for speaking too harshly of his former mistress Franquilla:

Aminthas: A cabo de rato Andújar, y piensa que es cada día pascua, o que en los nidos de antaño no hay pájaros ogaño; pues a otro mercado vaya do mejor se venda su hilaza; que aquí a lo otro le sobra el adobado.

Galterio: Mal la tratas, pues no está en tiempo de volver, como dicen los cañibetes⁶

Francisco Delicado's *La lozana andaluza* alludes to the joke:

Lavandera: Ningún amigo que tengais os querrá bien si no le dais, cuándo la camisa, cuándo la capa, cuándo la gorra, cuándo los huevos frescos, y ansí de mano en mano, dó pensais que hay tocinos no hay estacas, y con todo esto á mala pena quieren venir cada noche á teneros compañía, y por esto tengo dos, porque lo quel uno puède, supla el otro.

Lozana: Para tornar los gañivetes, este que se va de aquí, ¿quién es?⁷

The same text records the following conversation between Lozana and her servant Rampín:

Ramp.: Caminá, que es venida madona Divicia, que viene de la feria de Requenate, y trae tantos cuchillos, que es una cosa de ver.

Loz.: ¿Qué los quiere hacer?

Ramp.: Dice que grátis se los dieron, y grátis los quiere dar.

Loz.: Veis aquí, lo que con unos se pierde con otros se gana (p. 169).

In a later scene, Divicia, a superannuated *puta*, will make a reference to these knives in a scabrous exchange with a vagabond named Sagüeso:

Div.: ¡Ay, Sagüeso! ¿qué me has hecho, que dormía?

Sag.: De la cintura arriba dormiades, que estábades quieta.

Div.: La usanza es casi ley; soy usada á mover las partes inferiores en sintiendo una pulga.

Sag.: ¡Oh, pese al verdugo! ¿y arcando con las nalgas **oxcaís** las pulgas?

Div.: Si lo que me heciste durmiendo me quieres reite-
rar, yo te daré un par de cuchillos que en tu vida los
viste tan lindos.

Sag.: Sé que no só d'acero, mostra los cuchillos.

Div.: Velos aquí . . . (p. 175).

If further proof is needed that Sempronio's remarks are to be taken in the framework of a traditional joke, it may be found in the following example culled from a contemporary anthology and analysis of off-color humor:

A man wants to give some money or some valuable present to a girl whom he has seduced without any trouble and who he is sure is a prostitute. She refuses everything, but, when he insists, asks if he will give her his pocket knife. He is amazed, but gives it to her, and she puts it in a drawer full of other pocket knives. "I'm young and pretty now," she explains, "but one day I'll be old and grey--and you know what a boy will do for a jack-knife!" (I:433. A great favorite once in both America and England.)⁸

Any interpretation of Sempronio's question about the *ximio* must take into account the significance of the rest of his words, about the rest of his words, about the *cuchillo*. By branding Calisto's grandmother as a *puta*, whose favors were bestowed calculatingly on a series of lovers, Sempronio is reinforcing the strong antifeminist tone of the passage. One might, perhaps, expect *cuchillo de tu abuela*, but this would apply only to a woman already past the age of childbirth, when she would be obliged to attract lovers by paying them. Sempronio's remark may be construed to suggest that Calisto's grandfather had a casual affair with the grandmother during her youth, rewarding her with the traditional knife, and that she subsequently became pregnant. Such an interpretation, not only defaming the grandmother as a prostitute but making Calisto's descent illegitimate, makes us wonder at Sempronio's temerity. However, since he makes this remark as well as the earlier one linking her with a *ximio* within the framework of a known tradition or joke, the sting is removed. So it is that Calisto merely laughs and exclaims, "¡Maldito sea este necio! ¡E qué porradas dize!"



♦♦NOTES♦♦

¹ See Joseph Snow, Jane Schneider, and Cecilia Lee, "'La Celestina,'" 1949-75: Documento Bibliográfico," *Hispania* 59 (1976), 610-60, where Green's article is number 342. All references below, where possible, will be by index number in this bibliography, hereinafter referred to as *LCDB*.

² *LCDB*, 332.

³ *LCDB*, 337.

⁴ Baltasar del Alcázar, *Poesías*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid: Real Academia Española, 1910), pp. 61-62.

⁵ *Segunda comedia de Celestina*, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. 9, p. 249, quoted in *Poesías* of Alcázar, p. 260.

⁶ *Colección de libros españoles raros o curiosos*, vol. 22 (Madrid, 1894), p. 496. There is no note on this passage in the edition of G. D. Trotter and Keith Whinnom (*LCDB*, 122), p. 241, ll. 7800-7805.

⁷ *Retrato de la lozana andaluza*, ed. Joaquín del Val (Madrid: Taurus, 1967), p. 65.

⁸ Gershon Legman, *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*, Second Series (New York: Bell, 1975), p. 197.



Aucto VIII.^o Calisto piensa ir a la iglesia de de la Magdalena. Grabado de la traducción alemana de C. Wirsung (1520).



Frontispicio de la traducción alemana de LC
hecha por C. Wirsung (1520).



EL JUEGO DE SEDUCCIONES DE LA CELESTINA: UNA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Carlos Rubio
University of California, Berkeley

Entre los materiales de que Fernando de Rojas se sirvió para darnos el admirable edificio de *La Celestina*, uno de los más básicos sin duda es la estructura: el sistema de mecanismos en cohesión, de elementos organizadores, de oposiciones y correspondencias, de procesos climáticos.

Aquí trataremos de un aspecto estructural solamente--el relativo a las seducciones--conscientes del riesgo que supondrá aislarle de los demás elementos estructurales entre los cuales actúa. La complejidad del sistema de seducciones nos va a mostrar, primero, la organizada coherencia de muchos aspectos formales y, luego, la interrelación de esos aspectos con todos los valores de significación que Rojas es capaz de transmitir al lector atento de hoy. Por ejemplo, la confesada lección moral--"en reprehension de los locos enamorados..." y "en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes"¹--está ejemplarizada con las muertes de los transgresores. Para que esa serie de muertes, sin embargo, fuera emocionante y consecuente, se necesitaba que durante todo la obra los personajes se afanaran por ir lentamente urdiéndose engaños, se afanaran por seducirse, por destruirse. Esta coincidencia de elementos dramáticos--seducciones y muertes--con elementos didácticos²--pecados y castigos--no es más que una prueba de ese sistema de coherencias internas en que se sostiene y yergue el drama celestinesco.

Examinaremos el elemento de la seducción desde una doble perspectiva, estática y dinámica. Primeramente, se revisará el concepto de seducción y las dos manifestaciones que asume en la obra; y en base a esa diferenciación, distinguiremos entre seductores y seducidos. Se comprobará la estructura jerárquica, recursiva de un sistema de seducciones que, en una segunda parte, rastreamos acto por acto a lo largo de toda la *Comedia*³. Veremos al mismo tiempo como la estructuración dramática de las seducciones se halla enredada en un sinfín de ecos, simetrías y procesos climáticas cuyo mero entrever recompensaría estas páginas.

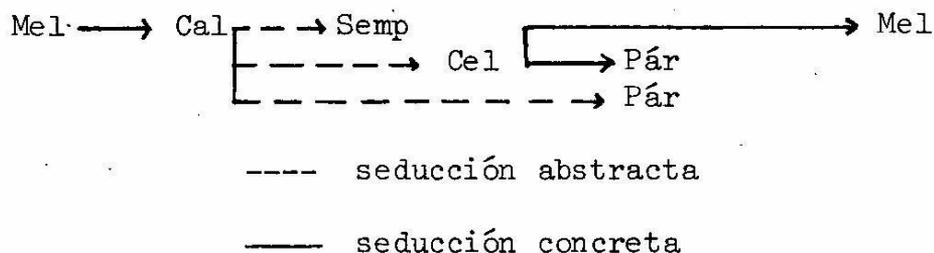
¿Quiénes son los seductores y quienes los seducidos? La respuesta es engañosamente simple: los seductores son Celestina--y, a través de ella,

Calisto-- , Sempronio y el segundo Pármeno; los seducidos, Melibea, el primer Pármeno y Areúsa. Sin embargo, si reflexionamos sobre las motivaciones de unos personajes para seducir y de otros para consentir en la seducción, la respuesta se hace mucho más compleja y materialmente imposible. Para empezar ¿no es Celestina, "la gran seductora", la primera engañada por su codicia, por la liberalidad de Calisto? ¿No es Melibea, "la pobre seducida", la que cautiva a Calisto⁴ en la escena inicial y provoca el resto de las seducciones? Y si Calisto utiliza a Celestina para que seduzca a Melibea, ésta, ya antes, había privado del albedrío y convertido en "melibeo" al seducido Calisto.

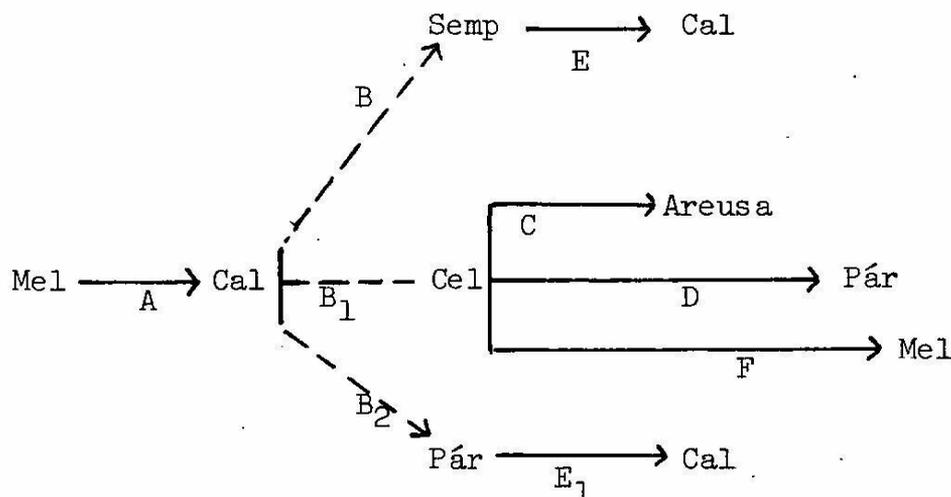
Conviene distinguir entonces los dos principales tipos de seducción que encontramos en la obra. Hay seducciones que llamaremos abstractas o morales: hay otras, concretas y dramáticas. De las primeras son víctimas la propia Celestina, Sempronio y el segundo Pármeno; sus autores: 1) la codicia, personaje igualmente abstracto en la obra y encarnado en la riqueza de Calisto; y 2), sobre todo en el caso de los criados, un oscuro resentimiento de índole social y económica. Estas tres seducciones se originan no a raíz de deseos inmediatos ante objetos presenciados en la obra, sino que estaban predisuestas en la personalidad y condición de los sujetos.⁵

El otro tipo de seducción tiene como víctimas a Melibea, a Calisto y al primer Pármeno. Sus respectivos seductores, Celestina, Melibea, y otra vez Celestina (con el concurso de Areúsa), son personas, entes concretos. Estas seducciones de ahora no se dan por supuestas en la condición de los sujetos, sino que necesitan para su realización verdaderos procesos. Son más, mucho más dramáticas que las otras, pero menos humanas también en el sentido de que sus autores, los seductores, han de recurrir a auxilios más complejos para doblegar las voluntades de sus víctimas. Así, Celestina, para seducir a Melibea, echa mano a algo supuestamente sobrenatural, la hechicería, el diablo (acto III), la superstición (acto IV). Incluso el enamoramiento de Calisto por Melibea, aunque súbito en su manifestación, es en realidad, hasta ser consumado, el tipo especialísimo de seducción más ardua y maravillosa⁶. E igual que Celestina pero en plano inverso, Calisto justifica su propia seducción con una trasposición a lo sobrenatural: diviniza a la amada y se proclama "melibeo". Finalmente, la seducción del Pármeno anterior a la posesión de Areúsa esta también dramatizada, concretizada en los esfuerzos repetidos de Celestina por embaucarle primero con recuerdos de infancia y de madre, después con la codicia⁷--provecho de alianza con Sempronio--y decisivamente con la lujuria--placer por la posesión de Areúsa--.

Entre estos tres pares de seducciones principales, concretas unas, abstractas otras, existe una jerarquía cuyo esquema podría formularse de manera cronológica, aún a riesgo de forzar los límites temporales de la obra:



Esa gradación cronológica puede adoptar una disposición piramidal que representaría mejor las subordinaciones de engaños y seducciones:



Primeramente, la pérdida de libertad de Calisto por obra de Melibea (A) motiva directamente el resto de las seducciones. En segundo lugar, la seducción de Celestina y de los criados (B₁, B y B₂) por el dinero de Calisto, al impulsar su codicia, sigue provocando seducciones. En tercer lugar, estos últimos burladores-burlados desencadenan el fingimiento y engaño a Calisto (E y E₁), la seducción de Areusa (C), la de Pármeno (D), y la capital de Melibea (F).

Se notará que no hay ningún personaje principal que quede exento de representar los dos papeles, seductor y seducido. Desatar semejante nudo de engaños mutuos y pasiones comprometidas mediante un final feliz hubiera sido forzado e inconsecuente dentro del marco del mundo desolado y en caos que nos presenta Rojas. El desenlace terrible se imponía, al margen de probables intenciones didácticas. Un primer elemento dramático tan complejo--juego de seducciones--incitaba a la acción de un segundo elemento dramático, la serie de muertes.

Examinemos ahora las seducciones desde una proyección diacrónica, desde la convención de acto por acto. Por su estructuración dramática, la *Comedia* se divide en dos partes: hasta el acto XI domina el primer elemento dramático: tentativas y realización de seducciones; del acto XI en adelante, una vez que Celestina se vuelve a su casa satisfecha con la cadenilla de oro, empiezan a moverse los resortes del elemento de las muertes. En los actos I, IV, VII y X--repárese en la simetría--se

la lealtad y el amor respectivamente. Sempronio y Pármeno son en el acto II los polos opuestos en que Calisto busca consuelo: un polo que por codicia le engaña, otro que por lealtad se desengaña.

El acto III es introductorio del siguiente.¹⁰ Celestina se prepara a iniciar la seducción F, la de Melibea, la más dramática y que, como la D, requerirá dos tentativas. Ya en el acto IV, este primer intento de seducción F goza de una posición dominante a lo largo de esta primera parte de la obra, los once actos iniciales. En realidad, el acto II y el III la están ya preludiando, como el V y el VI la resumirán. El encuentro de Celestina y Melibea esta hábilmente escalonado a través de tres escenas cortas pero de duración y significado en aumento: el monólogo de la vieja por la calle, la recepción que le ofrece Lucrecia y la intervención de Alisa. El diálogo entre la doncella y la vieja¹¹ se organiza igualmente en tres períodos dramáticos proporcionados: 1) anticlímax, representado por las razones de Celestina sobre temas abstractos (vejez, riqueza) y por las alabanzas, "captatio benevolentiae"; 2) clímax dramático con la ira de Melibea al oír el nombre de Calisto; 3) postclímax con disculpas de la alcahueta, sus elogios a Calisto y las excusas de Melibea. Vemos, por tanto, que en este acto IV la duración de escenas, la intervención de personajes, la gradación dramática aparecen organizados en torno al principio unificador del número tres:

monólogo-Lucr-Alisa: Cel (((Mel --- Cel-Mel)))

anticlímax 1 acl. 2 clímax postclímax

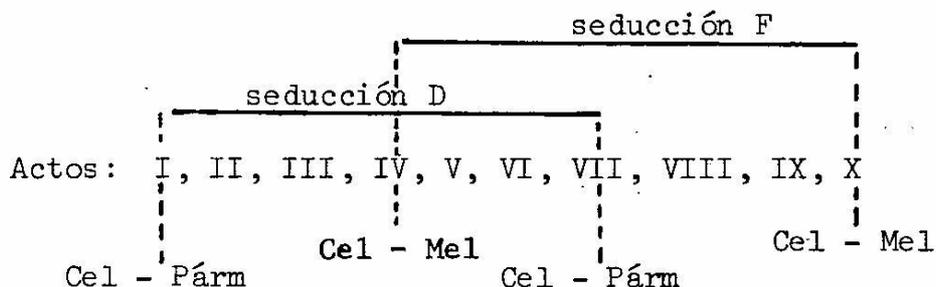
Cuando acaba el acto, Celestina, consciente de su triunfo, se marcha calle abajo a lo largo de todo el acto siguiente, el V, hablando entre sí otra vez. Los tres monólogos de la misma persona, en tres actos consecutivos--III, IV y V--confirman la continuidad de este grupo de actos, del II al VI, y la posición central en ellos de la seducción F.

Pero el acto V, por transicional que sea, esconde el germen de la futura discordia entre seductores. Sempronio, en un apartado en la mitad exacta del acto, toma conciencia de la codicia de la vieja y, consecuentemente, de la propia. Fatalmente se da cuenta ("el diablo me metio con ella", [V, 104]) de que ambos se hallan cautivos de la misma pasión. Pero no se inhibe; se propone actuar ("pero gane harto, que por bien o mal negara la promesa", [V, 104]) y, al hacerlo, anuncia la tragedia.

El acto VI es una celebración de la seducción de Melibea. Es un acto de única escena en donde los cuatro personajes que en el acto I aparecían emparejados (Cal-Sempr y Cel-Párm) ahora mezclan sus razones, aunque observando cada uno un individualismo cerrado y ceñido a la ejecución de sus deseos particulares. Sólo Pármeno no es aquí personaje lineal, sino que pone la nota de cambio en un acto que no dice nada nuevo desde el punto de vista de las seducciones, si no es el desgarró interior que va operándose en la psicología del criado. Murmura contra Celestina, no ya por fidelidad a su señor, sino por temor a quedar relegado en la partición de un

botín ahora prometedor. Pármeno, picado ya por la codicia, está a punto de pasar del bando de seducido por Celestina al de seductor de Calisto.

Con el acto VI se cierra por un momento el ciclo de actos dedicados expresamente a preparar, ejecutar y celebrar la seducción de Melibea. En los tres actos siguientes--VII, VIII y IX--se nos cuenta la seducción decisiva de Pármeno y sus consecuencias. El desarrimo psicológico del criado, ilustrado en el acto VI, sólo requería de Celestina unas cuantas palabras y un buen cebo. A suministrar ambos remedios se apresta la vieja en las dos partes en que puede dividirse el acto VII. En la primera, yendo por la calle, el criado confiesa su seducción y organiza su alianza en contra del amo ("pero de aquí adelante demos tras el", [VII, 122]). En la segunda, en casa de Areúsa, Celestina se atrae a la "mochacha" y a través de ella pone sello a la alianza con Pármeno. La seducción C, de Areúsa, conduce y reafirma la D, la del criado, igual que ésta allanará el camino para la F, de Melibea. Entre las tres seducciones hay una jerarquía en importancia, en esfuerzo invertido y en espacio en el texto. La C ocupa el centro del acto VII; la D ocurre en el medio de las dos tentativas de la F, es decir, entre el acto IV y el X. Las respectivas tentativas de estas dos seducciones, D y F, presentan en el texto una disposición perfectamente simétrica:



El acto siguiente, el VIII, consuma la seducción D con la alianza que Pármeno establece con Sempronio y con el expolio a la despensa del amo.

El acto IX completa el ciclo de actos que siguen a la seducción D. Igual que el acto VI, en que se había celebrado la seducción de Melibea ocurrida dos actos antes, ahora, en este acto IX se representa la celebración de esta nueva seducción, de Pármeno, acaecida dos actos antes. En contra de las elucubraciones idealizadoras de Calisto en el acto VI, la celebración es ahora naturalmente más jocunda y desenfadada: Sempronio y Elicia disputan, se zahiere a las "señoras que agora se usan" (IX, 149), se come, se pondera el vino y se está a punto de derribar la mesa. La celebración es popular pues el seducido ha sido un simple criado. El paralelismo estructural entre este acto IX y el VI se refuerza todavía en sus respectivas partes finales: así como el VI terminaba con la salida a la calle de Celestina y Pármeno y con la introducción a la decisiva seducción de éste en el acto siguiente, así, el acto XI acaba con la salida de Celestina y Lucrecia¹² a la calle dispuestas a rematar la seducción de Melibea en el acto siguiente.

En el acto X hay tres escenas. La brevedad de la primera--monólogo de Melibea--y de la tercera--llegada de Alisa--resalta la posición central

de la segunda: encuentro de seductora y seducida. Y todavía en esta misma escena, el mutis de Lucrecia la divide en dos mitades. En la primera, Celestina tantea a la "enferma"; en la segunda, le nombra el dolor--amor--, la medicina--Calisto--, y Melibea confiesa su seducción. En el centro de todo, el clímax dramático: el desmayo de Melibea. Vemos así que desde la llegada de Lucrecia a casa de Celestina en el acto precedente, se va operando una gradación dramática que se depura y culmina poco después de la mitad del acto. El concierto de la cita para esa noche, el discurso de la fiel Lucrecia y la irrupción de Alisa son los tres momentos que distienden el clímax anterior y encaminan el postclímax.

El siguiente acto es, como el VI, una celebración de la caída de Melibea. No faltan los mismos personajes y el mismo desequilibrio del "embidioso" Pármeno. Pero otra vez este acto dista mucho de ser transicional. Ocurre algo que, a la vez que pone fin al período dramático de las seducciones, anuncia el período de las muertes. Se trata de la consumación de quizá la más interesante de todas las seducciones, la de Celestina por su codicia o profesionalidad. La alcahueta recibe su paga, una cadenilla de oro. Es el segundo personaje que recibe premio por consentir en la seducción. El primer Pármeno ya lo había recibido; Calisto y Melibea lo recibirán en el acto siguiente; y Sempronio y el segundo Pármeno se quedan, tal vez por la tibieza de ses seducciones, sin recompensa, y enfurecidos desencadenarán el desastre. A ello vuelve a aludir Sempronio ("Pues guardese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma" [XI, 167]). Evidentemente ya hemos salido del período que en la *Comedia* desarrolla el nudo de seducciones; estamos en el período de sus consecuencias, las muertes. Pármeno ha venido refiriéndose agoreramente a él; Sempronio ya le divisaba en el acto III y ahora, con sus palabras, nos introduce en él.

En efecto, en el acto siguiente, el XII, se reúnen y enfrentan característicamente elementos del viejo sistema, el de las seducciones, y del nuevo, el de las muertes. De modo ejemplar en este acto, "quizá el más delicadamente coherente"¹³ se oponen gozo y tragedia, amor y muerte, premios y castigos. Calisto y Melibea, en la primera parte del acto, dan consuelo y vida a sus almas enamoradas; Celestina y los criados, en la segunda mitad, se destruyen y matan. Los seducidos--realmente seductores--se alegran y celebran por fin juntos el fruto de sus respectivas seducciones; los seductores--realmente seducidos--discuten y mueren por el fruto de sus esfuerzos de seducción. Los primeros, seductores ayer--Melibea desde su entrevista con Calisto en el acto I, y Calisto desde que dio las cien monedas a la alcahueta--, plenamente seducidos hoy, mañana--actos XIV y XV--acabarán muriendo; los segundos, seducidos ayer por la codicia, seductores con sus mañas al mismo tiempo, mueren hoy. Comprobamos así la relación inmediata de causa a efecto entre nuestros dos elementos dramáticos que, a la vez, sirvieron admirablemente a cualquier intención ejemplarizante del autor: codicia-engaño (seducción) = castigo (muerte); "desordenado apetito"-loco amor (seducción) = castigo (muerte).

Una vez desarrollada la primera parte del desenlace fatal, muerte de seductores, sólo nos falta esperar la consumación del final, muerte de seducidos. Y como en la *Comedia* el juego de seducciones ya ha dejado de

ser relevante, los nuevos criados, Tristán y Sosia, serán leales y prudentes.¹⁴

La intensidad dramática del acto XIII determina el carácter transicional del siguiente. Como en los actos VI y XI, en que se celebraban las seducciones de Melibea y se recontaban sus pormenores, ahora Calisto se entrega en soledad, muertos todos sus concelebrantes, a revisar los acontecimientos de la víspera. Pero antes de eso, Calisto, siempre receptor de noticias, igual que en el VI y el XI oía exaltado a Celestina, ahora tiene que oír "desonrrado" a Sosia relatándole el fin de la alcahueta y los criados. Calisto, sin embargo, desafía a la fortuna, se recobra del quebranto a su honra y se dispone a asaltar las paredes del huerto de Melibea, se dispone a no dejar descansar el mecanismo de las muertes.

El acto XIV de la *Comedia* prosigue con el movimiento anticlimático iniciado en el discurso de Calisto del acto anterior, y lo aumenta ahora con la escena inicial entre Lucrecia y Melibea. A la mitad del acto, se produce el doble clímax. En el primero, cuyos protagonistas son eufemísticamente las "desvergonzadas manos" (XIV, 191) de Calisto, se consuma por fin la serie de seducciones. En el segundo clímax, separado del anterior por la distensión filosófica-irónica de Tristán y Sosia, se produce la cuarta muerte, la de Calisto, que precipitará, en el acto siguiente, la de Melibea. Después, al final del acto, el postclímax desarrollado entre la criada y su ama, igual que al principio.

La codicia, elemento lógico, había ocasionado las tres primeras muertes; esta nueva muerte debe causarla el "loco amor" favorecido de un elemento ilógico, la fatalidad, el accidente. La muerte de Celestina, en el acto XII, había tenido como consecuencia inmediata la de sus compañeros seductores; la muerte de Calisto ahora "convida... y fuerza" (XX, 230) la de su compañera seducida. El dramatismo ha quedado, por tanto, roto: con la muerte de Calisto y la desesperación de Melibea, el final fatal se previene. Una vez que "cortaron las hadas sus hilos" (XX, 230), el suspense de la *Comedia* se interrumpe y, sin alturas dramáticas, fluye en un lento postclímax final: suicidio de Melibea, última seducida y última en morir, en el acto XV, y lamento de Pleberio en el XVI.

El juego de seducciones y de muertes es sólo una prueba de la estructuración de *La Celestina*, la prueba quizá mas llamativa, por ser de carácter dramático, pero sorprendentemente todavía no bien destacada. Sin merma de su riqueza formal y estilística y lejos de estar encerrada en esquematismos inexpresivos, la obra de Rojas está dispuesta en torno a un sistema coherente y escondido de sabias estructuras.



♦♦NOTAS♦♦

¹ Fernando de Rojas, *LC* (Madrid: Alianza Ed., 1971), ed. de D. S. Severin, p. 44. Todas las citas de la obra quedarán incorporadas al texto.

² Sería, sin embargo, un didactismo funcional y ligado a la necesidad que le imponía la sociedad de estructurar una compleja visión del mundo absolutamente amoral. De ahí que las sentencias moralizantes siempre se hallen incrustadas, como materia ajena, en la personalidad de los caracteres, y que los elementos moralizantes estén para servir de apoyo mutuo a la estructura dramática de seducciones y muertes. El didactismo de *LC* se entiende, como advierte Herriott, sólo en base a esa funcionalidad de estructuras y a la temporalidad ligada a los caracteres (James H. Herriott, "Fernando de Rojas as Author of Act I of *LC*", en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa I* (Madrid, 1972), pp. 295-311. Sobre el didactismo de la obra puede consultarse al campeón del mismo, Marcel Bataillon, "*LC*" *selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961).

³ A causa, sobre todo, de la mayor condensación dramática y más completa unidad artística de la *Comedia* de dieciseis actos, me he decidido atener este análisis al texto primitivo. La *Tragicomedia*, destinada a complacer a quienes deseaban que la obra "se alargase en el proceso de sus deleites de estos amantes" (obr. cit. pp. 43-44), interpola pasajes y actos ajenos a la gestación del resto del drama, si bien las estructuras dramáticas de la obra en veintiún actos podrían revelarse como compañeras de las aquí estudiadas.

⁴ En rigor, sin embargo, no es Melibea quien seduce, cautiva a Calisto, sino es éste el seducido por aquella, Calisto se juzga seducido, carente de libertad, según confiesa en el acto I. Para él, desde su "objetividad" de enamorado, se trata de una seducción. ¿Pero puede hablar el lector de seducción? Faltan elementos de juicio. No le interesaba al "antiguo auctor" que hubiera un doble o triple plano de enjuiciamiento de esta "seducción" generadora de todas las demás. Es un episodio singularísimo y que le destaca del resto de la obra (vease la nota 6). Nosotros adoptaremos el único plano de juicio, el de Calisto, y lo llamaremos seducción.

⁵ Esto es más aplicable al caso de Celestina. Al engaño de Sempronio por su codicia asistimos en el acto I: el criado hasta pretende vacilar entre dejar solo a su amo enamorado o consolarle, y su indecisión le provoca decidirse a medrar a costa de la "enfermedad" de Calisto: "de la burla yo me llevo lo mejor" (I, 55). Aun así, la debilidad de su indecisión demuestra la marcada predisposición que había en su carácter para dejarse seducir por el afán de engañar al amo. Por su parte, la seducción de Pármeno está instrumentada por el hábil concurso de la vieja, por el incentivo de estrenar su virilidad, por su envidia. Las motivaciones de Pármeno son complejas, encontrando todas, sin embargo, un eco favorecedor y determinante en su condición de criado.

⁶ Y es esta seducción tan diversa a las demás que parece un episodio disparatadamente ajeno y originalmente extraño al resto de la obra. Teniendo en cuenta esto y otras peculiaridades únicas de este acto I, y teniendo en cuenta la confesión del propio Rojas ¿por qué no pensar en el "antiguo auctor" de esta escena, por lo demás, de conocida circulación en obras anteriores? Véase al respecto Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "LC"* (Princeton: Princeton University Press, 1972) y concretamente, Charles B. Faulhaber, "The Hawk in Melibea's Garden," *HR*, 45 (1977), 435-450..

⁷ Obsérvese cómo se enlazan los móviles de la seducción del primer Pármeno con la del segundo Pármeno. Si Celestina esgrime, ante los ojos del criado la codicia, las ventajas de aprovecharse del amo, después del acto VII, el criado, ahora infiel, engaña--siendo engañado--el amo por codicia, entre otras cosas (véase la nota 5); una codicia que Pármeno, a vez, esgrimirá contra la misma Celestina en el acto XII con tal pasión que desencadenará la tragedia. Vemos así el carácter recursivo del móvil fundamental, el mismo carácter que observaremos muy pronto en la naturaleza de las seducciones.

⁸ La profesionalidad fría e impecable de la alcahueta caracteriza su deseo de ascender, como afirma certeramente Rauhut, a una clase burguesa abierta (Helmut Rauhut, *Herr und Knecht in der spanischen Literatur. Celestina-Lazarillo-Guzmán-Quijote*, Tesis doct., Univ. de Heidelberg [Wurzburg, 1971], p. 95). Pero Celestina, como los criados, fracasa y se despeña en su intento por subir por la escala social. Y el resultado de tal fracaso es la advertencia dramática de Rojas contra el orden social en caos de su época, es quizá el único "mensaje moral" válido a que se refería María Rosa Lida de Malkiel (*La originalidad artística de "LC"*, 2nd ed. [Buenos Aires: EUDEBA, 1970], p. 303).

⁹ Motivaciones de fondo yacerían en las contradicciones de la clase social a que pertenecía Sempronio, motivaciones resultantes de ese forcejeo individualizado de los criados por ascender de categoría social.

¹⁰ Esta continuidad entre el acto III y el IV se confirma si reparamos en el fin y el inicio de uno y otro. El III acabe con el monólogo de la hechicera invocando al diablo; el IV empieza con el monólogo de la vieja concluyendo deducciones supersticiosas. Pero antes, en este último y largo monólogo, Celestina, al vacilar en su empresa, añade un leve tinte dramático.

¹¹ Y en ningún otro momento de la obra, de esta obra de diálogos, se comprueba mejor la revelación de Gilman: el predominio del diálogo--el *yo* frente al *tu*--sobre la acción en la estructura global de la obra. Sobre los períodos de un diálogo siempre en tensión descansa todo el edificio estructural de *LC* (Stephen Gilman, *"LC"; Arte y Estructura* (Madrid: Taurus, 1974), esp. el cap. IV. "El Arte de la Estructura", pp. 143-186.

12 El paralelismo entre Lucrecia y Pármeno nos lo confirma la misma Celestina: "Nunca me ha de faltar un diablo aca e aculla: escapome Dios de Parmeno, topome con Lucrecia" (X, p. 157). Sobre las semejanzas entre ambos personajes, véase Maria Rosa Lida, *La originalidad...*, cap. XVI y XVII, pp. 594-693; y S. Gilman, "LC"..., nota 6, p. 158.

13 Gilman, "LC"..., p. 166.

14 En la *Tragicomedia*, sin embargo, si por un lado se pierde concentración dramática al ser ampliado el argumento y el tiempo real, por otro, se incorpora un tercer elemento dramático, la venganza. En consecuencia, el juego de seducciones, sin la complejidad anterior, se prolonga principalmente en la persona del Sosia seducido.



El amor de Calisto y Melibea. Aucto XIV^o. Grabado de la traducción alemana de C. Wirsung (1520)



SYMBOLIC EQUIVALENCE IN *LA CELESTINA*: A POSTSCRIPT

Alan Deyermond

Westfield College (University of London) and Princeton University

In *Celestinesca*, 1, no. 1 (May, 1977), I discussed three visually equivalent objects which play major parts in the action: Celestina's skein of thread, Melibea's girdle, and Calisto's gold chain. I suggested that these objects, which form a series of exchanges, almost merge into one another, and that the Devil, conjured into the skein by Celestina, seems to pass from one to the other. Other images are associated with these at various points, and in the present article I discuss one on which I touched briefly. I commented (pp. 7-8) on Melibea's use of snake imagery in her second meeting with Celestina; describing the violence and pain of her love for Calisto, she says: "comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo" (X, 154).¹ As P. E. Russell says (no. 302, p. 351), her choice of this image shows that the magic power of the skein of thread, anointed with the poison of vipers, has passed into the victim's body. The image has other connections of some interest, notably with the *Prólogo*'s account of the viper's mating:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo sus entrañas? (41)

This is, as is well known, a borrowing from Petrarch: it is taken from the Preface to Book II of *De remediis utriusque fortunæ*,² but the ultimate source is the bestiary. Different versions of the bestiary vary considerably in their treatment of this story; thus, in the text known to most American and British readers because of its translation by T. H. White, the male's head is actually bitten off, and the fatal reaction is one of disgust, not, as in *La Celestina*, of climactic pleasure:

The viper (*vipera*) is called this because it brings forth in violence (*vi*). The reason is that when its belly is

yearning for delivery, the young snakes, not waiting for the timely discharge of birth, gnaw through the mother's sides and burst out to her destruction.

It is said, moreover, that the male puts its head into the female's mouth and spits the semen into it. Then she, angered by his lust, bites off his head when he tries to take it out again.

Thus both parents perish, the male when he copulates, and the female when she gives birth.³

Different treatments are summarized by Florence McCulloch.⁴ The constant features are, however, that copulation proves fatal to the male, and that the young break out through the mother's side, killing her. Eglá Morales Blouin links this passage to the murder of Celestina by Pármeno and Sempronio:

El hijo que mata a la Madre Terrible simboliza la lucha del ego por liberarse del recipiente elemental, en busca del desarrollo positivo y transformación. En *La Celestina*, este acto se cumple por manos de Sempronio y Pármeno.⁵

I find that this, like most of Blouin's Jungian interpretation, falls short of conviction, even if one strengthens it by recalling that Sempronio had earlier described Celestina as a viper: "Más seguro me fuera huir de esta venenosa víbora, que tomalla" (V, 104).⁶ However, even though the bestiary account of the viper does not seem to have any clear connection with Celestina's murder in Act XII, it does appear to have exercised a powerful influence on Act X: although it is not explicitly referred to, a series of images depends on it.

While awaiting Celestina's arrival, Melibea asks herself: "¿Cómo lo [disguising the nature of her pain] podré hacer, lastimándome tan cruelmente el ponzoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel caballero me dio?" (X, 154). Although the primary allusion is clearly to the taking of poison, the words "ponzoñoso bocado" could also, in a period of familiarity with bestiary material, be a reminiscence of the male viper's putting his head into the female's mouth.⁷ This possibility is greatly strengthened by what follows. A few lines later, in answer to Celestina's question, "¿Qué es, señora, tu mal?", Melibea makes the already-quoted remark, "Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo," and stronger reminiscences of the female viper's fate follow:

Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón . . . Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí. (X, 157-58)

At the third mention of Calisto's name, Melibea faints, and Celestina fears that she (like the female viper?) may have died. However, the girl

recovers and explains--in terms that continue the implied image of the young vipers breaking out through their mother's side--"Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho" (X, 159).

If I am right in identifying these remarks by Melibea as reflections of the bestiary story of the viper, which would be recognized--whether at a fully conscious level or subliminally--by Rojas's readers, two points must be considered: the function of these references within *La Celestina*, and their relation to the explicit description, in the *Prólogo*, of the viper's mating.

One function is, as I have already noted, to draw attention to the link between the Melibea-Celestina meeting in Act X and the conjuration scene of Act III: the Devil's power, conjured into the skein of thread, has passed into Melibea's body. Moreover, it appears that because the skein was anointed with viper's poison, some of the qualities of the viper have also entered her body (a process analogous to that by which, according to widespread and persistent folk belief, one takes on the qualities of what one eats). It is possible, but not, I think, very probable, that we are intended to see a connection between these bestiary images and the description of Celestina by Sempronio as "esta venenosa víbora" (V, 104).⁸ It is true that Celestina is shown in Act X as taking control of Melibea, but I doubt--despite Weiner's useful analysis--whether the coincidence of images is significant. There is, however, one other important function of these images: they foreshadow disaster. The mating of vipers leads to the death of the male, and then of the female. The mating of Calisto and Melibea leads first to his death, and then to hers, by an ineluctable sequence of cause and effect.⁹ Melibea has an anguished awareness that she is the cause of Calisto's death:

Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fui yo la causa.
(XX, 229)

--though of course in a less direct way than the female viper.¹⁰ The viper images are very far from being the only method used by Rojas to foreshadow the final calamity: such indications are frequent throughout the work.¹¹ By his use of the images, however, Rojas reinforces, subtly and effectively, the impression of doom surrounding the major characters.

The other point which merits discussion is the relation between the images of Act X and the *Prólogo* description. Readers of the *Tragicomedia* from 1502 onwards (if 1502 is indeed the date of the lost first edition) have, one supposes, generally read the *Prólogo* and then the main text. They have, in other words, encountered the explicit description of the viper's fatal passion before reaching the images of Act X. Readers and hearers of the *Comedia*, however, could not have done this. For them, the *Prólogo* did not exist. Rojas, of course, knew *De remediis* extremely well when he wrote the *Comedia*, and even if he had not, his knowledge of the

bestiary, shown in other parts of *La Celestina*,¹² would probably have made him familiar with the viper story. It may be relevant that a similarly implicit allusion to the fatal consequences of the viper's mating is to be found in another late medieval Spanish writer, Florencia Pinar.¹³ These may not be the only cases: at a time when love was widely regarded as an illness with potentially fatal consequences,¹⁴ and when material from the bestiary seems to have been widely known, it is natural that those writing about unhappy love, whether in prose or in verse, should make use of a story which so strikingly represents both the power of sexual passion and its fatal outcome.¹⁵

♦♦NOTES♦♦

¹ As before, I refer to books and articles on *LC* by their numbers in the Snow-Schneider-Lee bibliography and its supplements published in *Celestinesca*. References to the text of *LC* are to the Severin edition (no. 176), since this is the only edition based on recent textual discoveries—its placing in the bibliography among "Ediciones estudiantiles y popularizantes," rather than among "Críticas," does it somewhat less than justice.

² See no. 47, p. 55.

³ *The Book of Beasts, being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century* (London: Jonathan Cape, 1954), p. 170. This bestiary provides a long and confused moralization, but this is based not on the fatal consequences of the viper's mating but on the male viper's adultery with the eel.

⁴ *Mediæval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 33, 3rd ed. (Chapel Hill, [1970]), pp. 183-84.

⁵ No. S90, p. 25. This article offers a predominantly Jungian interpretation of *La Celestina*. I regret not having seen it before publishing my own article (I learned of its existence only when the author kindly sent me a copy in September, 1977), since it would have been appropriate to take it into account in presenting my rather different interpretation. Blouin discusses the symbolic significance of the skein and the girdle, referring also to such associated images as net and chain (pp. 32-35). The points she makes include the crossing of threads as a symbol of sexual union, and the interpretation of Alisa's-weaving ("Pero mi señora la vieja urdió una tela," IV, 88) as Melibea herself (p. 33). I have reservations about these views, but at other points Blouin coincides with parts of my article: for example, she says that "El hilado lleno del poder numínico de Celestina, portador del mal, se trueca y se alarga en el cordón de Melibea" (p. 34—she does not mention the subsequent merging of girdle into chain), and, like a number of critics, she comments on the scene in which Calisto treats the girdle as a symbol of Melibea's body (p. 34). (There are many analogues for such symbolism. For an interesting recent

study in another area of medieval literature, see Paul Salmon, "Sivrit's Oath of Innocence," *MLR*, 71 [1976], 315-27.) She also coincides to a certain extent with the ideas developed by Michael Harland in the unpublished paper referred to in note 16 of my article. On chain imagery, see also Stephen Reckert (no. 327). Reckert is principally concerned with seven groups of positive and negative words, their distribution in the text, and their reinforcement or neutralization by their contexts. He also devotes one page to some occurrences of *cadena* (pp. 164-65). He does not discuss the connections of *cadena* with *hilado* and *cordón*, but he does associate its metaphorical use with one of the hunting and trapping images, that of the "anzuelo cebado" (cf. my article, p. 6).

⁶ I am inclined to think that Freud may be of greater interest than Jung to students of the viper story: the fate of the male, decapitated by his mate after he has discharged his semen, suggests the fear of castration which, Freud tells us, is deeply rooted in the male psyche (in particular, it recalls the widely-diffused motif of the *vagina dentata*); and the fate of the female also seems to correspond to some of the fears documented by Freud in his case-studies. Sempronio's remark is associated with the *Prólogo* passage in a different way by Jack Weiner, no. 313, pp. 393-94. He observes, on the basis of these and other references (including the mention of "lengua de víbora" among Celestina's ingredients, I, 62), that "a relationship is early established between Celestina, the serpent, and the extreme sexual desire which leads to death for the characters of *La Celestina*" (p. 394). This is a useful and illuminating comment, though I do not think that we should necessarily extend it to the Act X images, whose force seems to derive from the bestiary account rather than from the image of Celestina as viper.

⁷ George A. Shipley, who read a first draft of this article, comments: "Rojas is not here alluding to a bestiary tale (i.e. pointing out from text to source); rather he has absorbed the bestiary lore into his mental repertory of animal images where the beast is free to associate with others. The resultant image is not learned but part of an associational cluster in Rojas's psyche" (letter of March 3, 1978).

⁸ George Shipley comments: "I would say: it doesn't matter whether it is intended. It is there; it is functional, and part of a coherent symbol-system."

⁹ Some critics believe that Calisto's death is arbitrary, but it seems to me--and to others, such as Erna Berndt [Kelley], no. 39--to display a very careful pattern of causation: see no. 47, p. 114.

¹⁰ George Shipley comments: "Also, less directly, does she not 'kill' her parents? Is she not conscious of doing just that, and is this not corroborated by Pleberio in his sense of emptiness and dissolved values?"

¹¹ Some examples chosen at random: foreshadowing by proverbial phrase ("Por uno, que comes con tiempo, cortas mil en agraz," III, 81); by direct statement ("Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fáltales todo el bien," II, 84); by classical allusion ("Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso, que se enamoró de su propia figura, cuando se vido en las aguas de la fuente," IV, 99). In all of these cases, the foreshadowing is explicit, but in other classical allusions it is implicit (see no. 47, p. 112), as it is with the viper images. Many examples of Rojas's foreshadowing technique are interestingly discussed by Katharine K. Phillips, no. 293.

¹² This knowledge is discussed in an important but as yet unpublished conference paper by George A. Shipley, no. 304, and the forthcoming book on the bestiary in medieval Spanish by Néstor A. Lugones is likely to add still more to our knowledge.

¹³ In her poem, "El amor ha tales mañas," whose earliest appearance is in the fifteenth-century *Cancionero del British Museum*. See my article, "Spain's First Women Writers," in *Images: Women in Hispanic Literature*, edited by Beth Miller, to be published by University of California Press. This is only one of a number of coincidences between *La Celestina* and *cancionero* poetry. The others have been pointed out by several critics, most recently and most comprehensively by Theodore L. Kassier, no. S47. It is probable that Rojas's use of the viper story is independent of Pinar's.

¹⁴ See Keith Whinnom's introduction to his edition of Diego de San Pedro, *Obras completas*, II. *Cárcel de Amor* (Madrid: Clásicos Castalia, 1972), pp. 13-15; and Shipley, no. 305.

¹⁵ My debt to George Shipley is already apparent. I am also very grateful to Joseph T. Snow and Ronald Surtz, who read and commented on a first draft of this article.



Celestina entra en casa de Pleberio. Aucto IV^o.
De la traducción alemana de C. Wirsung, 1520.



LA CELESTINA ON STAGE

Adrienne Schizzano Mandel
California State University
Northridge, California

A stage adaptation of *La Celestina* was presented in November of 1977 at the University of California Berkeley, by the New York Spanish Company, Compañía de Teatro Repertorio Español.¹ First performed in New York in March of 1974, this version has since played in repertory in New York and on tour both in the United States and in Mexico. It was also presented at the IIO Festival Internacional Cervantes in Guanajuato, Mexico, and at the First Siglo de Oro Drama Festival at El Paso, Texas, where the production won all the awards in the professional theatre category.

The director of the company, Mr. René Buch, has composed a text which draws on Rojas' sixteen-act version. This adaptation, however, is much more than an abridgement of the original: major changes were seemingly dictated by practical and technical concerns. An example: in order to reduce the number of actors, Mr. Buch eliminates the role of Alisa and has Pleberio himself receive Celestina in his house. He also eliminates the roles of Tristán and Sosia and has the *mochachas* announce the death of Celestina, Sempronio and Pármemo to Calisto while Calisto is taking leave of Melibea--thus causing his fall from the wall and his death. For all practical purposes, the play ends with Celestina's death. Still, on the whole, Rojas' work shines through this arrangement designed to project Mr. Buch's interpretation of *La Celestina*. While Rojas integrated--with effective counterpoint--the idealized and erudite courtly tradition and its earthy, realistic counterpart, Mr. Buch assumes an anti-classical bias favoring the naturalistic elements.

In addition to an abridgement of the original, we witness a telescoping of events, often through a reshuffling of their order. The consummation of the love of Calisto and Melibea, as I have indicated, takes place before Celestina's death. Sempronio and Pármemo leave the lovers unguarded in their garden of delights to demand their share of the gold chain from Celestina. Hence, Buch wants us to feel that Celestina's blood is violently shed at the same time as Melibea and Calisto succumb to desire.

Rojas' various encounters between Calisto and Melibea are condensed

into Buch's single encounter. In one brief night, Calisto manages to speak to Melibea, overcome all the physical obstacles and gain entry into Melibea's private world. In an effort to intensify libidinal forces and render carnal fulfillment inevitable, Buch stages sudden encounters of the lovers from the very beginning of the action, and these rapid encounters become part of the texture of the work. They serve as a referential context for a magnetic, irresistible sexual force which dominates all of the characters' lives, but which is initially sublimated in the case of Calisto and Melibea. The creation of this visual intertext is supported on the semantic level by having Calisto's opening line,

"En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios"

repeated by Calisto on successive meetings. Even though the scenes proceed in a fragmented collage-like form, an attempt to create a simultaneity of levels--dream-vision and reality--, the content of both levels is monosemous. That is, the dream-visions revealed in Buch's cinematographic flashes confirm the signified expressed in Calisto's line.

Buch's staging is simple, even sober: a ladder on each side of the stage is used as a perch for each of the *mochachas*. Center-stage, a loft reached by two separate ladders serves as the "locus amoenus" of the two lovers. The somber atmosphere is accentuated by the characters' basic black costumes. The staging creates a Caravaggesque chiaroscuro, naturalistic and dynamic, which charges the atmosphere with violent tensions and vigorous earthiness.

Unfortunately, the production conveys no sense of philosophical grandeur. By imposing his own vision of earthbound human relationships on Rojas' work, Buch loses most of the moral, philosophical and even poetical substance of his model. The result here reminds us of Caravaggio's manner of displacing the formal, contained Renaissance image in favor of scenes where contemporary low-life is dynamically portrayed. A vivid example of this technique occurs in Caravaggio's "Crucifixion of St. Peter," where the artist makes the workman's buttocks as important as St. Peter on the cross. Buch, for his part, stresses only the palpably sensual elements of Rojas' work though without descending to vulgarity. Pleberio's lament is reduced to a few scant lines, mutilating thereby its dramatic and philosophical impact.

It was only the role of Celestina which, though simplified and excised of all the demonic elements, maintained its dramatic force. Perhaps this can be attributed to the fact that the actress portrayed her character with dignity and a superbly vivid down-to-earth manner without falling into the picturesque. Celestina's scene with Parmeno and Areusa (Rojas, aucto VII) was one of the few places where Rojas' text was more fully reflected. Buch here has caught the rich artistry and complexity of Rojas' work, better than in the remainder of his adaptation.

The basic structure of Buch's version is characteristic of the rondo in its instrumental form. The main theme is provided by the recurrent

line already mentioned, "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios," which is spoken by Calisto as he witnesses the varied physical experiences of the characters (played simultaneously on stage). The signified is before us since the composite image embodies the sign and the referential context. Thus the secondary motif of the rondo here conveys the earthiness of the secondary characters. This motif stands in counterpoint to Calisto's thematic line. Calisto seems to be telling us that the *grandeza de Dios* consists of and is celebrated by the characters' pagan joy, desire, and fulfillment. Real space--shifting locale of the actions--and real time--chronological duration of the actions--are an emptiness; both concepts are suspended to allow the contrapuntal rondo to play itself out. The accidental death of Calisto brings this dance of life to an abrupt end. The repeated single line, "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios" has become an obsessive metaphor for Buch's dance of life and it drives out the multi-faceted world view of Rojas' original since the subordination--even, in some places, disappearance--of all other levels of meanings (in Rojas' text) leads us to consider the physical experience as the only reality (in Buch's). By juxtaposing the love scene of Pármeno and Areusa with that of Calisto and Melibea, the director focuses on physical possession as the pre-eminent, non-chromatic human reality.

Finally, we understand that the verticality emphasized by the use of ladders has no transcendental meaning but rather suggests a phallic presence, a constant reminder of the carnal thrust toward a single human goal. Buch's *Celestina* asks no disquieting metaphysical questions. If God is not dead, He is conspicuously absent from the consciousness of the characters.²

••NOTES••

¹ For additional information, see the first supplement to "*La Celestina: documento bibliográfico*," in CELESTINESCA, Vol. I, no. 1, pág. 35 (núm. 202).

² An initial version of this review was read in the *Celestina* Scholarship special session at the MLA Convention, Chicago, December, 1977.



Calisto escala el muro del huerto. Aucto XV^o. Grabado de la Comedia (Burgos, 1499?)

LA CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO

TERCER SUPLEMENTO

Joseph T. Snow
University of Georgia



I. PALABRAS PREVIAS

La bibliografía original a la que es éste el tercer suplemento apareció en *Hispania* 59 (1976), 610-660. Los dos primeros suplementos aparecieron en los dos primeros números de este boletín (1977). Así que las referencias internas se refieren a las entradas de aquélla p. ej., LCDB 46, o a las entradas en éstos, p. ej., LCDB S75. Como en el segundo de los suplementos, pienso agregar solamente lo nuevo a la materia ya ingresada, dejando para una futura reimpresión de la bibliografía integral las correcciones y adiciones a las entradas ya recogidas. Quisiera aquí agradecer a ciertas personas que me mandaron noticias bibliográficas, o en otros casos, me mandaron copias de materias o separatas para que las hiciera entrar no sólo en este suplemento sino también en un fichero-archivo que guardo de copias de la materia celestinesca. Son: H. C. Woodbridge, John C. Dowling, Emma Scoles, Adrienne S. Mandel, Anthony S. Heathcote, John Burt, Reed Anderson y Esperanza Gurza.

Se advierte además que las Actas del Primer Congreso Internacional de LC (junio de 1974), que fueron anunciadas en LCDB 44, han aparecido ya. No pudimos reseñar todos los artículos allí contenidos aunque sí alcanzamos la mitad. Estos figuran en el suplemento bajo "ACTAS"; la segunda mitad quedará comentada en el Cuarto Suplemento. Se sobrentiende en cada caso esta información común a todos estos artículos: *LC y su contorno social*. Barcelona: Ed. Borrás, 1977.



II. SUPLEMENTO

Estudios monográficos:

- S123. *La Celestina*. Fernando de Rojas: *Sumario de la obra y estudio sobre el autor y su época*. Compendios Vosgos 4, Barcelona: Ed. Vosgos, 1977. 82 págs.

La introducción expone los datos básicos sobre las ediciones de la *Comedia* y la *Tragicomedia* hasta 1520 y agrega la información básica sobre la vida de Rojas junto con la cuestión de su autoría de LC. Sigue un sinopsis y un comentario individual a cada *auto*. El "estudio crítico" es de sólo dos páginas [68 y 69] pero hay una exposición útil, al final del librito, de los personajes de LC. Va destinado esta obra a fines estudiantiles; servirá para recordar LC meses después de leída.

- S124. Ferreras-Savoye, Jacqueline. *LC ou la crise de la société patriarcale*. Paris: Ed. Hispano Americanas, 1977. 224 págs.

Trás una larga y general introducción al tema de la sociedad patriarcale, explora *LC* (págs. 75-161) prestando especial atención a la posición baja de la mujer y el papel del dinero en el sistema político-social de la época. Consiste el apéndice de textos poéticos del siglo XV que, según la autora, corroboran su visión de *LC*.

- S125. Gurza, Esperanza. *Lectura existencialista de "LC"*. Madrid: Gredos, 1977. 351 págs. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 257.

Es este estudio uno de los más innovadores sobre *LC* en los últimos años. A través de un común énfasis en la importancia del individuo, la autora equipara la obra y pensamiento (y los procedimientos literarios, técnica, y estilo) de Rojas con la obra y pensamiento de Unamuno, Sartre, Camus, Kierkegaard, Bernanos, Jaspers y otros.

- a. *Crítica* (Madrid), núm. 647 (julio-agosto 1977), pág. 24, E. Asis;
- b. *Diario Las Américas* (USA), 14 de agosto de 1977, pág. 6, Román Campa;
- c. *Arbor*, núms. 381-382 (1977), 150-152, J. A. Míguez.

◆ Estudios en obras diversas:

- S126. Chevalier, Maxime. "LC según sus lectores," *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Ed. Turner, 1976), págs. 138-166.

Recoge citas--muchas de ellas antes notadas--a fin de demostrar que la propia ambigüedad inherente en la lengua sutil de *LC* provoca dos campos de reacción en los lectores de la obra: uno que la condenaba y otro que la apreciaba. Matiza Chevalier con sus comentarios cada grupo.

- S127. Madariaga, Salvador de. "Melibea," *Mujeres españolas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), págs. 51-90.

Este ensayo había aparecido ya en *Sur*, núm. 76 (enero, 1941), págs. 38-69, con el título "Discurso sobre Melibea." Para Madariaga Melibea es el eje de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*. En ella, Rojas "crea" la mujer. Elle ni es un 'ángel' como cree Calisto, siguiendo a los poetas medievales, ni es instrumento de la tentación y del pecado como cree Celestina, siguiendo a los predicadores. La Melibea de Rojas es una mujer que siente,

piensa, y ama desesperadamente: no es ni símbolo ni pieza de ajedrez que otros manipulan. Por eso, domina la obra. Nos brinda Madariaga una discusión de los *auctos* en que figura Melibea y demuestra--con un análisis personalísimo y listo--que es Melibea que siempre sabe lo que quiere y que hasta manipula a Celestina, puro instrumento del amor y de la pasión que Melibea siente por Calisto. Todo lo hace con ojos abiertos y acepta su propia muerte y la manera de ella como consecuencia de los cambios personales que ella misma tramó.

- S128. Singerman, Robert. *The Jews in Spain and Portugal: A Bibliography*. New York/London: Garland Publishing Co., 1975, págs. 200-01.

Recoge 26 libros y artículos [núms. 2938-2963] que tocan en el aspecto judaizante de Rojas y de su obra escritos entre 1902 y 1973. No hay comentarios. Ocho son del período anterior a las obras anotadas en LCDB y sus suplementos.

- S129. Torres Monreal, Francisco. *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Madrid: Fundación Juan March, Serie Universitaria, 10, 1976, págs. 14-18.

A la luz del interés francés en *LC*, visto por las 21 traducciones existentes en las bibliotecas de París y por las 13 en lo que va de siglo, el autor esboza con breves pinceladas dos representaciones escénicas de *LC* y su arreglo del texto de Rojas: la de P. Achard, 1942 (LCDB núm. 213.2), y la de J. Gillibert (LCDB S34).

◆ Ediciones estudiantiles:

- S130. Rojas, Fernando de. *LC*. Barcelona: Ed. Columna, 1975. 304 págs.

◆ Adaptaciones a la escena españolas:

- S131. Una representación de unas escenas de *LC* y de otras muchas obras teatrales desde el siglo XVI hasta nuestros días. Lugar: Teatro de la Comedia, Madrid. Estreno: el 28 de noviembre, 1960. Título: *El bolulú, ayer y hoy*. Selección y presentación: Manuel Collado.

- S132. Criado de Val, Manuel. "Evolución, contradicción y perspectiva en la primera *Celestina*. Introducción a la versión celestinesca: *¿Os acordáis de Celestina... la vieja alcahueta?*" *ACTAS*, págs. 491-520.

Razonamiento explicativo de los ajustes hechos en el texto de

Rojas para la elaboración de esta versión celestinesca, del mismo Criado de Val, presentada por primera vez en Hita, el 22 de junio, 1974 [LCDB 203]. Imprímese aquí el texto entero de la versión.

S133. Estrenó el 2 de febrero de 1977 en el Teatro de la Comedia de Madrid la versión celestinesca de Camila José Cela y dirigida por José Tamayo. Apareció en *Celestina* Irene Gutiérrez Caba.

S134. En una nueva gira por el oeste de los EEUU, representó *LC* en la adaptación de René Buch la Compañía de Teatro Repertorio Español [LCDB 202 y primer suplemento (*Celestinesca* 1, núm. 1, 1977, pág. 35)]. La dirección era también del Sr. Buch. Como *Celestina* apareció Ofelia González; en Calisto, Nelson Landrieu; en Melibea, Mirtha Cartaya; en Sempronio, Mateo Gómez; en Pármeno, Braulio Villar; en Areúsa, Virginia Rambal; en Elicia, Nereida Mercado; y en Pleberio, Alfonso Manosalvas. Se vio en Berkeley (Zellerbach Auditorium) el 21 y 22 de noviembre, 1977.

a. CELESTINESCA 2, núm. 1 (1978), 31-33, A. S. Mandel.

◆ Adaptaciones y traducciones en otros idiomas:

S135. Representación de *LC* a finales de julio de 1976, en Milano. Primero en Villa Litta y luego en el Castello Sforzesco, por la compañía "Cooperativa Teatro Ancora." La traducción italiana y la adaptación son de Ettore Capriolo. Serenella Hugony Bonzano dirigió la producción en que aparecieron como *Celestina*, Delia Bartolucci; como Calisto, Dario Cipani; Melibea, Mariella Fonoglio; Sempronio, Piero Sammataro; y Pármeno, Giorgio Biavati.

LC como obra de arte:

◆ Interpretaciones diversas--

S136. Alcalá, Angel. "Rojas y el neopicureísmo: Notas sobre la intención de *LC* y el silencio posterior de su autor," *ACTAS*, págs. 35-50. [V.t. su artículo, *LCDB* S42].

Discute diferentes teorías sobre la intención de Rojas: la didáctica de Bataillon [LCDB 38]; la humanística de Lida de Malkiel [60, 61]; la filosófica de Gilman [52, 53]; y--algo menos--las de Berndt-Kelley [39] y Maravall [63]. A la luz de esta reposición-cotejo de ellas, Alcalá nos ofrece la suya: que *LC* es un manifiesto de la desilusión con el mundo para Rojas, un camino hacia un retirarse de él, y de su sentimiento neopicureico de acuerdo con el movimiento filosófico que de nuevo estaba en boga en el XV.

- S137. Cantarino, Vicente. "Didactismo y moralidad de *LC*," *ACTAS*, págs. 103-109.

Confronta de nuevo el problema de la intención de Rojas y cómo ésta se realiza en el texto de *LC*. Presenta--a modo de recapitulación de la crítica más respetada--el pro y el contra de la interpretación de *LC* como moralidad didáctica: aclara las diferencias entre la aproximación medieval y la renacentista, entre, es decir, la absolutista y la relativista. Está de acuerdo en que *LC* es una obra moral, pero la moral es la secularizante del renacimiento, y no la apriorística del pasado.

- S138. De Vries, Henk. "Sobre el mensaje secreto de Calysto y Melybea," *ACTAS*, págs. 135-51.

Una traducción del holandés; leída originalmente esta conferencia en Nimega (mayo, 1974). Es una exposición numerológica en que propone toda una serie de mensajes secretos a base de los nombres de los 13 personajes de la *Comedia*. Ya ha tratado este autor algo semejante con los versos acrósticos [LCDB 272]. Aquí interesan más la conexión de esta *Comedia* (humana) con la de Dante ('divina') y la concepción de Celestina como la *Ecclesia* depravada, *inter alia*. A la vez que ingeniosos, los resultados de estas especulaciones son precarios, si hemos de aceptar--como De Vries querría--que Rojas tramó todo esto a propósito.

- S139. Embeita, María. "*LC*, obra del Renacimiento," *ACTAS*, págs. 125-34.

El espíritu unitario de *LC* se relaciona directamente con una visión marcadamente renacentista. Emplea vocabulario y ejemplos del arte pictórico para ilustrar este punto de vista en cuanto a las técnicas de 1) presentar escenas simultáneas, 2) retratar el pasar del tiempo, y 3) escenificar un ambiente urbano. Las correspondencias entre *LC* y cuadros específicos historian bien los cambios socio-literarios de España en época de Rojas.

- S140. Ferrán, Jaime. "La encrucijada de *LC*," *ACTAS*, págs. 89-101.

LC es obra de encrucijada en época de encrucijada. Esta metáfora se extiende--en la discusión--a consideraciones del lenguaje, del contenido intelectual, y de la presentación de la sociedad. Y todo sin resolver por la marcada ambivalencia de actitud demostrada por Rojas quien--también en su propia encrucijada--nos ofrece un 'abanico de posibilidades' en cuanto a las estructuras externa e interna de su obra maestra.

- S141. Muñoz-Marino, Enrique. "Metodología crítica e interpretativa de / y para la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas," *ACTAS*, págs. 111-23.

Investigación de *LC* como un caso de *contra-ejemplo*; es decir, la

presentación directa de lo que *no* se debe hacer. Ve *LC* como obra de un autor ortodoxo por su presentación de una obra esencialmente católico-teológica. Hay unas nuevas lecturas de dos versos acrósticos en apoyo de este argumento.

● Language y estilo--

- S142. Benítez, Frank. "Dimensión semántica del acaecer en la palabra celestinesca," *ACTAS*, págs. 67-73.

El doctrinario vertical petrarquesca se centra en la idea como realidad y, en eso, deja ver su contenido platónico. Se vacía de este contenido al devenir--en *LC*--la búsqueda de lo real y circunstanciado, de presencias y de la adquisición de los elementos naturales. Rojas pone esta nueva perspectiva práctica en acción en *LC*: lleva solamente al fracaso. Logra retratar este análisis Rojas por la distancia semántica que establece entre la expresión tradicional y platónica de la 'palabra' y el nuevo contenido aristotélico.

- S143. Gariano, Carmelo. "Amor y humor en *LC*," *ACTAS*, págs. 51-66.

Discute distintas modalidades del humor en asociación con la presentación amorosa en *LC*: la hipérbole sentimental; la degradación cómica; el lenguaje chabacano; el ademán lascivo; la sátira; lo grotesco lúbrico; y la ironía erótica. Estas categorías vienen ilustradas con muchas citas textuales. Sirve este juego de amor/humor en la desvalorización del amor mundano.

- S144. Read, Malcolm. "*LC* and the Renaissance Philosophy of Language." *Philological Quarterly* 55 (1976), 166-77.

El telón de fondo para una obra tan preocupada con la "palabra" como es *LC* puede relacionarse fácilmente con la defensa de los humanistas del lenguaje natural y del arte retórico en el nivel realista (no abstracto). Celestina domina, manipula y abusa su poder sobre la palabra en el control que ejerce sobre los otros personajes de la obra, en sus conocimientos de su elemento de magia y de su dimensión social, y en su lapso cuando promete (para evitar la discordia del momento) dar una "partezilla" de la cadena de oro a Sempronio y Pármeno. Concluye el autor a base de su exploración del tema que el mismo Rojas tendría dudas sobre la suficiencia de la humanística aproximación al lenguaje y las expresó--dramáticamente--en *LC*.

- S145. Read, M. K. "Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language," *MLN* 93 (1978), 163-75.

Para Rojas, el lenguaje es algo intuitivo, directo, y también desconcertante. Es consciente de la palabra y su poder cuando

bien manipulada (Celestina). Cuando domina como instrumento de juego verbal, de decepción, cuando se somete a una distorsión sistemática del verdadero pensamiento, el lenguaje corrompe y está en camino de no cumplir con su función de comunicar. Interesantes son su reinterpretación--a la luz de sus ideas, densa y claramente expresadas--de la distancia que separa a Melibea y Calisto y del papel de Pármeno en la primera parte de *LC*. El vacío detrás del lenguaje degradado es partícipe en la catástrofe en *LC*.

- S146. Ruggerio, Michael J. "The Religious Message of *LC*." *Folio. Papers on Language and Literature* (SUNY-Brockport), núm. 10 (septiembre, 1977), 69-81.

Es este estudio un guía por una muy complicada red de imágenes que describe cómo Rojas rechaza las promesas de la religión cristiana--es decir, la salvación del alma por la fe en Cristo--logrando entretener sus blasfemias en la obra bajo una capa de conformidad que es, Ruggerio quiere demostrar, una artimaña más de su genio. Analiza varias secciones del texto, conectándolas siempre con el principio y el fin de la obra, para aclarar como muchos de los excesos hiperbólicos del lenguaje amoroso empleado por Rojas, a la luz de su sin par visión irónica, resultan ser en su conjunto verdaderamente anticristianos.

- S147. Stamm, James R. "De 'huerta' a 'huerto', elementos lírico-bucólicos en *LC*," *ACTAS*, págs. 81-88.

Rojas mismo establece en el segundo *acto* el escenario de la primera escena del primer *acto* (no lo aclara el autor de éste), muestra de su instinto hacia la plausibilidad. Esta huerta no se describe. Ahora el huerto, escenario del encuentro de los amantes, es más bien funcional en la *Comedia* mientras sufre una transformación idealizada a través de las interpolaciones de la *Tragi comedia*. Se cree que esta transformación representa un sacrificio de la cuidada verosimilitud de Rojas en el *acto* XIX y va contra el tenor del resto de la obra.

◆ Explicación de textos--

- S148. Casaldüero, Joaquín. "La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto," *ACTAS*, págs. 75-79.

Notas sobre el destino que le favorece a Celestina cuando le llaman a Alisa a casa de su hermana, y sobre el significado amoroso que tiene el dolor de muelas, y cómo son tratados por Rojas en contexto.

- S149. Criado de Val, M. "'Amor imperuio' (*LC* I, 48): What Does It Mean?" *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 3-6.

Arguye la originalidad de Rojas en la introducción y empleo de

la voz 'imperuio' en su sentido latino de 'sin camino,' 'inaccesible.' Su aparente fascinación con este sentido no tuvo más éxito en la lengua española (en contraste con otras lenguas romances que cita).

- S150. Gerli, E. Michael. "'Mira a Bernardo': Alusión sin sospecha." *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 7-10.

Atribuye la referencia a Bernardo (*auto* I) no al santo de Claraboya (como han opinado los críticos), sino a un tal Mosén Bernat de Cabrera, conocido misógino aragónes del siglo XV.

- S151. Hook, David. "'¿Para quién edificué torres?': A Footnote to Pleberio's Lament." *Forum For Modern Language Studies* 14 (1978), 25-31.

Examina la sección aludida del planctus de Pleberio y concluye que--más importantemente que el recuerdo de Petrarca encerrado en él--hay un nexo vital con el texto de los *autos* anteriores y con el desarrollo de la tragedia de Melibea (la torre es la del suicidio de la hija, los árboles son los testigos de su amor ilícito, etc.). Continúa y extiende la obra, no es aparte de ella.

- S152. Mendeloff, Henry. "'Sharing' in *LC*." *Thesaurus* 32 (1977), 173-77.

Explora la utilización artística en *LC* del aforismo que reza que las bienes no son bienes si no son comunicados. La idea cristiana englobada en tal dicho se encuentra pervertida en boca de Celestina, Sempronio y Pármeno. Celestina misma explota esta filosofía en su genial arte de la persuasión--teóricamente--pero no la pone en práctica. Así es que ella muere irónicamente a manos de los criados para quienes sirve la codicia de Celestina de desengaño.

- S153. Thompson, B. Bussell. "Misogyny and Misprint in *LC*, Act I." *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 21-28.

Los dos específicos puntos de partida para una más extensa consideración de la visión intencionadamente cómica de la misoginia de *LC* son: el humor de la situación en que recuerda Calisto más nombres de los mentados por Sempronio como ejemplos de misóginos; y el humor de la alusión a Minerva "con el can," posible trastrocamiento lingüístico de Sempronio.

◆ Arte, Magia, Medicina--

- S154. Barrick, Mac E. "Celestina's Black Mass." *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 11-14.

Los "objetos cabrunos" (la sangre y los cabellos) empleados por Celestina son indicios de un conocimiento adiestrado de las

artes mágicas, según se infiere de documentos y costumbres de la época. El efecto de estas escenas donde ejerce su brujería (o sus conocimientos de ella) tendrían un impacto directo sobre los lectores coetáneos.

◆ Judíos y judaísmo--

- S155. Berrettini, Célia. "Uma interpretação social de LC." *Minas Gerais, suplemento literário* (17 julio, 1976), págs. 4-5.

Sigue muy de cerca las opiniones de Garrido Pallardó (LCDB 51), Orozco (385) y Serrano Poncela (388) en interpretar LC a través de una Melibea conversa. Ella no puede casarse con Calisto, Calisto no quiere casarse con ella, Pleberio no puede--al final--vengar su hija (Calisto es cristiano viejo) y Alisa deja entrar en casa a Celestina por temor a la posible denuncia que ella (Celestina) podría hacer de la continuada observancia del rito judío en casa de Pleberio!

- S156. Doyon, René-Louis. "LC." *Mercure de France* 309 (mayo-agosto 1950), 462-69.

Traza en forma ensayística sin citas textuales la conciencia del marrano Rojas en LC. Lo heterodoxo está insinuado sin nunca llegar a formalizarse, lo cual correspondería bien con la visión de un Rojas incómodo en su mundo: una persona por fuera, otra por dentro. Elementos de la breve discusión incluyen: las blasfemias de Calisto, Celestina y los clérigos, la actitud hacia el suicidio, y el estoicismo con que la obra termina.

- S157. Grau, Mariano. "Las sendas de LC." *Estudios segovianos* 5, núm. 15 (1953), págs. 371-72.

Grau cree que las prácticas no santas de la tercería en España tienen un origen semítico y que la caracterización de Celestina es una concretización genial de tales prácticas. Un extracto de un documento de la catedral de Segovia, dado en 1501, describe la alcahetería practicada por estas joyeras ambulantes y pronuncia una prohibición contra ellas. Además de estos interesantes datos costumbristas, deduce el autor que "otras personas" continuaban la industria después de expulsados los judíos de Segovia.

- S158. Sevilla, Manuel. "Fernando de Rojas y LC." *Tribuna israelita México*, núm. 86 (enero, 1952), págs. 18-19.

Breves líneas que esbozan el carácter judío de Rojas (menciona los documentos del toledano Tribunal de la Inquisición de 1518 y 1526) y a la vez sugieren que ese carácter es revelado en LC cuando Calisto, preguntado si es cristiano, evita una respuesta aclaratoria al afirmar que es "Melibeo."

◆ Fuentes y derivados:

- S159. Armistead, S. G., y J. H. Silverman. "A Neglected Source of the Prolog to *LC*." *MLN* 98 (1978), 310-12.

Se refiere específicamente a la sección sobre el conflicto que hay en el mundo de los animales. La fuente no notada es una canción cumulativa común a las distintas tradiciones orales de la Península, que encadena una serie de persiguidores perseguidos, que pudo haberle inspirado a Rojas (y también a Petrarca) para su prólogo--sobre todo por la estructura que la caracteriza.

- S160. Dille, Glen F. "The *Comedia Serafina* and Its Relationship to *LC*." *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 15-20.

El autor--editor también de la *Comedia Serafina* --establece en pocas páginas las mayores semejanzas de estas dos obras mientras señala la independenciam de la *Serafina* como obra literaria de méritos independientes de su estar dentro de la línea celestinesca.

Varia lección:

◆ Estudios bibliográficos--

- S161. Cornejo, Rafael E. "Bibliografía de *LC*," *ACTAS*, págs. 553-82.

Util hasta cierto punto. Hace una lista de ediciones en español de *LC* y reproduce en gran parte la lista de C. L. Penney [LCDB 69] sin tomar en cuenta los nuevos descubrimientos, por ejemplo, los de F. J. Norton [LCDB 109]. Tampoco se da cuenta de que Zaragoza 1507 es hoy perfectamente encontrable. Su lista de ediciones en el siglo XX es muy incompleta. La lista de traducciones es parcial (latín, catalán, italiano, francés, inglés, alemán, y flamenco). La tercera lista--de estudios críticos--se divide temáticamente y es la más útil de las tres a pesar de repetir errores bibliográficos por no haber consultado los originales. Los años de los '70 son mal representados.

- S162. Mandel, Adrienne S. "Nuevas perspectivas en la crítica celestinesca," *ACTAS*, págs. 523-28.

Considera la crítica histórica de los últimos quince años: la que se preocupa con la autoría de Rojas, su ser judío y todo lo que esto pudiera implicar (pesimismo profundo, ironía, amargura, etc.), y la postura moral de *LC*. Ofrece breves y, por lo general, lúcidos comentarios sobre estas cuestiones [se trata de LCDB 38, 40, 47p, 51f, 52.1, 53, 100.1, 295, 386, 389, 398, 404-05, y 495] y, lo que es más, una perspectiva personal que se niega a aceptar los excesos de esta crítica. Dos ejemplos: el

estado de ser converso no satisface como explicación definitiva de la presencia artística del pesimismo; la muerte de Calisto no es castigo ni es ejemplo moral sino un accidente arbitrario.

- S163. Siebenmann, Gustav. "Supervisión de los estudios celestinescos desde 1957," *ACTAS*, págs. 529-51.

En escala menor, es la misma organización e intención llevadas a cabo en LCDB 496 y comentado en *Celestinesca* 1, núm. 1 (1977), pág. 43. Va desde 1957 hasta entrado 1974. Hay 14 divisiones separadas de entradas sin comentario. Prologa estas listas con una breve explicación de cada una, aludiendo a las obras de más relieve. Esta última parte es la que más valor tiene en la forma más definitiva, mencionada arriba.

- S164. Snow, Joseph, con J. F. Schneider y C. C. Lee. "LC: documento bibliográfico. Segundo suplemento." *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977), págs. 39-53.

La nueva cosecha de documentación de interés en *LC* añade unas cincuenta entradas nuevas; la mayoría de ellas son de los años 1975-77 (libros, tesis, estudios, adaptaciones escénicas, musicales y poéticas).

◆ Ediciones--

- S165. Berndt-Kelley, Erna. "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *ACTAS*, págs. 7-28.

Ofrece la autora una clara demostración--cotejando las trece ediciones españolas de entre 1499? y 1520 y la de la primera traducción italiana (1506)--de la importancia de Z 1507 en el estudio de la tradición textual de la *Comedia-Tragicomedia*. Con una serie de tablas de variantes ilustra cada punto de su argumento. Ella está preparando la edición del texto de Z [que fue antes comentado en un artículo de Herriott, LCDB 502].

◆ Adaptaciones y traducciones--

- S166. Achard, Paul (V. t. LCDB, 213). "*La Célestine* de Fernando de Rojas (1492)." *La Gerbe* (26 de marzo, 1942), pág. 6.

Publicación en un periódico de tres escenas de la adaptación de Achard, con unas notas del adaptador. Son: su prólogo (lo dice un sereno que no aparece en la obra de Rojas); la segunda escena (la descripción de Celestina por Pármene); y la séptima escena (el irreverente comentario de Sempronio y Pármene a la escena del amor a la puerta de Melibea).

- S167. Bahner, Werner. "LC en el teatro de la República Democrática Alemana," *ACTAS*, págs. 485-89.

Una discusión de la traducción alemana [LCDB 215.1] de Hartmann y Fries y la adaptación que se hizo de ella en Weimar en 1970 [LCDB 205.2]. Explica el enfoque y los matices de la producción (énfasis en lo social, por ejemplo) en contraste con la obra extensa de Rojas.

- S168. Torres Monreal, Francisco. "La Célestine, de J. Gillibert (Adaptación teatral francesa de la obra de Rojas)," *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés* (Murcia: Univ. de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, 1977), págs. 765-76.

Una discusión de la adaptación francesa de Gillibert, presentada en 1972 (LCDB S34).

♦ Miscelánea--

- S169. Custudio, Alvaro. "La belleza actual de LC," *ACTAS*, págs. 471-83.

Comentarios valiosos sobre la actualidad estética de LC por uno que la ha adaptado y representado más de 300 veces [LCDB 196.1 y 196.2]. Defiende el deambular dramático natural de LC y postula que si hay excesos, serán literarios. Propone un festival anual de LC para mejor explorar la trayectoria dramática de la obra de Rojas y de otras inspiradas en ella.

- S170. Dutton, Brian. "Huri y Midons: El amor cortés y el paraíso musulmán," *Filología* 13 (1968-69), 151-64.

Sugiere Dutton que la mezcla de imágenes religiosas e imágenes eróticas--del catolicismo y del amor cortés--en obras como LC y *Cárcel de amor* tiene una larga tradición en la Rumania, sobre todo en las áreas dominadas por los árabes, cuyo paraíso literario se caracteriza por la misma mezcla.

- S171. Rubio García, Luis. "Censuras y prohibición de LC," *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés* (Murcia: Univ. de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, 1977), págs. 659-71.

Recapitulación de los documentos sobre ciertas censuras que fueron dirigidas al Tribunal de la Inquisición en contra de LC.

- S172. Webber, E. J. "La Comedia de Calisto y Melibea como Arte de amor," *ACTAS*, págs. 31-34.

Discusión breve del tema titular. Cree que por la demostración completa y detallada de un caso de 'amor loco' LC debe considerarse como un *arte amoris*.



PREGONERO

 "contarte he maravillas"



Calisto, en busca del neblí, encuentra
a Melibea (Burgos, ¿1499?)

DOS SON LAS NOTICIAS que nos han mandado sendos colegas sobre futuras reseñas de este boletín: GUSTAV SIEBENMANN escribe una para el número 8 de *Iberoromania*; la otra la escribe SAMUEL ARMISTEAD para *Hispanic Review*.

LC EN LAS TABLAS. Una adaptación de *LC* por nadie menos que Camilo José Cela se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid el 2 de febrero de 1977. Nosotros no la hemos visto y esperamos tener más noticias de 'testigos' para el

número de noviembre. Sabemos que fue dirigido por José Tamayo y que apareció en *Celestina* la célebre Irene Gutiérrez Caba.

ESTA Y OTRAS DOS PRODUCCIONES de *LC* se incluyen en el nuevo suplemento bibliográfico que aparece entre estas páginas. Una de ellas, en italiano, se vio, según nos informa EMMA SCOLAS, en Milán en una traducción y adaptación de Ettore Capriolo para la compañía Cooperativa Teatro Ancora. La otra es una reposición de la versión española estrenada en Nueva York en 1974 por la Compañía de Teatro Repertorio Español que se vio en California y de la cual queda memoria en la reseña de ADRIENNE MANDEL en este mismo número de *CELESTINESCA*.

NOTICIAS CURIOSAS. Recordemos aquí a nuestros lectores unos informes relativos a la historia de *LC* como obra de mucha picardía. Los resuscitamos para divertir y para destacar la importancia de nuestra *Celestina* en todas las épocas. Primero el epitafio que le escribió Quevedo:

A *Celestina*

Yace en esta tierra fría,
Digna de toda crianza,
La vieja cuya alabanza
Tantas plumas merecía.

No quiso en el cielo entrar
 A gozar de las estrellas,
 Por no estar doncellas
 Que no pudiese manchar.

Luego unas palabras escritas en 1804 por CASSIANO PELLICER en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del histrionismo en España* (Ed. de J. M. Diez Borque, Barcelona: Labor, 1975, págs. 30-31):

Entre los fines del mismo siglo XV y principios del XVI se compuso una comedia intitulada: *LC, o Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Consta de dos autores: el primero fue Rodrigo Cota, natural de Toledo; y el segundo, o su continuador, el bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán: se imprimió en 8^o, está en prosa, y se divide en actos; pero no se compuso para representarse. En cuanto a la propiedad de los caracteres y del estilo es uno de los buenos libros que tiene la lengua castellana; *pero su lección es muy peligrosa, y en el teatro causaría mayores daños* [el énfasis mío] ... y otro autor también antiguo hablando de esta comedia dijo lo siguiente: "¿Quién duda sino que este librito de *Celestina* es de los más discretos y sentenciosos que hay escritos?, pero es una flor de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso: que, si lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los filósofos, dichas por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes; pero, si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calixto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente.

Libro peligroso todavía lo era especialmente en el teatro de 1909, según P. CABALLERO (*Diez años de crítica teatral [1907-1916]*, Madrid: Apostado de la Prensa, 1916, págs. 80-81), que escribe:

Refundición, por D. Francisco Fernández Villegas, de la clásica tragicomedia de Calixto y Melibea. Estrenóse en el teatro Español. No desconociendo el mérito literario contraído por el refundidor, no se puede en conciencia recomendar obra que, no obstante la buena intención moral--que no falta quien discute,--no tiene, ni mucho menos, una acción inocente. *Es de aquellas maravillas literarias que no son para puestas en todas las manos ni ante todos los ojos* [énfasis mío].

Y finalmente esta curiosa situación de una comedia escrita por el italiano napolitano DARIO FO: "Isabella, Three Galleons & a Big Talker." Es de la estación teatral de 1963-64. En ella, un actor español comete el crimen osado de representar la comedia prohibida, *Celestina*. Se le sentenciaron a morir degollado pero no antes de obsequiarle con su último deseo: el montar una comedia sobre Colón.

Vemos en todo esto el tema literario-crítico de los peligros inherentes en la representación de *LC*. Sólo ahora en el siglo XX hemos visto surgir un interés aumentadísimo e insistente en hacer que *Celestina*, *Melibea*,

Calisto y compañía nos hablen directamente del tablado de situaciones, problemas, y filosofías tan comunes a su época y a la nuestra.

ENTRE LOS MUCHOS CURSOS DEDICADOS A *LC* este año hemos sabido de tres en especial: REINALDO AYERBE dirigió un seminario en la Syracuse University; JERRY RANK en la Universidad de Illinois-Chicago Circle; y CHARLES FAULHABER en la Universidad de California-Berkeley.

SE CELEBRO EN NUEVA YORK (diciembre de 1977) la 5ª reunión anual de la sesión especial dedicada a *LC*. Asistieron más de 45 personas interesadas. ADRIENNE MANDEL reaccionó con una valorización personal a la producción de *LC* que presentó la Compañía de Teatro Repertorio Español en Berkeley. [El texto de su charla se da en otra sección de este número.] KARL-LUDWIG SELIG presentó una explicación de texto basada en la dinámica de la conversación (diálogo). JOSEPH SNOW habló sobre "CELESTINESCA: el primer año." La profesora MANDEL presidió sobre la sesión.

UNA PONENCIA RECIENTE fue presentada en la Kentucky Foreign Language Conference (el 29 de abril, 1978) y se intitulaba: "La máscara de Melibea." Autor de ella es René P. Garay, de Vanderbilt University.

UNA RADIOEMISION DE *LC* EN LA RADIO HUNGARA. En 1977, no precisando la fecha exacta, tuvo lugar la presentación de la comedia radiofónica de *LC*, según nos informa KATALIN KULIN, de la Universidad de Budapest.

NOTAS LIBRESCAS RELATIVAS A *LC*.

Dos nuevos libros de próxima aparición son: ORLANDO MARTINEZ-MILLER, *La ética judía y LC como alegoría*, obra que lleva el mismo título que su tesis [ver LCDB 20] y anunciado por Ediciones Universal, 3090 S. W. 8th St., Miami, Florida 33135; ELIEZER OYOLA, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, saldrá en Barcelona en Ediciones HISPAM con un capítulo sustancial sobre *LC*.

Ahora publicadas [ver el anuncio en el interior de la portada al final de este número] son las actas del Primer Congreso Internacional Sobre *LC*, editadas por MANUEL CRIADO DE VAL. Contiene 46 artículos mas unos informes sobre el Congreso.

Libro que se reimprime ahora es la versión original (en inglés) del libro de STEPHEN GILMAN, *The Art of 'LC'* [LCDB 52.1]. Ya se había traducido al español en 1974 [LCDB 52.2].

Saldrá una nueva edición estudiantil de *LC* en la colección nueva "Patio de Escuelas" de la Editorial ALMAR (Salamanca). A cargo de la edición, introducción, y notas es JOSEPH SNOW. Editor de la nueva serie es RICARDO NAVAS-RUIZ. Aparecerá probablemente en 1979.

ESTE DETALLE APARECIO en la Hoja de información de Literatura y Filología, Fundación March, núm. 51 (feb., 1978), pág. 10: La Asociación Internacional de Críticos Literarios, en colaboración con la UNESCO y la

Asamblea de Seguridad y Co-operación Europeas, ha seleccionado unos 340 títulos que integran la BIBLIOTECA DE OBRAS MAESTRAS DE LA LITERATURA EUROPEA. Abarcan estas obras el período desde la Antigüedad Clásica hasta 1940, y los géneros de narrativa, poesía, y teatro. De autores españoles figuran veintitrés, entre ellos Fernando de Rojas con su *LC*. Las otras obras medievales y renacentistas escogidas son el *Cid*, *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *Don Quijote*, y el teatro (una selección) de Gil Vicente.

UNA CURIOSIDAD--Y NO SOLO POR SU INTERESANTE TÍTULO--es *Los consejos de Celestina* (Kuttanímata) de Dâmodara Gupta. El original es de la primera parte del siglo nono, escrito en sânskrito. Tiene la forma de un poema artístico, obra de arte pensada y elaborada en una cadena de estrofas sencillas. Como *LC*, es una obra de marcado realismo en combinación con previas tradiciones y convenciones menos realistas. El realismo toma la forma de humor, a veces bastante picante, la mezcla de erudición y detalles pintorescos en las descripciones, etc. La figura celestinesca, Vilarâlâ, tiene muchos de los mismos oficios que Celestina, pero está aliada con la figura melibeica contra la figura calisteña: es decir, la seducción tiene un enfoque al revés del de *LC*. Una edición de selecciones de esta interesante obra fue publicada en Barcelona en 1973 por Barral Ed., en una traducción con introducción por Fernando Tola.

NUEVOS PROYECTOS SOBRE LA CELESTINA incluyen un estudio detallado de empleo de Claudina en *LC* por JOSEPH SNOW, un estudio completo sobre "el oidor" en *LC* por ANNE EESLEY, y uno que tiene título ya: Una huella de Peraldo en *LC*: "amor inordinatus," por ELIEZER OYOLA. Un proyecto que continúa es la de KATHLEEN KISH sobre *LC* en el teatro. El tema del teatro también figura en estudios esbozados por ELEANORE MAXWELL DIAL, ALVARO CUSTODIO (ahora trabajando en California) y ADRIENNE MANDEL.

SIEMPRE NUEVAS SON LAS ADAPTACIONES DE MANUEL CRIADO DE VAL. Aquí cito directamente de una carta suya: "Pronto mandaré un resumen de la futura "edición filmada" de *LC*, que comprenderá, además del volumen o texto de la edición, que llamo *fonológica* [publicada por Editora Nacional], tendrá un cassette con el texto de la representación en lengua de la época, hecha por Radio Nacional y espero también una película en Super-8 de 40 minutos que confío me ayudará a realizar TVE. [Este] es un proyecto de gran envergadura que pretende poner al alcance una perspectiva íntegra y total del texto celestinesco, no sólo como crítica textual sino también audiovisual." Esperamos con mucho interés ver (y oír) el producto final de tan fascinantes aproximaciones a *LC*.



Lista adicional de suscritores a CELESTINESCA
(tomo primero)

En tomo 1, número 2, págs. 54-56 aparecieron los nombres de 114 individuos e instituciones cuyo apoyo ayudó tanto al establecimiento sobre una base estable económica de este boletín. Agrego aquí 45 nombres adicionales, suscritores al primer tomo.

Individuos

Jerry Abeyta	Alamosa	Colorado
Robert Black	Dept. of Spanish	Beloit College
Pedro M. Cátedra-García	Barcelona	ESPAÑA
Manuel Criado de Val	CSIC-Inst. M. Cervantes,	
	Madrid	ESPAÑA
Frederick DeArmas	Foreign Languages	Louisiana St. U.
Brian Dutton	Spanish, Portuguese, Ital.	U. of Illinois
Ann Eesley	Bloomington	Indiana
Patricia Finch	Spanish	Catholic U.
Charles Fraker	Romance Languages	U. of Michigan
Humberto López Morales	Humanidades	U. de Puerto Rico
Peter Lunardini	Foreign Languages	Louisiana St. U.
Adrienne S. Mandel	Foreign Languages	California St. Coll- Northridge
		U. of Kansas
C. George Peale	Spanish and Portuguese	ESPAÑA
Francisco Rico	U. de Barcelona	Michigan
Ralph Rogers	Ann Arbor	Purdue U.
Francisco Ruiz-Ramón	Spanish	California
James K. M. Saddler	Fresno	U. of Wisconsin
Mack H. Singleton	Spanish and Portuguese	New York U.
James R. Stamm	Spanish and Portuguese	U. of Wisconsin
Juan C. Temprano	Spanish and Portuguese	St. Vincent Coll.
Simon Toth	Spanish	U. of Tennessee
A. M. Vázquez-Bigi	Spanish	UNC-Wilmington
William W. Woodhouse III	Foreign Languages	

Instituciones

Arizona State University	Tempe	Arizona
Blackwells North America	Beaverton	Oregon
U. California-Santa Barbara	Santa Barbara	California
Emory U.	Atlanta	Georgia
Exeter Univ.	Exeter	INGLATERRA
Georgetown Univ.	Washington, D. C.	
Georgia State U.	Atlanta	Georgia
Ibero-Amerikanisches Inst.		
-Preussischer Kulturbesitz	Berlin	GERMANY
U. of Iowa	Iowa City	Iowa

CELESTINESCA

Louisiana St. U.
 U. of Minnesota
 Mississippi St. U.
 Modern Language Assoc.
 Montclair St. C.
 U. Münster-Romanisches
 Seminar
 U. of Ottawa
 U. de Santiago de
 Compostela
 Southern Illinois U.
 Taylor Institution
 Ufficio Pubblicazioni
 Italiane ed Estere
 Wellesley C.
 U. of Western Ontario
 U. of Wisconsin-
 Milwaukee

Baton Rouge
 Minneapolis
 University
 New York
 Upper Montclair

 Münster
 Ottawa

 Compostela
 Edwardsville
 St. Giles-Oxford

 Pisa
 Wellesley
 London, Ontario

 Milwaukee

Louisiana
 Minnesota
 Mississippi
 New York
 New Jersey

ALEMANIA
 CANADA

ESPAÑA
 Illinois
 INGLATERRA

ITALIA
 Massachusetts
 CANADA

Wisconsin



HOJA TALONARIA

A los que reciben CELESTINESCA: Esperamos que los que todavía no hayan mandado su abono para este segundo año del *boletín* lo puedan hacer ahora. Rogamos también a todos que traigan a la atención de sus colegas y a la de sus bibliotecarios noticias de CELESTINESCA.

La suscripción sigue siendo dos (2) dólares (o su equivalente, pagable en dólares) al año para individuos. Los números sueltos son \$1.50.

Para bibliotecas y otras instituciones es tres (3) dólares al año y \$2.00 el número suelto.

Como conveniencia, se puede suscribir por 5 años (o menos) ahora para garantizar la continuidad de su suscripción sin correr el riesgo de subidas de precios.

Nombre: _____

Dirección: _____

_____ (país)

Años (tomos) 1978 1979 1980 1981 1982

PERSONALIA: En éste y en el otro lado, escriban, por favor, noticias relevantes a sus actividades en el campo de la celestinesca, pasadas, presentes, futuras. *Gracias.*

BOLETIN DE PEDIDO

Para personas residentes en el extranjero

- Les ruego me envíen por correo certificado un ejemplar de la obra **LA CELESTINA Y SU CONTORNO SOCIAL**; de 644 págs., encuadernado, al equivalente en moneda extranjera de su precio de 2.500 Pts. más gastos de envío.
- Les ruego me envíen por correo certificado, un ejemplar de la obra **EL ARCIPRESTE DE HITA. EL LIBRO, EL AUTOR, LA TIERRA, LA EPOCA**, de 548 págs., encuadernado, al equivalente en moneda extranjera de su precio de 1.950 Ptas. más gastos de envío.
- Adjunto cheque bancario a nombre de **BORRAS EDICIONES** por valor de

1 ej. **La Celestina y su contorno social** más gastos de envío: 30,50 \$ - 69,50 DM - 73,40 Fr. Suizos - 17,70 Libras esterlinas.

1 ej. **El Arcipreste de Hita** más gastos de envío: 24,65 \$ - 56,40 DM - 59,55 Fr. Suizos - 14,35 Libras esterlinas.

1 ej. de cada de **La Celestina y su contorno social** y del **El Arcipreste de Hita** más gastos de envío: 54 \$ - 124 DM - 131 Fr. Suizos - 31,50 Libras esterlinas.

Apellidos

Nombre

Calle **N.º**

Ciudad

Estado **País**

Firma

Envíe el Boletín en un sobre cerrado a:

BORRAS EDICIONES.

(Diputación, 296. Barcelona - 9. España).

Teléfono 301 43 96

Editor
CELESTINESCA
The Department of Romance Languages
University of Georgia
Athens, Georgia 30602

