

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Ce espácio lleuá la barbuda: menos fossiego trayan sus
pies alá venida / a dineros pagados brazos quebrados.
Celestina / poco has aguijado. (Ce.) a que vie-
nes hijo? (S)este nro enfermo no sabe q se pedir: d sus

Toledo 1538

Vol. 26, nos. 1-2

2002

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

ASSOCIATE EDITOR

ELOISA PALAFOX
Washington University in Saint Louis

Editorial Assistant

MICHELLE WILSON
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Wisconsin (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield College, London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	San Diego State University (USA)
Eukene LACARRA LANZ	Univ. del País Vasco (SPAIN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Hispanic Section
The British Library
96 Euston Road.
London NW1B 2DG ENGLAND

Suscripciones en España

Díaz de Santos, S.A.
c/ Maldonado, 6
28006 Madrid
FAX: 91 575 55 63

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 26.1-2 (2002)

© J. T. Snow

**This journal is a member of CELJ
The Conference of Editors of Learned Journals**

**This issue has been produced with generous support from
Michigan State University's
College of Arts and Letters
and the Department of Romance & Classical Languages**

NOTA DEL EDITOR

After 26 years and 52 numbers of *Celestinesca*, I sit down to pen my final "Nota del Editor." I beg your readerly indulgence if I wax a little historical at this bittersweet junction. After all, it is an idea that took hold of me when as a lowly untenured assistant professor at the University of Georgia and which, thanks to circumstances and "a little help from my friends", became, slow step by slow step, the journal it is today. Having given birth to—or been midwife to—such a fractious child, and having nurtured her through good times and bad, it with a small sigh that I send her off to Spain and to a splendid nuptial with her suitors at the University of Valencia. But more on this a bit later.

Celestinesca began life in a pre-computer age and every page of the initial numbers was typed, twice, on an electric typewriter, the IBM kind with the ball—for those of you with long memories, thanks to a series of patient secretaries who took more than an idle interest in what they were typing. Her first issue was all of 48 pages (including the illustrations, which now have become a staple of the journal).¹ By now, the total pages are close to 4,000 and have covered the great Spanish classic, of course, but also her many progeny, and their appearance and progress over the past more than half a millennium. The main body of the journal has carried articles, notes and reviews, as one would expect. But there were at least two aspects I decided to cover rather more rigorously than similar niche journals, to wit, that which I think of as the international phenomenon surrounding the work and which is not strictly academic (think PREGONERO); that which is useful and never out-of-date (think bibliographical supplements).

We—*Celestinesca* and I—stayed on in Athens, Georgia until May of 1991, at which time we came north to relocate in our new home at Michigan State University, thanks to an opening for a Full Professor and a farsighted Dean who received *Celestinesca* with delight. For the record, our fifteenth volume

year was split between the two loci, 15.1 having seen the light in the Southland Spring and 15.2 the frosty Autumn of the North. And now, I come not to a parting of the ways, for the new editorial team wishes me to continue in an active way and continue to contribute—all of which I have happily agreed to do, but it is, none the less, a parting of sorts, inevitable but with the usual mixed feelings.

When I realized that we could not always stay together, my initial idea was to keep her States side. **Eloísa Palafox** had done an MA thesis at Georgia on *Celestina*, under my direction, and later finished her Ph.D at Michigan State on—yes!, *Celestina*, again under my direction. She was the first editorial assistant I ever had, she knew the journal well, was a reputable young scholar and was willing to accept the challenge as a recently tenured Associate professor at Washington University in St. Louis. As you may suspect, this kind of editorial work does require institutional support as well as commitment and this, despite Eloísa's best efforts, and mine, was not forthcoming. Next in line was **Juan Carlos Conde**, who was in the process of moving from Madrid to Indiana University and was indeed eager to be the new editor. The administration there had a worrisome experience with a prior journal and was reluctant to commit so soon again. This was compounded by the newness of Conde to the American system and a need for a period of adjustment. So that idea was scuttled, rather more quickly than the previous one. But Conde responded by organizing an International Symposium to commemorate the 500th anniversary of the putative first *Tragicomedia* edition (see the report of this by Raúl Álvarez in this number) early in his second year (October 2002)

And so, with the greatness of heart of a vibrant team of scholars in Valencia, a new home base was found. Indeed, I cannot express how deeply runs my appreciation to **José Luis Canet**, **Josep Lluís Sirera**, **Rafael Beltrán** and **Marta Haro** for the enthusiasm, the responsibility and the good cheer with which they have taken on this relationship. I know for certain that *Celestinesca*, in her new home, will have to adapt and grow, leave behind some old habits and acquire some dynamic new ones. That is as it should and must be. I am particularly pleased that both Eloísa Palafox and Juan Carlos Conde (who edited the *Castalia Didáctica Celestina* with Marta Haro) will be joining in the new enterprise as well. There will be a new Editorial Board, and new ropes to learn. But *Celestinesca*, once a fighting tomboy, will know how to survive and attract new generations of readers.

This journal has been a member of the Conference of Editors of Learned Journals (CELJ) for many years. They hold an annual competition in several categories of journalistic activity, and one of these is for Distinguished Retiring Editor. I was nominated through the kindness of George Greenia and a small phalanx of letter writers he marshaled to support the nomination. Although I

and *Celestinesca* did not place first, we did receive the *accessit* award and citation, thus making an important statement about the presence in the USA of journals and scholarship that do not focus on either American or British literature. I am indeed proud of this “yellow rag” (a reference to its cover color, and not to the quality of its contents) and her humble beginnings. In fact, the only dress she ever wore that was not the familiar canary or ochre shades of yellow we all recognize was the silver lamé one I ordered for her and which she donned for our Silver Anniversary volume.

I assure you, faithful subscribers and readers alike, that I have received from my associations with *Celestinesca* every bit as much, if not much more, than I have put into it. One of the nicest things ever said about us (that I actually heard) was that we succeeded in creating a “home”, a crossroads, for the international community of *celestinistas*. Who could ask for anything more?

¡Quedaos adios!



Melibea. Teo Puebla, 1999.

¹ Some indication of the variety of the iconographic materials appearing in her pages is made explicit in the Index appearing at the end of this volume, and at the end of the Index.



Calisto. TeoPuebla, 1999-

BIRDS OF A FEATHER: PREDATOR AND PREY IN *CELESTINA*

Laura Vivanco
University of St. Andrews

Two birds in particular, the partridge and Calisto's falcon, have attracted the attention of *Celestina* critics.¹ A wider focus has been provided by Vicenta Blay Manzanera and Dorothy S. Severin, who have placed these birds in the context of animal imagery in the *Celestina* as a whole. It is my contention that there is still a need for a detailed study of the individual and collective significance of a particular group of birds: predators and their prey. I will therefore examine the interactions in *Celestina* between the neblí, gerifalte, milano, gallo, perdiz, gallina and pollo. The birds (both predators and prey) which glide through its pages are more than mere surface decoration; they illustrate one of the main themes of the work, the destructive nature of physical passion and the indiscriminate manner in which it affects all social classes.²

In the letter from 'el autor a un su amigo' Fernando de Rojas describes himself, at the moment of finding inspiration, as a creature of the air, "echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar" (6).³ He draws a parallel between his faculties and the hunting dogs and trained birds of prey which co-operate in the hunt: he unleashes his dogs, his 'sentidos' and lets fly his bird of prey, his 'juicio'.⁴ Nevertheless, he modestly expresses the fear that his wings are weak and that the flight of fancy which leads him to venture into literary composition will cause his downfall: "a mí mismo mis alas destruyen, / Nublosas y flacas, nacidas de ogaño" (8). Bird imagery is further developed in the prose prologue in which Rojas restates Heraclitus's dictum, "Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla" (14), and develops the theme with particular reference to the avian world:

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los groseros milanos insultan dentro en nuestras moradas los

domésticos pollos y debajo las alas de sus madres los vienen a cazar
(16).

Thus, even before the work proper has commenced, bird imagery is used to suggest danger and conflict. Although Rojas's "alas" do not in fact destroy him, the participation of many of the characters of *Celestina* in the avian "hunt of love" does cause their downfall (both literal and metaphorical). We should therefore consider the wings acquired by the characters, either by association with real birds or through metaphor, as a potential danger to their owners. In addition to indicating danger, feathers may also reveal the truth. The literal feathering of *Celestina* by the law, which has had her "emplumada" (86) on a number of occasions, reveals her true nature. This punishment made a highly visible statement about the *alcahueta*'s unlawful activities and was intended to make the public aware of her status. Sebastián de Covarrubias Horozco describes the procedure as follows:

A las *alcahuetas* acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves medio mugeres (Covarrubias Horozco 509).⁵

Rojas's feathered wings also reveal the truth since he wields his quill, "mi pluma" (8) in order to write a work which will make manifest the dangers of love and the foolishness of lovers: "Amantes, [...] os muestra salir de cativo" (8). Like the feathers applied by the justice system to the procuress, Rojas's "pluma" alerts the public, exposing "los engaños de las *alcahuetas* y malos y lisonjeros sirvientes" (20).

It is because the feathers reveal a verifiable truth about *Celestina* that Pármeno, warning Calisto against her, mentions the punishments she has received: "el amor parió tu pena; [...] y lo que más de ello siento es venir a manos de aquella *trotaconventos*, después de tres veces *emplumada*" (86). Pármeno begins this speech by reminding Calisto of the processes which have led him to fall in love: "porque perderse el otro día el *neblí* fue causa de tu entrada en la huerta de *Melibea* a le buscar; la entrada causa de la ver y hablar; la habla engendró amor" (86). Blay and Severin, commenting on this passage state that "The feathers of the bird of prey become the attire of the tarred and feathered procuress" (13). While I would agree that Rojas is playing with the imagery of feathering and plucking, I do not believe it is the *neblí*'s feathers that are used to punish *Celestina*. As I hope to show below, Calisto's feathers would, if anything, be a reward for *Celestina*, not a punishment. When Sempronio mentions *Celestina*'s feathering he is more playful than Pármeno, suggesting that to be plucked, "vengas sin pluma," would be almost as dangerous as to be "emplumada":

SEMP.-Madre, mira bien lo que haces, porque cuando el principio

se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y esforzado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fáltales todo el bien. En pensallo tiemblo; no vayas por lana y vengas sin pluma.

CEL.-¿Sin pluma, hijo?

SEMP.-O emplumada, madre, que es peor. (102).

On the metaphorical level, Celestina if caught would be plucked (destroyed) like the victim of a bird of prey. On the literal level, as an *alcahueta*, if she were discovered plying her trade she would be feathered. Celestina is also depicted as a predatory plucker of other birds' feathers, who is determined to "pluck" Calisto: as she says to Sempronio, were it not for the temporary impediment caused by Pármeno, "tu amo quedase sin pluma y nosotros sin queja" (98).⁶ When Celestina insinuates that she would like a new cloak, she is visualised by Pármeno as wishing to grow new feathers at Calisto's expense: "Pelechar quiere la vieja" (150). Gaining feathers can therefore be dangerous, as it is for Celestina when she is feathered, or advantageous, as when she seeks to gain benefits from Calisto. This playing with the image of feathers continues the theme of life as conflict, which Rojas provided in his prose prologue. It also alerts us to the fact that the role of the defeathered and the defeatherer (or plucker of other birds) may be played by the same character. As Alan Deyermond has noted, "Calisto, Melibea, Celestina, and others are alternately or simultaneously hunter and quarry in the hunt of lust or avarice or power" ("Hilado": 6). As I will attempt to demonstrate, the avian imagery associated with these characters is not constant; it changes to reflect their position relative to the other characters, as predator or prey.

Celestina can be identified with the milano or kite, which is both predator and prey.⁷ Her pursuit of Melibea, whom she attacks in the safety of her own home, in the presence of her mother, is akin to that of the "groseros milanos" (16) alluded to in the prologue, which "insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debajo las alas de sus madres los vienen a cazar" (16).⁸ There is a biblical precedent for this image: Jesus (Matthew 23: 37) compares himself to a hen and Jerusalem to a chicken which refuses to seek shelter under its mother's wing. Here the chicken is about to commit a grave crime (the crucifixion) and desert the mother hen (Christ). Melibea too is about to yield to temptation.⁹ Although the kite was not mentioned in this passage, it was named and identified with the Devil in patristic and medieval Biblical exegesis (Garci-Gómez 14; Rowland *Birds* 93-94) and it is he whose aid Celestina has enlisted in order to effect the seduction of Melibea.

As might be supposed from Rojas's epithet "grosero", the social status of the milano matches that of Celestina. Unlike hawks and falcons, the kite was not greatly esteemed as a bird of prey and was not included among the noble

hunting birds such as the eagle or the neblí. Juan Manuel observed that: “estos milanos [...] mas son para ser cazadas que para cazar” (*Libro del caballero* 251). However, they were still dangerous predators. Chickens in particular had to be guarded against kites and a special basket was used, a pollera, “un género de cesto sin suelo, recogido de boca, adonde ponen los pollitos quando son pequeños, porque no se los lleve el milano” (Covarrubias Horozco 876). Rojas’s image, then, would no doubt have been vividly brought to life in the mind of the contemporary reader or listener by the recollection of this practice, or the experience of losing chickens to kites.¹⁰ Another characteristic of the milano is that it in turn may become the target of larger birds of prey, “ella misma prisión de las demás aves de altanería” (Covarrubias Horozco 805), and this would reinforce the perception of Celestina as an ignoble, dangerous and yet also vulnerable bird of prey. Celestina’s vulnerability is emphasised still further when she describes herself as a “una gallina atada” (300) shortly before being murdered.

Although Celestina and Melibea are generally depicted as predator and prey, they are at other times portrayed as members of the same species, hens. The associations of the hen are positive when they refer to the Christ-hen, but negative when used to describe wandering women. Melibea first appears as a hen when Celestina states: “no es ésta, si a Dios ha placido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear” (100). The verb “cacarear” signifies “Dar voces repetidas el gallo o la gallina” (*Diccionario de la lengua española* 348). A cockerel appears in the same speech, being cursed by the ladies who have given themselves over to love: “Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día” (100). These women, who have taken control of their own sexuality, naturally wish to rebel against the cockerel that places a limit on their sexual excesses by crowing to indicate the coming of day. The cockerel, as in the case of St Peter, was also “the symbol of the call to repentance” (Rowland *Birds* 22), a call which these women would reject.¹¹ Celestina first mentions hens to Melibea by way of a refrán, “viva la gallina con su pepita” (116). This is in the context of the disadvantages of old age and the saying is innocuous enough. According to the *Refranero Español*, “Se dice de los enfermos y de las cosas necesarias, aunque tengan inconvenientes” (515). Nonetheless, another refrán, mentioned by Covarrubias Horozco, explains the cause of the pepita: “«¿De dónde la vino a la gallina la pepita?», quando alguna muger ha hecho por donde tenga ruin fama” (622). Women are compared to hens in two other refranes:

«La muger y la gallina, hasta casa la vezina»; dizen que si se alexa de su propia casa la gallina, que no sabe bolver a ella. Este proverbio da a entender quanto importa que las mugeres no sean andariegas, por lo que les puede suceder fuera de sus casas. Otro proverbio ay, que es casi el mismo: «La muger y la gallina, por andar se pierden ayna» (Covarrubias Horozco 622)

and Gonzalo Correas registers the phrase “Más puta que una gallina” (296), which states the matter even more bluntly.

Even if Rojas did not intend any allusion to these particular refranes, it was not unusual to compare women to hens in order to highlight the dangers of them wandering in both a literal and moral sense. As we have seen, *Celestina* mentions that ladies who lose their morals “de noche caminan” and she herself is renowned for being a *trotaconventos*, so there is certainly a nexus of ideas in existence linking women, hens, and wandering, which finds echoes in *Celestina*.

Women of various social types are portrayed as being involved in the breeding of hens. Elicia, on putting off her mourning, declares that she will make herself beautiful once more and carry out domestic chores, one of which is hen-keeping: “Quiero aderezar lejía para estos cabellos, que perdían ya la rubia color y, esto hecho, contaré mis gallinas” (350). Areúsa imagines a conversation a woman might have with a friend, which includes the question “¿Cuántas gallinas crías?” (236), and contrasts this with the angry statements made to a serving-maid by her mistress, “Ven acá, mala mujer, la gallina habada no parece; pues búscala presto; si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré” (238). This is a reflection of social reality, since most women probably did have some knowledge and practice of hen-rearing, “Por la mayor parte cuasi no hay mujer que no sepa criar gallinas” (Alonso de Herrera 295).¹² In addition to breeding hens, several women are compared to hens. As we have already seen, *Celestina* describes herself as a hen before she dies, Melibea is linked with them when on the verge of sexual initiation, and loose-living women could be referred to as hens. Unsurprisingly, the two *rameras* are also associated with them. Elicia, as we have seen, keeps them, Areúsa has spoken about them and *Celestina* mentions them on learning of the latter’s early bed-time:

AREU. -(¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!) Tía, señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudaba para acostar.
CEL.-¿Con las gallinas, hija? (188).

The fact that the hen associations apply equally to Melibea, Areúsa, Elicia and *Celestina* demonstrates the breakdown of barriers between the two levels of society represented in *Celestina*.¹³ It also blurs the distinction between courtly love and another type of sexual relationship that occurs outside marriage, namely prostitution.

Like the hen, the cockerel had both positive and negative connotations. He was, “In medieval times [...] the good Christian, saint or priest” (Rowland *Birds* 21) and, as we have seen above, could symbolise the call to repentance.

The cockerel's generosity is alluded to by Celestina: "Ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer de ello" (122-124) and this coincides with the view that "when the cock gave food to his hens the bird was like the loving husband or the liberal man" (Rowland *Birds* 25). Quite different symbolism, however, is involved when Pármeno is linked to the cockerel. The connection was first suggested when Celestina promised Sempronio she would corrupt Pármeno and bring him into sympathy with them: "Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño" (60). James Mabbe, in his translation of 1631, expressed the phrase as: "I will make the slave so tame and so gentle, that I will bring him like a bird to pick bread from my fist" (61, *my italics*).¹⁴ As birds of prey eat meat, not bread, the kind of fowl alluded to would appear to be a domestic one. The location of this reference to the tame bird which will eat from Celestina's hand may have added significance in the light of the refrán "El moço y el gallo un año" which according to Covarrubias Horozco signified that "en siendo uno criado viejo es aragán, y dize que ya ha servido harto y se haze insufrible, especialmente si el señor le ha entregado la llave de sus secretos" (625).¹⁵ Celestina compares Pármeno, who knows Calisto's "secretos", to the bird in order to express her wish to corrupt him and turn him into a disloyal servant. The irony is that Pármeno, whose loyal advice includes the warning "a quien dices el secreto, das tu libertad" (84), is described by Calisto as a "mal criado" (86) and is compared unfavourably to Sempronio: "Cuanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras; fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias" (86). These accusations of faithlessness and flattery would be more truthfully directed at Sempronio, but it is he, not Pármeno, that Calisto describes as "llave de mi vida" (60) and "leal" (84). It is not until Pármeno, at Areúsa's house, has given his promise to "ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio, que traemos entre manos" (198) that Celestina's ambition with regard to Pármeno is fulfilled and she metaphorically transforms him into a "gallillo, barbiponiente [...] que en tres noches no se le demude la cresta" (200).¹⁶ He, like the cockerel, will henceforth neglect his master's interests. In so doing, he perverts the positive cockerel trait of generosity. He invites Areúsa, Sempronio, Celestina and Elicia to a meal, but as he makes clear, he does so at his master's expense since he does not intend paying for the food:

En casa llena presto se adereza cena. De lo que hay en la despensa basta para no caer en falta. Pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino, y más seis pares de pollos, que trajeron estotro día los renteros de nuestro amo. Que si las pidiere, haréle creer que los ha comido (214).

If Pármeno cannot be said to embody any of the positive qualities of the cockerel, he takes on fully the cockerel's more negative associations with lust and aggression. It is through the offer of Areúsa's sexual favours that Celestina

secures Pármeno's promise, and the young cockerel to which Celestina compares him was known as a very lascivious bird:

esta ave es luxuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá la gallina, aunque sea la que engendró su güevo, de donde vino que entre otros animales que echan en el odre, o cuba, del parricida, uno dellos es el gallo (Covarrubias Horozco 624; see also Rowland *Birds* 26-27).

Pármeno's involvement in Celestina's murder is perhaps also anticipated here, since she has stood *in loco parentis* to him. Of course the parallel is not complete, since she is not a father and the dispute is ostensibly over a gold chain. Celestina, however, believes that there may be a sexual motive behind Pármeno and Sempronio's aggression:

No cierto de la necesidad que tenéis de lo que pedís, ni aun por la mucha codicia que lo tenéis, sino pensando que os he de tener toda vuestra vida atados y cativos con Elicia y Areúsa, sin quereros buscar otras, movéisme estas amenazas de dinero, ponéisme estos temores de la partición. Pues callad, que quien éstas os supo acarrear, os dará otras diez, agora que hay más conocimiento y más razón y más merecido de vuestra parte. Y si sé cumplir lo que prometo en este caso, dígalo Pármeno (298).

It seems no coincidence that although Sempronio denies this, Pármeno does not. Celestina, as the milano, had been the ravisher of chickens and in a comment she appends to her description of Pármeno as a "gallillo" states that she had preyed on cockerels too, "De éstos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes" (200). The avian imagery shows a cycle of one bird preying on another, only to become a victim itself at a later date.

Calisto is from the very beginning associated with his lost falcon: "Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea" (22). Although he also owns a gerifalte, that is, a gyrfalcon or *Falco rusticolus*, this bird has less bearing on his destiny and we know of it only through Sempronio. Calisto's "halcón" has often been referred to as a "hawk", despite the fact that the bird named in the argumento del primer auto is clearly a falcon.¹⁷ Pármeno is more specific than the argumento of Act I, since he describes the bird as "el neblí" (86) instead of using the generic term "halcón". There is no conflict between the two names as the neblí is a type of falcon, the peregrine falcon, *Falco peregrinus*, now better known in Spanish as the halcón común.¹⁸ The "gavilán" mentioned in the prologue is the sparrow-hawk, *Accipiter nisus*. The non-Castilian texts adduced by Charles B. Faulhaber, E. Michael Gerli

("Calisto's Hawk"), María Rosa Lida de Malkiel and Donald McGrady ("The Hunter") seem to refer almost exclusively to falcons, whereas the Castilian texts they mention present a mixture of birds which include "azores" as well as "falcons".¹⁹ The "açor" or "azor" is the goshawk, *Accipiter gentilis*.²⁰ That non-Hispanic texts prefer the falcon over the goshawk whereas texts from the Peninsula refer to both falcons and goshawks reinforces the suggestion made by Cummins that the goshawk was held in much higher esteem in Spain than elsewhere:

el azor parece tener un prestigio algo más grande en España que en otros países. En la epopeya y el romancero españoles el azor aparece con frecuencia [...]. En Inglaterra, la caza con el azor no es apropiada para los nobles (López de Ayala 212).

Despite the confusion surrounding Calisto's lost bird, there are enough examples of both falcons and hawks in the examples adduced to demonstrate that, for symbolic purposes, the two were interchangeable in Spanish literature, either in the context of the hunt of love and/or where the bird represents a "life-symbol" (McGrady "Calisto" 96).²¹ The symbolism of the hawk, a sign of "aggressive male sexuality" (McGrady "Calisto" 94), has long been recognised in the context of Calisto, and McGrady ("The Hunter" and "Calisto") has demonstrated that the loss of the hawk is often a precursor of the death of its male owner.

Although the sexual symbolism and the overtones of impending doom apply equally to hawk and falcon, the naming of the particular species of falcon lost by Calisto is significant since there was a difference in status between the neblí and other falcons. The neblí was very highly prized, "son aves muy preciadas de príncipes y grandes señores" (Evangelista 7) and its character was considered one of the noblest, "es el mas noble e mas gentil de todos" (López de Ayala 51).²² That Calisto owns such a bird says much for his social status and, if it represents him, suggests that he too is one of the noblest of individuals, as indeed is stated in the argumento: "Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza" (22). Unfortunately Calisto, despite his "linda crianza" imitates his falcon and "escapes control" (Weinberg 138). In his obsession with his prey (Melibea), he forgets his upbringing. Thus the expectation of the perfect courtly lover raised by the initial description of him is soon dashed.²³ It may therefore be that the reference to the noblest of falcons in Act II, coming as it does after Calisto's "adoration" of Celestina, shows how far Calisto has been degraded by his obsession with Melibea. In fact, the bird imagery serves to suggest a similarity of motive between Calisto and Celestina, for although there is some difference between Calisto (neblí) and Celestina (grosero milano), both are birds that attack Melibea with predatory intent.

Sempronio is associated with the “gerifalte” with which he first appears, though it may be that he mentions it merely as an excuse:

CAL.-¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

SEMPRONIO.- Aquí estoy, señor, curando de estos caballos.

CAL.-Pues, ¿cómo sales de la sala?

SEMP.-Abatióse el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara.

CAL.-¡Así los diablos te ganen! (26).²⁴

If so, this is the first example of Sempronio’s tendency to seek to deceive his master, a trait that characterises him and which fits well with the spurious etymology of gerifalte given by Evangelista: “Halcon girifalte se dice por halcon que jura falso y no es creído, y tales son ellos” (4). This opinion of the bird is given in a humorous context but it reflects a low opinion of the bird’s character which complements that of Pero López de Ayala, who was most certainly in earnest.²⁵ The latter informs the reader that the gerifalte is cowardly and difficult to train: “no ha dubda que los girifaltes, como quier que despues que son fechos son muy buenos falcones, pero al comienço son graves de fazer. Ca de su naturaleza son covardes” (68).²⁶ During the course of *Celestina* we see that Calisto provokes Pármemo’s disloyalty, and it may be that he must also bear some blame for not correcting Sempronio’s behaviour.²⁷ Sempronio demonstrates his cowardice when, along with Pármemo, he abandons his master outside Melibea’s house.²⁸ The gerifalte was, however, an efficient and dangerous killer, a fact which agrees well with Sempronio’s involvement in the murder of Celestina:

devedes saber que el girifalte que se da a bien mata muy mas ligero e mejor garça o grua, e la prision a que fuere lançado, que ninguno otro falcon, ca la garça mata muy alta, e al sobir non faze tantos tornos como el nebly, e va mas derecho en sus buelos, e como quier que por la su grandeza salga pesado de la mano, pero desque comiença a cavalgar el ayre toda via cobra mayor ligereza (López de Ayala 72).

Girifaltes possessed other traits, including being “muy pesadas e muy afojadizos e antojadiços de su naturaleza, e quexosos” (López de Ayala 159); most of these are characteristics which apply equally well to Sempronio.²⁹ He angers quickly (as in the dialogues he has with Pármemo, before he is convinced of their friendship) and according to Charles F. Fraker “Sempronio’s irresolute-ness is distinctive: it sets him apart from other characters” (136). Of the six types of falcon identified in the *Libro de la caça de las aves*, four, including the gyrfalcon, are described as “villanos, asy como quien dize falcones bastardos, o fornezinos, e solamente al nebly e bahari llaman falcones gentiles” (López de Ayala 61). That both master and servant (who admits to having been “hecho otro Calisto” [232] by love) are represented by birds used in falconry suggests

the similarities between them, yet class distinctions are also inherent in the authors' choice of species. The bird-catching imagery provides us with another analogy between Sempronio and Calisto. When Celestina attempts to convince Sempronio that he requires fewer material possessions than she does, she states that apart from a few items of clothing he needs only:

un arco para andarte de casa en casa tirando a pájaros y aojando pájaras a las ventanas! Mochachas digo, bobo, de las que no saben volar, que bien me entiendes. Que no hay mejor alcahuete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho mostrenco, como dicen: en achaque de trama, etc (144).

This continues the imagery of women as small, vulnerable birds, but here the predator is human rather than winged. Celestina's image suggests that Sempronio's bow could function in a similar manner to Calisto's falcon inasmuch as it provides the opportunity for a man to enter the presence of a secluded woman.³⁰

The partridge would have been a suitable prey both for birds trained to falconry and for human hunters. It was thought that:

Perdiz es una ave en pos que van los caçadores muy de grado, por la bondat de su carne. Mas es mucho baratadera de luxuria, ca por la calentura de su luxuria lidian algunas vegadas los maslos entre sy por la fenbra, & olvidan la conoçençia de la natura, en tal manera que se allegan los maslos & olvidan las fenbras. & dizen muchos que quando la fenbra camia su natura conçibe de la parte onde viene el viento onde es el maslo (*The Medieval Castilian Bestiary* 32-33).

Its reputation in the bestiary meant that this bird could be used to describe both males and females who were involved in sexual activity. When Celestina encourages Areúsa to take a second client, she describes the men as partridges: "una perdiz sola por maravilla vuela" (196). Given the suspicion that Calisto's emotions towards Melibea may be motivated by lust, it seems highly suggestive that Sempronio should describe Calisto as an ensnared partridge: "no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela" (1987: 216). In the *Tragicomedia* version Pármeneo comments "El falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red" (270), which expresses his suspicion that Melibea means to trap Calisto as one would trap a partridge.³¹ The image of Melibea as a partridge-catcher is not the only one in which the male is the vulnerable bird. As Elicia explains, cosmetics can snare men as surely as birds are caught in bird-lime: "No es otra cosa la color y albayalde, sino pegajosa liga en que se traban los hombres" (350). The fact that the character represented by the predatory neblí can also be symbolised by the lustful and easily ensnared par-

tridge is not a flaw in the imagery but rather demonstrates that different birds are used to represent different aspects of the character's personality.

As we have already seen, this is also the case with *Celestina*, who is both milano and gallina. I would like to suggest that although Melibea is a chicken to *Celestina*'s kite and her hen associations place her on a par with other women who are sexually active outside marriage, she is a partridge to Calisto's falcon. Given that Sempronio and Pármeno's suspicions of Melibea are unfounded, it would seem likely that although the partridge can represent Calisto's lust, it can also represent Melibea when Calisto is in a predatory mood. The partridge is often used to symbolise a woman and is a noble bird (unlike the hen) often depicted as the prey of a falcon or hawk (a male lover), as the dialogue of the noble lady with the commoner in Andreas Capellanus's *De amore* demonstrates:

Even if I were so to take leave of my senses as to be impelled by your words to assent to your proposal, your heart could not cope with such lofty tasks. Could a kestrel ever prevail over a partridge or a pheasant by its own strength? This booty is suitable for falcons or hawks to seize; it should not be disturbed by the petty-spirited kite (Walsh 63).³²

It is significant that the kite (milano) is contrasted negatively with falcons since these are the birds used by Rojas to represent *Celestina* and Calisto. Calisto, whose falcon causes the meeting with Melibea, pursues her avidly for some time and, in the *Tragicomedia* version, directly before consummation treats her like a bird for eating, "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (378).³³ The partridge, unlike the hen, is a bird after which a falcon might fly and it is described by falconers as a bird which can exercise the bird of prey:

es muy bueno al girifalte [fazerle] bolar la perdiz, por quanto la perdiz buela luengo trecho, e saca mucho el buelo al falcon e a qualquier ave que la sigua (López de Ayala 72-73).

This flight, which exercises the hawk, may, when the birds are being used as a metaphor for lovers, refer to the time it takes the male lover to win his beloved. The flight is also described as arousing the hunger of the hunting-bird and in this case specific mention is made of the neblí, the same species as is flown by Calisto:

al tu nebly pollo faze bolar algunas vezes sobre las perdizes, ca los faze la tal bolerya de perdiz muy altos e muy redondos, e toman los falcones en ello gran golosina e gran sabor (López de Ayala 96).

Calisto is similarly hungry for Melibea.³⁴ Sosia uses a culinary metaphor to describe their sexual activities: “con su pan se la coma, que bien caro le cuesta; dos mozos entraron en la salsa de estos amores” (316) and we have already seen that in the *Tragicomedia* version Calisto describes Melibea as a bird which requires plucking.³⁵ Furthermore, he mentions her “lindas y delicadas carnes” (314) and while this could be on purely aesthetic grounds, there are overtones which suggest that he views her as a tasty morsel to be consumed. Deyermond states that “Tal frase sería inocua en otro contexto, pero los comentarios de los criados crean un contexto en el cual ‘carnes’ sugiere ‘carne para comer’ “ (“El que quiere comer” 295).³⁶ If Melibea is intended to be viewed as a partridge it is not surprising that Calisto should be eager to eat her, since partridges were particularly appreciated for their tender flesh, being included in a list of “buenas carnes” (*Arte complida* 41r) in one medical text and among those which are described in another as “de digerir muy faciles, y ni demasiadamente calientes, ni corruptibles, sino en todo templadas” (*Discurso breve* 24r).³⁷

Partridges are also among the fare that the Archipreste de Talavera describes in his section on how love causes the fifth mortal sin, gluttony:

Deste non se puede escusar el que ama o es amado de muchos excesivos comeres e beberes en yantares, cenas, e plaseres con sus coamantes, comiendo e beviendo ultra medida; que ally non ay rienda en comprar capones, perdizes, gallinas, pollos, cavritos, ansarones - carnero e vaca para los labradores - , vino blanco e tinto, ¡el agua vaya por el río!, frutas de diversas guisas, vengan doquiera, cuesten lo que costaren (Martínez de Toledo 106).³⁸

The scene, with similar meats and the same abundance of wine, recalls those of *Celestina*'s heyday:

enviaban sus escuderos y mozos a que me acompañasen, y apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, así lo venían luego a registrar, para que comiese yo y aquellas sus devotas. ¿Pues vino, no me sobraba? De lo mejor que se bebía en la ciudad (242).

As well as being good to eat, the partridge had the well-known sexual connotations mentioned above, and it was perhaps for this reason that it became associated with the tax that prostitutes had to pay in order to remain within a town. Originally the tax was paid in real birds: “The harlots of Ledesma, in return for a weekly donation of partridges, received the protection and supervision of the town’s judge” (Dillard 196). It is possible that this was the

source of the term "ley de perdices" which was given to the tax in the fifteenth century, although by this stage it was paid in coin (Lacarra 38-39). In *Celestina* partridges are mentioned in the context of prostitution and it may even be that in the case mentioned above they form an inverted tribute whereby Celestina, instead of having to pay partridges for providing prostitutes, receives them. A more obvious irony is that this food is clearly described as being provided out of the tithes received by her clerical clients, tithes which should have been spent on the upkeep of the church and on works of charity, not on Celestina's rather dubious "devotas". No explicit connection is made between prostitutes and partridges, but it seems significant that Celestina recommends "humo de plumas de perdiz" (192) as a possible cure for Areúsa's uterine pains. Given the partridge's nature and Celestina's other suggested cure, intercourse with Pármeno, this would appear to have sexual overtones.

It would seem therefore that partridge imagery allows comparisons to be made between Melibea and the prostitutes in the same way as the chicken and hen imagery made Melibea into the same species as Celestina, Areúsa and Elicia.³⁹ The two types of birds are related, for although one is wild and the other domesticated they are both members of the order *galliformes* (Perrins 100). The similarities had been noted by the fifteenth century: Juan de Aviñón's *Sevillana medicina* states that the partridge "es llamada gallina montesina" (Fradejas Lebrero "Tres notas" 51).⁴⁰ Calisto, as a partridge, is akin to Areúsa's clients. The ultimate effect of the use of these metaphors is to degrade Melibea and Calisto's love and place it on the same plane as that of the mozos and prostitutes. They therefore complement more obvious comparisons such as the one Sempronio makes on hearing that Pármeno has become involved with Areúsa: "Reírme querría, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de envidia has buscado con quien perder ese poco de seso que tienes" (208). Even more degrading to Calisto and Melibea are Celestina's derogatory comments regarding ladies, in which she insinuates that once they lose their shame they are as sexually active as prostitutes:

Coxquillosicas son todas; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar; por ellas queda el campo. Muertas sí; cansadas no (100).⁴¹

Rojas compared the animal world with the life of human beings in his prologue and Calisto stated his willingness to be like an animal, "si el purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales, que por medio de aquél ir a la gloria de los santos" (30). Celestina restates the similarities between humans and the natural world in her first conversation with Pármeno:

es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que

por el hacedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual perecería. Y no sólo en la humana especie; mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo algunas plantas han este respecto (64).

The avian metaphors take us further than a levelling between social classes: they suggest that the pursuit of sexual pleasure dehumanises Celestina and the lovers.⁴² With a generalisation by Celestina the comparison between the lovers and birds extends beyond the boundaries of Celestina and its application to Calisto, Sempronio and the rest, to touch the “muchedumbre de galanes y enamorados mancebos” (6) for whose edification and instruction on the dangers of love Rojas composed the work:

estos novicios amantes, que contra cualquiera señuelo vuelan sin deliberación, sin pensar el daño que el cebo de su deseo trae mezclado en su ejercicio y negociación para sus personas y sirvientes (92).⁴³

It is significant that a character’s linguistic metamorphosis into a bird is often prompted by becoming a lover: Calisto loses his heart to Melibea as his falcon disappears into her garden; Pármeno is metamorphosed into a cockerel when he is on the verge of consummating his relationship with Areúsa; the allusions linking Melibea and birds are spoken by Celestina as she plots the former’s seduction and by Calisto as he carries it out; even Sosia, when flattered by Areúsa, acquires wings: “en verse medrado con calzas y capa, sálenle alas y lengua” (352).⁴⁴ Of all of them, as of the ant in the verse prologue, it can be said “En las nuevas alas estaba su daño” (8) since, with the exception of Sosia, who loses his master, they all die. As Sempronio, Celestina, Areúsa and Elicia are already deeply involved in matters concerning carnal love long before Calisto loses his falcon in Melibea’s garden, there can be no question of their metamorphosing into birds, but they are clearly shown to be associated with them and Sempronio and Celestina, like the new lovers, also die. The avian imagery is therefore used to represent the “hunt of love.” Even where the predator is a human hunter, the foolish lover, either male or female, who is the prey, may still be represented as a bird. In addition, the shifts between hunter and hunted, predator and prey which exist in the text underscore the sudden changes of fortune, which can occur just when the characters least expect them. Despite the fact that the identification of the lovers and prostitutes with birds levels social differences and even dehumanises the protagonists, it is nevertheless clear that different birds have different connotations and that the particular bird or birds which are chosen to represent an individual character tell us much about their personality. However, all of them are involved in the hunt of love and to that extent one may truly say that Celestina and the lovers are birds of a feather.⁴⁵

NOTES

¹ There was a long-running controversy in *Celestinesca* concerning methods used to catch partridges, focusing on the phrases “encandelado, como perdiz con la calderuela” (216) and “El falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red” (270). See: Dorothy S. Severin; Keith Whinnom (“Dr Severin”); David Hook (“Andar a caça” and “Pármeno”); Dennis P. Seniff; E. Michael Gerli (“A Propos”); Jacques Joset; José Fradejas Lebrero (“Tres notas” 51-52; “Cazar aves”); José Manuel Fradejas Rueda. For the lasciviousness of partridges (especially in relation to Florencia Pinar) see Alan Deyermond (“The Worm”) and Whinnom (*La poesía* 31-32). For Calisto’s falcon see María Rosa Lida de Malkiel (200-206); Raymond E. Barbera (5-9); F. M. Weinberg (137-138; 141-142); Charles B. Faulhaber; Gerli (“Calisto’s Hawk”); Miguel Garci-Gómez; Donald McGrady (“Calisto” and “The Hunter”).

² Another animal image which illustrates the dangers of sexual love and which appears throughout the work is that of the viper (Deyermond “Symbolic Equivalence”).

³ All quotations from *Celestina* are from Dorothy Sherman Severin’s 1987 edition.

⁴ Juan Manuel describes dogs and birds being used together in the hunt in his *Libro de la caza*: “los falcones caçan las grúas derribándolas muchas vezes, así que las más vegadas tardan mucho ante que sea muerta. Et an los omnes muy grant plazer quando veen que la apartan los falcones entre las otras, et cómo la derriba[n] et cómo la faze[n] estar penada et cómo acorren los canes a los falcones por la tomar o por la levantar” (9-10, my italics).

⁵ Covarrubias Horozco adds that “Yo pienso que en esto quisieron sinificar la hediondez destas malas viejas, que por avaricia echan a perder la gente moça y la ensuzian, como se cuenta de las harpías, a las quales davan esta forma” (509). Given that Covarrubias Horozco dedicates one entry in his *Tesoro* to *Celestina* (401), he may have had her in mind when he made this mention of “viejas” and their “avaricia”, since avarice is a vice particularly associated with her. It is also possible that Rojas had previously made the connection between the feathered witch and the harpies, since the latter appear in *Celestina*’s invocation of the Devil (104) in the *Tragicomedia* version. The association with honey might cause a contemporary reader or listener to associate *Celestina* (who has been covered in it) and Melibea (whose name suggests it). Later *Celestina*, in comparing herself to a bee, states that she has created Melibea’s sweeter attitude: “La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. De esta manera me he habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traigo convertido en miel” (154). For *Celestina* as a bee see Deborah Ellis (6-8).

⁶ A more natural cause for feather-loss was moulting. While there is no

evidence that Calisto, as a neblí, is undergoing this process, it is interesting to note that the moulting falcon was to be kept in a darkened “casa” to which the falconer should ensure “que non entre la lunbre sy non una ventana, que la abras quando quisieres” (López de Ayala 176). Calisto’s order to Sempronio: “Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad” (26) would create similar conditions.

⁷ Some critics have associated Celestina with other birds of prey: “Celestina era, ¿qué duda cabe?, gavilán, milano, neblí, halcón, cualquiera de aquellas groseras aves del prólogo” (Garci-Gómez: 16). Weinberg, speaking of Calisto’s neblí states that “The bird further stands for Celestina, incarnation of rapine and lust, who preys upon young people, particularly on the tender maidens of the town” (138). As I hope to show, the birds of prey, milano, neblí and gerifalte, are paired with Celestina, Calisto and Sempronio respectively, according to the birds’ differing associations.

⁸ The metaphor is used elsewhere. In the *Libro de Alexandre*:

Quando asomo Archiles a vnos canpos planos
 conosçerienlo luego en los jestos loçanos
 asi se quebrantaron Etor e los troyanos
 como fasen los pollos quando sienten milanos (122).

⁹ The image of the Christ-hen, although it reflects ironically on Alisa’s position, does not describe her: whereas the Christ-hen wishes to protect its chick and is abandoned by it, Alisa proves to be a negligent parent who leaves her chick unprotected.

¹⁰ Gabriel Alonso de Herrera in his early sixteenth-century *Obra de agricultura* states that: “ninguna costa es tan grande que iguale con la pérdida y enojo que trae ver llevar los pollos a los milanos” (295).

¹¹ Covarrubias Horozco states that “el symbolo del gallo [...] significa los perlados de la Yglesia y los predicadores, con cuya dotrina se han de reduzir los malos y distraydos, y los que no los quisieran oyr serán semejantes a los sybaritas, gente olgazana y viciosa, que aviendo desterrado de su república las artes mecánicas y todo lo que no fuesse plazer, descanso y vicio, desterraron también los gallos” (623).

¹² In the memorable passage in the *Corbacho* where a woman laments the loss of an egg, she does so partly because she imagines the birds she could have bred from it: “¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar vos guardava yo! ¡Ay, huevo! ¡Ay, qué gallo e qué gallina salieran de vos! Del gallo fiziera capón que me valiera veynte maravedís, e la gallina catorze. O quiçá la echara e me sacara tantos pollos e pollas con que pudiera tanto multiplicar que fuera causa de me sacar el pie del lodo” (Martínez de Toledo 124, my italics).

¹³ As Deyermond has observed, there are “dos clases, una aristocracia y la plebe de criados y prostitutas que depende económicamente de ella” (“Divisiones” 4).

¹⁴ Blay and Severin identify the creature which will come to eat from Celestina’s hand with the ass she had mentioned previously as part of the refrán

“do vino el asno verná el albarda” (Rojas 60). They therefore conclude that Celestina: “threatens to turn him [Pármemo] into an ass who eats from her hand” (12). Mabbe believed the creature referred to was a bird and Rojas’s use of the verb “picar” would tend to suggest a beaked animal.

¹⁵ The *Refranero Español*’s definition is similar: “Dice que los criados no deben conservarse mucho tiempo porque toman demasiada intimidación y merced a ella no cumplen sus deberes como debieran” (331).

¹⁶ The promise is omitted in the *Tragicomedia* version but even without it, it is clear that by accepting Celestina’s offer of Areúsa he has tacitly agreed to join Celestina and Sempronio against Calisto.

¹⁷ Barbera alternates between “hawk” and “falcon”. Faulhaber’s article is named “The Hawk in Melibea’s Garden”. McGrady writes of “Pármemo’s reference to the lost hawk in Act II” (“Calisto” 96). Gerli mentions that “The bestiaries of the Middle Ages portray the hawk as a bold, determined bird who takes its name, *accipiter* (robber), from *accipiendo* (taking), related to *capiendo* (seizing), because it snatches greedily from others” (“Calisto’s Hawk” 85-86). This is no doubt true, but it may not be of such relevance to the neblí, the etymology of whose name had rather different connotations (see below).

¹⁸ Blay and Severin write: “Calisto loses a falcon in Melibea’s garden (or is it a neblí, a hawk, as Pármemo tells us in Act 2?)” (9). They then state that “the falcon more specifically becomes a goshawk” (13). Their mistaken identification of the neblí causes them to postulate a discrepancy in the text. In fact Rojas seems to have been very careful in his use of birds and bird imagery.

¹⁹ I have not been able to check all these texts in their originals.

²⁰ For detailed information on the various birds mentioned, as well as their names in Castilian, Latin and English see Roger Peterson, Guy Mountfort & P. A. D. Hollom. The name “neblí” does not appear in this work, but can be found under “peregrine” (alongside “falcón común”) in the *Collins Spanish-English English-Spanish Dictionary* (469). The neblí is identified as “*Falco peregrinus*” in Cummins (López de Ayala 209). Whinnom, in his *Glossary of Spanish Bird-Names*, lists the varying Castilian names assigned to individual birds. The sparrow-hawk is number 122 (48), the goshawk 124 (48), the peregrine falcon 138 (49) and the gyrfalcon 141 (49).

²¹ Edith Randam Rogers observes that “In the *Romancero* it is obvious that several species are mentioned interchangeably to fit rhythm and assonance” (149, note). Juan Manuel’s view that hunting with falcons is more noble than hunting with hawks is based not on symbolism or literary criteria but on more practical ones concerning how falcons kill the prey: “la caça es cosa noble et apuesta et sabrosa [...] et [...] en la de los falcones se faze más conplidamente que en la de los azores [...]. Ca los falcones matan la garça después que los azores la dexan et por esto es más noble [...] Et porque en todas las cosas en que ha plazer quanto más duran son de mayor plazer, por ende es [de] mayor plazer esta caça con los falcones que con los azores” (*Libro de la caza* 9).

²² Although Evangelista’s *Libro de çetreria* is a parody of other, serious,

treatises on falconry, this description is accurate. Paz y Mélia, in his introduction to the work, describes the enormous prices paid by nobles for the neblí (ii). Pero López de Ayala's work was extremely popular, as Cummins observes: "El éxito del *Libro de la caça de las aves* en Castilla, Aragón, Italia y Portugal fue destacado. Está evidenciado no solamente por el gran número de manuscritos, sino también por servir de fuente el tratado a sucesores (notablemente a Juan de Sahagún, halconero de Juan II, a Joan Vallés y a Alfonso de Madrigal)" (López de Ayala 17). It seems likely, therefore, that López de Ayala's estimation of the neblí as a particularly noble bird persisted, a supposition supported by the fact that the bird's nobility is acknowledged by Covarrubias Horozco in his description of it as an: "Especie de halcón de mucha estima. Algunos quieren por esto se aya dicho quasi nobli, por su nobleza. Otros dizen aver tomado nombre de la villa de Niebla [...]. Otros quieren se aya dicho quasi nubuli, porque parece bolar sobre las nubes" (825).

²³ For a detailed analysis of Calisto's character, including his egotism and lack of morals see Lida de Malkiel, chapter 12 (347-405). That Calisto is aware that he is falling short of the standards expected of him is amply demonstrated by his debate with himself after the death of Sempronio and Pármeno. He considers remaining hidden in his house, realises that this "Parecerá cobardía" (310) and yet does nothing to salvage his honour.

²⁴ Falling from their perches did pose some danger to gyrfalcons: "ca como sson pesados, si sse deraman en el alcandara podrian peligrar" (López de Ayala 73).

²⁵ A dissenting voice is that of Juan Manuel, who on the basis of its size and hunting abilities considered the gyrfalcon the most noble of birds used for falconry: "los falcones con que los omnes usan a caçar son de çinco naturas. La primera et más noble es los falcones girifaltes, et éstos son mayores que todos los otros falcones et más ligeros et caçan más ligeramente et más apuesta, et por ende son más preçiados et es razón que sean puestos primeramente que otros falcones" (*Libro de la caza* 7-8). Juan Manuel's book survives (in incomplete) form in only one manuscript (Fradejas Rueda *Literatura cetrera* 27) so we may suppose that it was considerably less influential than "el más famoso y difundido libro de cetrería español" (Fradejas Rueda *Literatura cetrera* 29), López de Ayala's *Libro de la caça de las aves*.

²⁶ The gerifalte seems to have retained its somewhat unsavoury reputation: in the language of the slang of the Siglo de Oro, the word was used as a synonym for "ladrón" (Alonso Hernández 401).

²⁷ As Sempronio suggests, the master is at least in part responsible for the behaviour of his servants:

CAL. - No seas agora negligente.

SEMP. - No lo seas tú, que imposible es hacer siervo diligente el amo perezoso. (42).

²⁸ For a more detailed analysis of Sempronio's cowardice see Lida de Malkiel (596-597).

²⁹ There are other descriptions of the girifalte in the same work, including details on the young bird: “el torçuelo del girifalte es muy bueno, e sale buen garçero, e es muy ligero, mas es sañudo, e muy delicado, e mal enconico, e ha menester ombre sofrido” (López de Ayala 73). Physically these falcons are: “de su conplision muy calientes, e son muy pesados e muy cargados” (López de Ayala 144). Determining which humour predominates in the gyrfalcon is therefore difficult: although the young bird is described as melancholic, the older is hot (the hot humours were the choleric and the sanguine). Mabbe has Pármeno describe Sempronio as a choleric (179) but this is not in Rojas’s text.

³⁰ Lida de Malkiel’s explanation that this part of *Celestina*’s speech seems to show “que Rojas hubiese querido destacar la diferencia entre el tono del comienzo y el tono de su continuación” (202) confirms that she too saw that a parallel was being drawn between the initial occurrence of falconry and this method of bird-hunting. Her attention here is, however, directed towards stylistic considerations rather than characterisation or bird imagery.

³¹ There is another bird-catching image in the same speech: “con la mucha gente que tiene, podrá cazar a padres e hijos en una nidada” (270).

³² As Deyermond (“The Text-Book”) has shown, the *De Amore* was very influential and it is probable that Rojas was acquainted with it.

³³ Deyermond considers that the image here is of Melibea as a hen, not a partridge: “Melibea’s body (that hen from which the feathers have been plucked) is ‘lo no vendible [...]’ “ (“Female Societies” 13).

³⁴ In “El que quiere comer” Deyermond discusses the transformation of Melibea into a “Comestible de lujo, [...] comestible de tan alto precio que sólo el más rico puede comprarlo” (295). See also Eloísa Palafox for the relationship between food, Melibea and sexual experiences.

³⁵ Given the parallels between Sempronio and Calisto, it is interesting that *Celestina* accuses the former of an interest in Melibea, and does so by reference to the senses of taste and smell: ‘Yo lo veo en ti, que querriás más estar al sabor, que al olor de este negocio’ (146). As we have seen, even the smell of their mates was thought to have a powerful effect on female partridges.

³⁶ In *Grisel y Mirabella*, Mirabella’s flesh is torn apart by lions who then “delas delicadas carnes cada uno contento el apetito” (Flores 363), terms similar to those used by Calisto.

³⁷ Chicken is also on both lists.

³⁸ Again, chicken is also on the menu.

³⁹ A further link between partridges, hens and prostitution may be provided by the fact that ‘en 1492 los arrendatarios de la mancebía de Jerez se quejan de que los alguaciles cobran el ‘derecho de perdices’ diez veces al año y dos reales cada vez, y les exigen el pago ilegal del ‘derecho de gallinas’ “ (Lacarra 39).

⁴⁰ I have not been able to consult this work directly but the edition used by Fradejas Lebrero was published by the Sociedad de Bibliófilos Andaluces in 1885 in Sevilla. The work was written in 1419 but was not published until 1545.

The quotation is from chapter XXI.

⁴¹ With regard to riding as a euphemism for coitus, see Beryl Rowland (*Animals* 105). The euphemistic use of 'morir' has been discussed by Whinnom (*La poesía* 35); this, and the use of the image of the field or 'campo' of combat is discussed by Ian Macpherson.

⁴² Deyermond ("Divisiones") shows that Sempronio and Lucrecia have sexual feelings for members of the higher class, while Pármeno is more courtly than Calisto in his attitude towards his lover. The comparison between animals and humans is examined by Blay and Severin who conclude that in *Celestina* we find 'people whose animal nature leads them into the trap of destruction. The comparison of animal and human behaviour is persistent throughout the work and becomes a dominant theme' (7).

⁴³ Mabbe translates the passage: 'especially these new lovers, who against any luring whatsoever, fly out to check, they care not whither, without [...] once thinking on the harm which the meat of their desire may by over gorging occasion unto them' (93).

⁴⁴ Mabbe, in his translation develops the image further: 'it would give a man wings and tongue, and make him crow, as this cockerel doth' (353).

⁴⁵ I am very grateful to Dr Louise M Haywood, who read and commented on an earlier draft of this article.

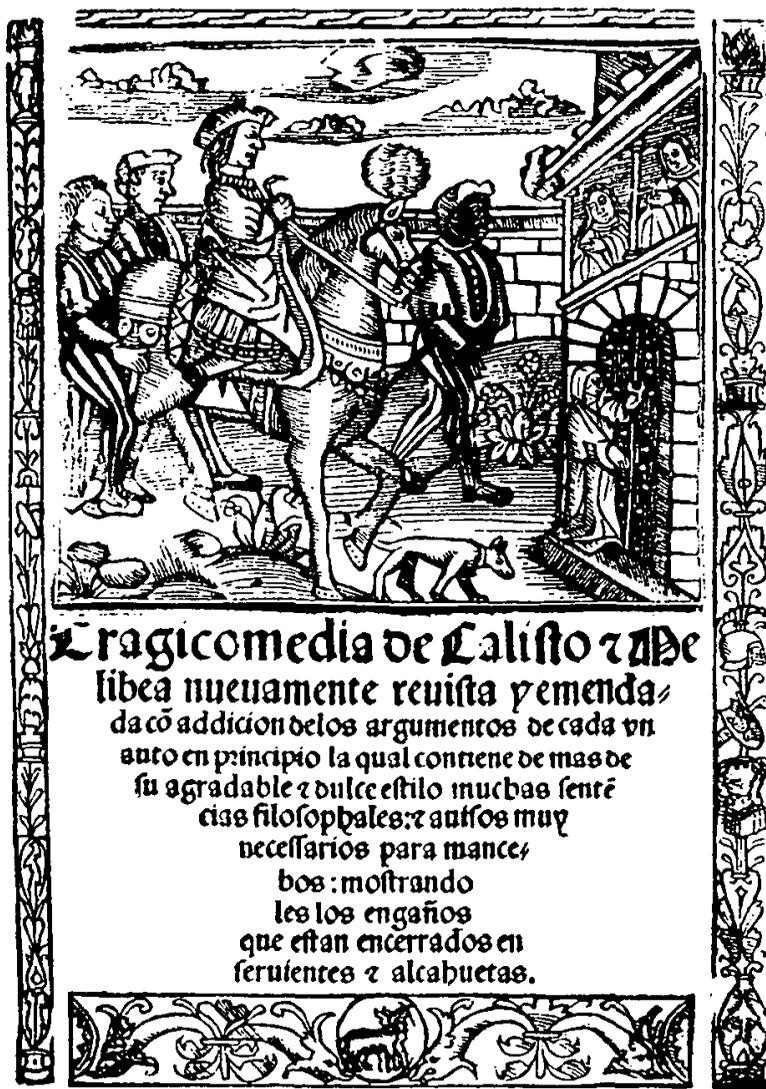
BIBLIOGRAPHY

- ALONSO DE HERRERA, Gabriel. *Obra de agricultura*. Ed. José Urbano Martínez Carreras. Biblioteca de Autores Españoles desde la Formación del Lenguaje hasta Nuestros Días. 235. Madrid: Atlas, 1970.
- ALONSO HERNANDEZ, José Luis. *Léxico del marginalismo del siglo de oro*. Acta Salmanticensia. Filosofía y letras. 99. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1977.
- BARBERA, Raymond E. "Medieval Iconography in the Celestina." *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- BLAY Manzanera, Vicenta, and Dorothy S. SEVERIN. *Animals in 'Celestina'*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar. 18. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Arte complida de cirugía* (Cirugía menor), Madrid: Nacional MS. 2165. Transcr. Cynthia M. Wasick and Enrica J. Ardemagni. *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. CD-ROM. Hispanic Seminary of Medieval Studies. 1999.
- Collins Spanish-English English-Spanish Dictionary*, 3rd ed. Ed. Colin Smith. Glasgow: HarperCollins, 1992.
- CORFIS, Ivy A., and Joseph T. SNOW, eds. *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of An International Conference*

- in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. 1627. Ed. Víctor Infantes. Biblioteca Filológica Hispana. 8. Madrid: Visor Libros, 1992.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Ed. Martín de Riquer. Ad litteram. 3. Barcelona: Alta Fulla, 1998. (Facsimile of Barcelona: Horta, 1943).
- DEYERMOND, Alan. "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de Celestina." *Celestinesca* 8.2 (1984): 3-10.
- . " 'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo." Vol. 1. *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*. Ed. Jesús Montoya and Juan Paredes Núñez. Granada: Univ., 1985. 291-300.
- . "Female Societies in Celestina." Corfis and Snow 1-31.
- . "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*." *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.
- . "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: a Postscript." *Celestinesca* 2.1 (1978): 25-30.
- . "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*." *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.
- . "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar." *Mester* 7 (1978): 3-8.
- Diccionario de la lengua española*, 21st ed. Real Academia Española. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- DILLARD, Heath. *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*. Cambridge Iberian and Latin American Studies. Cambridge: UP, 1984.
- Discurso breve, sobre la cura y preservacion de la pestilencia*, Madrid: Nacional R-9186. Transcr. Alejandra Piñeyrúa. *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. CD-ROM. Hispanic Seminary of Medieval Studies 1999.
- ELLIS, Deborah. " '¡Adiós paredes!': The Image of the Home in *Celestina*." *Celestinesca* 5.2 (1981): 1-17.
- EVANGELISTA. *Libro de cetrería*. Ed. Antonio Paz y Mélia. *Sales españoles o agudezas del ingenio nacional*. Biblioteca de Autores Españoles desde la Formación del Lenguaje hasta Nuestros Días. 176. Madrid: Atlas, 1964. 1-12.
- FAULHABER, Charles B. "The Hawk in Melibea's Garden." *Hispanic Review* 45 (1977): 435-450.
- FLORES, Juan de. *Grisel y Mirabella*. Ed. Barbara Matulka. *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: a Study in Comparative Literature*. Geneva: Slatkine Reprints, 1974. 329-371.
- FRADEJAS LEBRERO, José. "Cazar aves con lumbre (más antiguo aún)."

- Celestinesca* 18.1 (1994): 75-77.
- . "Tres notas a la *Celestina*." *Celestinesca* 17.1 (1993): 47-56.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel. "El 'boezuelo', el 'buey de caza' y el 'cabestrillo' 'privado.'" *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 155-70.
- . *Literatura cetrera de la edad media y el renacimiento español*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 13. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- FRAKER, Charles F. "The Four Humors in *Celestina*." Corfis and Snow 129-154.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. "Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto." *Revista de Literatura* 49 (1987): 5-21.
- GERLI, E. Michael. "Calisto's Hawk and the Images of a Medieval Tradition." *Romania* 104 (1983): 83-101.
- . "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármene's Remark." *Celestinesca* 12.2 (1988): 55-59.
- HOOK, David. "Andar a caça de perdizes con bueyes." *Celestinesca* 8.1 (1984): 47-48.
- . "Pármene's 'Falso Boezuelo' Again." *Celestinesca* 9.1 (1985): 39-42.
- JOSET, Jacques. "Una vez más 'el falso boezuelo.'" *Celestinesca* 16.2 (1992): 77-80.
- LACARRA, María Eugenia. "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas." Corfis and Snow 33-78.
- Libro de Alexandre: Texts of the Paris and Madrid Manuscripts*. Ed. Raymond S. Willis. Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures. 32. Princeton: UP, 1934. (Repr. New York: Kraus, 1965).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero. *Libro de la caça de las aves: el MS 16.392 (British Library, Londres)*. Ed. John G. Cummins. Colección Tamesis. Serie B. 30. London: Tamesis, 1986.
- MABBE, James. *The Spanish Bawd*. Ed. Dorothy Sherman Severin. *Celestina: With the Translation of James Mabbe (1631)*. Hispanic Classics. Mediaeval. Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- MACPHERSON, Ian. "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 51-63.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. J. González Muela. Clásicos Castalia. 24. Madrid: Castalia, 1970.
- MANUEL, Juan. *Libro de la caza*. Ed. José Manuel Fradejas Rueda. May 2001. Universidad de Valladolid. 17 May 2001 <<http://www.fyl.uva.es/~cetreria/>>.
- . *Libro del caballero et del escudero*. Ed. Pascual de Gayangos. *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Biblioteca de Autores Españoles desde la Formación del Lenguaje hasta Nuestros Días. 51. Madrid: Atlas, 1952. 234-257.
- MCGRADY, Donald. "Calisto's Lost Falcon and its Implications for Dating

- Act I of the *Comedia de Calisto y Melibea*." *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*. Ed. Alan Deyermond and Jeremy Lawrance. Llangrannog: Dolphin, 1993. 93-102.
- . "The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and Lope de Vega." *Romania* 107 (1986 [1988]): 145-182.
- PALAFIX, Eloísa. "Antes y después: la voz de Melibea en la transposición de la Comedia a la Tragicomedia." *Cultural Contexts/Female Voices*. Ed. Louise M. Haywood. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar. 27. London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 2000. 51-62.
- PERRINS, Christopher, Ed. *New Generation Guide to the Birds of Britain and Europe*. The Corrie Herring Hooks Series. 8. Austin: University of Texas Press, 1987.
- PETERSON Roger, Guy MOUNTFORT, & P.A.D. HOLLUM, eds. *Guía de campo de las aves de España y de Europa*. Barcelona: Omega, 1991.
- Refranero Español: colección de ocho mil refranes populares, ordenados, concordados y explicados*. Ed. José Bergua. Madrid: Clásicos Bergua, 1977.
- ROGERS, Edith Randam. *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*. Studies in Romance Languages. 22. Lexington: UP of Kentucky, 1980.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina: With the Translation of James Mabbe (1631)*. Ed. Dorothy Sherman Severin. Hispanic Classics. Mediaeval. Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- ROWLAND, Beryl. *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1973.
- . *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1978.
- SENIFF, Dennis P. " 'El falso boezuelo con su blando cencerrar': or, The Pantomime Ox Revisited." *Celestinesca* 9.1 (1985): 43-45.
- SEVERIN, Dorothy S. " 'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox." *Celestinesca* 4.1 (1980): 31-33.
- The Medieval Castilian Bestiary from Brunetto Latini's 'Tesoro': Study and Edition*. Ed. Spurgeon Baldwin. Exeter Hispanic Texts. 31. Exeter: Univ., 1982.
- WALSH, P. G. *Andreas Capellanus on Love*. Duckworth Classical, Medieval and Renaissance Editions. London: Duckworth, 1982.
- WEINBERG, F. M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*." *Modern Language Notes* 86 (1971): 136-153.
- WHINNOM, Keith. *A Glossary of Spanish Bird-Names*. Colección Tamesis. Serie A. III. London: Tamesis, 1966.
- . "Dr Severin, the Partridge, and the Stalking Horse." *Celestinesca* 4.2 (1980): 23-25.
- . *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*. Durham Modern Languages Series. Hispanic Monographs. II. Durham: UP, 1981.



Valencia: Juan Viñao, 1529. Portada.

LAS DESVIACIONES DE PÁRMENO O LA CAÍDA DE UN ÁNGEL¹

Carlos Heusch
Université de Montpellier III

Cualquier estudio de los personajes de *Celestina* demuestra hasta qué extremo éstos están expuestos a variar. Alan Deyermond opina que la transformación que sufren a consecuencia de la acción es una de las innovaciones más notables de Rojas.² En cambio, P. Russell³ considera que Rojas construye a sus personajes con una dosis importante de improvisación y fluctuación, lo que explicaría las desviaciones sufridas por unos y otros.

Si bien las desviaciones parecen acompañar la configuración de todos los personajes de *Celestina*, no cabe la menor duda de que, para uno de ellos, se trata de una característica fundamental. Éste es Pármeno, cuya trayectoria, desde el primer auto hasta el decimotercero, en el que se anuncia su muerte, conoce el cambio más radical. No se trata, en efecto, de una evolución, sino de una total inversión, ya que el criado, ejemplar en un principio, sufre una caída en el mal tan brutal, que merece la pena observarla de cerca.

Esta conversión al mal de un adolescente está descrita con minucia y escrupulosamente dotada de significado. El objeto de este trabajo es tratar de entender mejor esa focalización, consciente o inconsciente, en la caída de Pármeno, par la cual me basaré en un análisis de las variadas áreas semánticas y simbólicas que atraviesan las desviaciones del personaje.

Como bien se sabe, el tema de la caída es uno de los elementos que estructuran la obra de Rojas. Su eficacia, en el campo de la significación, reside en la estrecha relación que tiene con el de la Fortuna. No es casual, por consiguiente, que Pármeno, Sempronio o Calixto y Melibea sufran una caída fatal, en lo recto como en lo figurado. En el caso preciso de Pármeno, esa caída, antes de quitarle la vida, lo lleva de la virtud al vicio, del perfecto bien al mal más absoluto, por medio de una pérdida de la inocencia original. De ahí que el personaje aparezca como una imagen prototípica, conforme al imaginario judeo-

cristiano, de esa clase de caída, de esa desviación fundamental: la imagen del ángel que, en su caída, se transforma en diablo.⁴

Conviene preguntarse, más allá de la mera fórmula, si, en la configuración inicial del personaje de Pármeno, existen elementos significativos capaces de crear una semiótica del ángel susceptible de sustentar esa interpretación de la desviación. Efectivamente, el texto no carece de elementos que connoten el angelismo. Está, de entrada, la imagen inicial de una “angélica inocencia,” totalmente ajena al vicio, que se expresa por medio de la poca edad del personaje. Pármeno aparece como un niño (se insiste en la palabra mozo),⁵ lo que induce a Celestina a llamarlo angelico⁶ en una frase repleta de diminutivos. La expresión es usual, pero llama la atención aquí porque pone de manifiesto la asociación presente en el inconsciente colectivo (que aparece en la iconografía) entre el niño y el ángel, a través del concepto de inocencia,⁷ pero sobre todo porque recae sobre este personaje, en concreto. Claro está que, cuando Celestina llama a Pármeno angélico, lo hace en un contexto de seducción muy peculiar. Sin embargo, conviene quedarse con la idea de que, desde el principio, el personaje queda asociado precisamente a este sistema connotativo.

En ese sentido también se puede entender el uso que se hace de la distinción, heredada de la comedia latina, entre *servus fallax* y *servus fidus*. Pármeno desempeña, al principio de la comedia, el papel de servidor leal. Ahora bien, en la corte celestial, algunos ángeles son ante todo ‘servidores’; forman la “casa,” un “ejército del cielo” que está total y permanentemente a las órdenes del Todopoderoso.⁸ El mismo Pármeno establece una relación entre su fidelidad, su lealtad y su inocencia.⁹ La convención teatral del *servus fidus* tiende así a orientarse de modo singular para adaptarse a las connotaciones asociadas al personaje.

Sin embargo, existe un aspecto mucho más importante del angelismo de Pármeno. Desde el principio, está dotado de facultades intelectuales fuera de lo común, lo que lo sitúa muy por encima de los demás. Así es como demuestra mucha perspicacia ante las verdaderas intenciones de Celestina y Sempronio. El anónimo autor ha querido manifestar esa superioridad intelectual en la escena en que Pármeno denuncia la farsa del diálogo fingido entre la vieja y el criado.¹⁰

En varias ocasiones, se opone esa facultad a la poca edad del personaje para recalcar la idea de que aquélla no es fruto de la experiencia sino más bien el resultado de una disposición natural. Dicho de otro modo, Pármeno destaca por su discreción natural, por su ingenium, ese buen natural que evoca Calixto hablando del mozo, al que considera como su mejor criado.¹¹ A la inversa, Pármeno confiesa a Celestina que, si no se lleva bien con Sempronio, es ante todo por la necedad y los malos modales de éste.¹² Todo contribuye, pues, a hacer de Pármeno un dechado de inteligencia, de razón, capaz de medirse con

Celestina a pesar del arsenal retórico de la vieja. La famosa escena 10 del auto 1, primera refriega entre los dos personajes, ilustra el combate entre las dos formas de saber sobre las que se estuvo debatiendo durante el siglo XV:¹³ la sabiduría fruto de la experiencia, encarnada por Celestina “concepto puramente medieval, como el que hallamos en Juan Manuel”¹⁴ y la discreción natural, más propia del pensamiento humanista. Ese primer duelo permite a la alcahueta percatarse de que no podrá vencer a alguien como Pármeno por el espíritu, sino por el cuerpo: en efecto, intelectualmente, el joven es a todas luces invulnerable.

Por su espíritu, Pármeno es semejante a los ángeles, criaturas dotadas de una inteligencia superior, a mitad de camino entre la sabiduría de Dios y la de los hombres, como lo repiten constantemente los autores medievales.¹⁵ Esa comparación “semejante a los ángeles” se aplica a menudo, en los textos medievales, a filósofos y teólogos. Pues bien, en *Celestina*, es por medio del discurso filosófico como se procura significar la discreción casi sobrenatural de Pármeno. Éste habla como un verdadero filósofo, hasta tal punto que Celestina, finalizado un muy escolástico parlamento del mozo, exclama: “¡O malvado! ¡Como que no se te entiende! (254). Otros pasajes completan esa imagen de un Pármeno filósofo, semejante a los ángeles por el espíritu, como el topos de la “mansa pobreza (259) que recuerda a Horacio, acaso de mano de Juan de Mena, pero también algunas ideas muy manejadas en la Facultad de Artes de Salamanca, a raíz de la docencia de Alfonso de Madrigal, el Tostado.

El caso es que ese “divino” Pármeno, ángel de la escolástica, tiene a quien parecerse. Resulta algo sorprendente que inmediatamente después de su achaque de aristotelismo agudo que provoca la perplejidad de la vieja, el joven proclame la identidad de su padre. Éste se llama Alberto. Tan germánico nombre no deja de sorprender en la Castilla del siglo XV. En un contexto universitario como el de *Celestina*, no puede por menos de remitir a dos célebres filósofos: Alberto de Sajonia (siglo XIV) y, sobre todo, Alberto el Grande, cuyas facultades intelectuales, absolutamente fuera de lo común, apabullaron a sus contemporáneos. Detengámonos en un pasaje en que Celestina establece hondas similitudes entre Pármeno y ese famoso Alberto: “gózome [...] que ayas [...] respondido al reconocimiento, discreción y ingenio sutil de tu padre” (264). ¿Por qué insiste tanto en esos tres términos, casi sinónimos, si no es para orientar al personaje hacia la figura del gran filósofo? Las palabras siguientes de la vieja alcahueta bien podrían ser un guiño humorístico dirigido a un público de universitarios, con esa alusión a los “duros propósitos” de Alberto y la ulterior vuelta a la verdad (“lo cierto”), propósitos enigmáticos para nosotros, desconocedores de los pormenores biográficos del padre de Pármeno, pero que, en otro sentido, podrían tal vez esconder una solapada e irónica alusión a la biografía del otro Alberto, el Magno, concretamente a la cuestión del racionalismo heterodoxo.

El antecedente filosófico de Pármeno podría incluso resultar confirmado por el nombre de su madre: Claudina sugeriría, asociado a Alberto, el nombre del filósofo Claudio Mamerto (Claudianus Mamertus, nacido ca 420), para algunos el mayor erudito de su siglo, al que los universitarios de la Edad Media concocían gracias a Abelardo y Alain de Lille.¹⁶ La cuestión de los nombres, en una obra como *Celestina* que gusta de los nombres significativos de la comœdia, no es ni mucho menos mera anécdota, como lo demuestra de sobra la complejidad de los valores semánticos del nombre Celestina. En el caso de Pármeno, es tanto más importante cuanto que se trata del único personaje de cuyos parientes se conoce la identidad.¹⁷ Ahora bien, como se verá más adelante, la caída de nuestro ángel se origina en un cambio de los significados connotados por sus genitores.

La configuración inicial del personaje Pármeno es la de un ser aparentemente modélico, entregado en cuerpo y alma a su amo, que le corresponde considerándolo como el mejor y “príncipe” de sus criados. Pármeno se confunde simbólicamente con el ángel,¹⁸ incluso con el primero de ellos, el “ángel de luz,” es decir, el más hermoso, el más fuerte y el más perfecto: Lucifer. En la semántica de la caída angelical, era imprescindible dotar a un personaje de esos atributos superlativos. La caída de Pármeno, según el modelo semántico del ángel, sólo resulta significativa si se le presenta como el mejor, tanto en el plano de sus facultades como en el de la acción. En efecto, sólo el más fuerte, Lucifer o Pármeno, puede rebelarse contra el Amo.

Se tiende a limitar la caída de Pármeno únicamente a la corrupción ejercida por Celestina, a considerarla como el mero resultado de la tentación carnal. Me parece que se trata de una explicación algo superficial, incapaz de dar cuenta de la complejidad del personaje y que, sobre todo, no permite entender por qué su ?conversión? es hasta tal punto radical y fatal. Tal como el personaje ha sido inicialmente configurado, el descubrimiento de la sexualidad es algo más que un anodino desasnamiento. Es un acto por el que su buen natural queda hondamente alterado. Además, la crítica olvida a veces de que la ocasión brindada por Celestina no es el único elemento que determine la desviación de Pármeno. Existe otro hecho de importancia por lo menos equivalente.

Para entender bien las desviaciones súbitas de Pármeno con relación a su comportamiento inicial, hay que considerar no sólo el hecho de que sucumba a la tentación de la carne sino también y sobre todo lo que se puede llamar una verdadera rebelión contra su amo. Ahora bien, dentro de lo que sabemos acerca de la caída de los ángeles, sólo existen dos principios que explican esa caída: la envidia y el orgullo, por un lado; el pecado de la carne, por otro lado. Se trata exactamente de las etapas fundamentales de la conversión del personaje de Pármeno.

El primer principio explicativo de la caída angelical está basado en la

idea de rebelión. Algunos ángeles, y particularmente entre ellos el mejor, Lucifer, se rebelan contra la autoridad de Dios y deciden librarse del yugo de su Creador. ¿Por qué motivo? Según la tradición cristiana, la rebelión de Satán a la cabeza de los ángeles se debe a la envidia. Pero, ¿envidia de qué? No todos los textos patrísticos concuerdan al respecto. Para algunos, como Gregorio de Nisa, los ángeles protestan y se rebelan porque el hombre fue creado con barro.¹⁹ Generalmente, la envidia de los ángeles tiene que ver con el hombre. Para san Ireneo, sólo esa envidia hacia el hombre puede ser el punto de partida de la insurrección. Tertuliano (en el *De Patientia*) acepta esa explicación, sugiriendo el sufrimiento y la cólera del más hermoso y perfecto de los ángeles abandonado por su Creador cuando Éste creó al hombre a su semejanza. Lactancio, en el siglo IV, saca todas las consecuencias lógicas de ese principio explicativo: el futuro diablo es nada menos que el hermano menor de Cristo. Siendo el menor, recibe una impronta divina algo atenuada, así que queda ensuciado por el veneno de la envidia, mientras el mayor sabe permanecer al lado del Padre, unido a Él. Sabe además cómo merecerse su afecto.²⁰ En el siglo XVI, el dominico Ambrosio Cantarino propone una explicación semejante: al considerarse como criatura perfecta, Lucifer quería que le eligiera Dios para ser la encarnación del Verbo. Por eso habría pasado de la decepción a la indignación, y de ésta al odio y a la rebelión.²¹

No es necesario recordar la importancia, en los textos bíblicos, del tema del odio entre hermanos (Abel y Caín, Amón y Absalón, etc.). En *Celestina*, a los dos criados, Sempronio y Pármeneo, se les presenta a menudo como hermanos, de acuerdo con la imagen tradicional de los criados de la casa noble. A diferencia de Pármeneo, Sempronio, por ser mayor, es más acabado como hombre. Lo dice la propia *Celestina*: “Mira a Sempronio: yo le fize hombre. Querría que fuéssedes como hermanos” (359). El conflicto inicial entre Sempronio y Pármeneo tiene, pues, todas las apariencias de una rivalidad entre hermanos. Pero es Calixto, el Amo (el que, en la casa tradicional, desempeña el papel de pater familias) quien exacerba esa rivalidad. Si, al principio, intenta calmar la posible envidia de Pármeneo (“si para él hovo jubón, para ti no faltará sayo,” 247), cuando los consejos de este último contradicen en exceso sus intereses, Calixto el insensato perdiendo el sentido de la equidad, opone a los criados para alabar a Sempronio y criticar a Pármeneo, quien hasta entonces se consideraba el sirviente modélico:

Quanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras. Fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la embidia. (275)

Lo injusto de los reproches de Calixto es excesivo, lo que provoca la rebelión del criado:

Por ser leal, padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es tal. Quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles, nescios. (277).

Al oír las injustas palabras de su amo, Pármeno descubre un mundo trastornado. La idea de desviación está pues presente en el mundo mismo. No hay más remedio que dejarse llevar, ya que el amo no reconoce el valor de su sirviente. Ésta es la verdadera causa inmediata de la caída de Pármeno. A partir de ese punto, empieza a reprocharse a sí mismo el hecho de no seguir los consejos de Celestina (“si yo creyera a Celestina, no me maltratará Calisto,” 277), y a decidir también ya no servir a su amo como antes: “nunca más perro al molino” (278). Ese profundo desengaño no deja de recordar el que sufrió Lucifer: el lema del ángel perfecto en el momento de su rebelión es *non serviam*, “ya no serviré.”²²

La rebelión luciferiana de Pármeno prepara su propia caída y, de hecho, en adelante, su papel será el de un sublevado, no sólo contra su amo sino también contra Celestina, como lo prueban los apartes del auto VI. Pero para que esa desviación sea definitiva, le queda a Pármeno tener que satisfacer otra forma de caída de los ángeles. Ésta nos lleva a la tradición judía y folklórica.²³ La lectura de un episodio del Génesis ha dado lugar al establecimiento de una teoría muy atractiva sobre la caída de los ángeles: “Viendo los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron para sí mujeres, escogiendo entre todas” (Gn. 6:2). Esos “hijos de Dios” son los ángeles, como lo decía explícitamente la antigua versión griega (“los ángeles de Dios”²⁴). El Libro de Enoch²⁵ pone directamente en relación esa atracción sexual de los ángeles por “las hijas de los hombres” y su rebelión. Según Hénoch, es únicamente ese deseo el que anima a doscientos ángeles a abandonar el Cielo para unirse con las mortales.

Recordemos que esos ángeles ofrecieron a sus amadas algunos de sus poderes, como la brujería y el arte de seducir. A los otros mortales (los hombres) les enseñaron el arte de la guerra. Fácil resulta imaginar el desorden que se originó en ello, y se entiende la necesidad del Diluvio universal, tanto más cuanto que los hijos de los ángeles lúbricos, los Nephilim, unos temibles gigantes, lo destruían todo. El Nuevo Testamento y la tradición cristiana son más reservados acerca del pecado carnal de los ángeles. La gran dificultad que provoca semejante explicación es, en efecto, la de la naturaleza espiritual del ángel. ¿Cómo concebir la tentación de la carne sin *corpus delicti*? Una interesante solución se encuentra en las Homelías del Seudo-Clementín. Los ángeles, viendo que los hombres ensuciaban la Creación, pidieron a Dios permiso para tomar una forma carnal con el fin de bajar hasta la tierra y poner orden. Pero, nada más verse dotados de un cuerpo y observar la belleza de las “mochachas,” como diría Pármeno, empezaron a sentir un deseo insoportable que les hizo olvidar por completo el objeto de su misión.²⁶

Como ya he apuntado, la tentación de la carne es la única arma eficaz de Celestina para con Pármeno; la vieja alcahueta ha sabido muy pronto medir la amplitud de los deseos lúbricos en ese adolescente, que permanece aún en “estado de inocencia.” La escena en la que Celestina se las apaña para que Pármeno, como los ángeles, tome por mujer a una de esas “hijas de los hombres,” Areúsa, es capital:²⁷ se trata del punto culminante y definitivo de la *conversión* del personaje. Nótese con qué esmero Rojas ha dotado esa escena de un doble simbolismo, de extraordinaria fuerza, para significar la caída del personaje. Antes de ser un episodio erótico-burlesco que llama la atención por el voyeurisme de Celestina, la escena está concebida como una parodia de ceremonia nupcial planeada por la ministra del diablo que es Celestina. Ella es, en efecto, quien pide a Pármeno las palabras de presente? (“Sí, prometo,” 379), antes de incitar al joven a que consuma la unión, introduciéndole en la cama de Areúsa. Ese simbolismo nupcial se mantiene, por otra parte, a lo largo del auto IX, con la comida en casa de la vieja, organizada por Pármeno y “pagada” por Calixto (que pasa a ser “padrino” sin saberlo), comida que se asemeja a unas bodas antes de transformarse en orgía.

Claro está que esa ceremonia resulta pervertida de cabo a rabo, ya que el joven se compromete no con Areúsa sino con Celestina. En esa traslación se halla la clave del otro significado simbólico de la escena. Con esa falsa ceremonia nupcial se concluye de hecho un pacto con Celestina que equivale a un pacto diabólico. El texto sugiere veladamente la asociación entre Celestina y el diablo, en la situación presente, con el aforismo “al hombre vergonzoso el diablo le traxo a palacio” (378). En consecuencia, la promesa de Pármeno es crucial, sobre todo teniendo en cuenta la diabólica reacción de Celestina: “¡Ha, don ruyn! Palabra te tengo! A buen tiempo te así” (379). Si se piensa que la expresión más frecuente en los antiguos pactos con el diablo es “yo prometo” (“Prometo al gran Lucifugio”²⁸), la connotación debía ser clara para los primeros lectores de *Celestina*. La prueba está en que Rojas prefirió suprimir esas frases, tal vez por excesivamente atrevidas, en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*. En esa escena, en la que Pármeno hace un pacto con la clientula del diablo para obtener la satisfacción inmediata de su deseo, es donde el ángel se transforma definitivamente en diablo.

En cuanto se rebela contra su amo, podemos constatar en Pármeno una desviación fundamental en su conducta. Los críticos se han equivocado, a mi parecer, cuando han visto en ese cambio de actitud la adhesión del personaje a la causa celestiniana. El Pármeno que se rebela no defiende ninguna causa salvo la suya: se siente tan libre de criticar a Calixto como a Celestina. Por eso hay que ver sin duda en ese cambio el inicio de una progresiva satanización del personaje, que se hará definitiva después del “pacto” del auto VII. ¿Por qué satanización? Porque le corresponde de aquí en adelante a Pármeno desempeñar el papel de la crítica, de la malicia, de la murmuración. En suma, Pármeno pasa

a ser poco a poco el “denunciador,” el “adversario,” dos posibles traducciones del nombre de Satanás. Se hace progresivamente diablo, diabolos, (el que divide); retomando las palabras de Mateo, es “el enemigo que sembró cizaña entre el trigo” (Mt 13, 25),²⁹ lo que nos recuerda el papel que juega el ángel exterminador, o ángel de la muerte, en la literatura rabínica.³⁰

Hay que insistir en este punto porque, efectivamente, puede sorprender tamaño cambio si nos acordamos de la bondad angelical de Pármeno al principio de la obra. Le sorprende al mismo Pármeno, ya que exclama “no soy el que solía” (361), pero, en el famoso diálogo cruzado del auto VI, también sorprende a Sempronio que pensaba encontrar en Pármeno a un nuevo aliado (“¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo havías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!” 339). Pármeno no cesa de criticar a sus dos interlocutores con una rabia y hasta un odio sorprendentes. Sempronio no se equivoca cuando exclama, hartado ya: “¡O mal fuego te abrase! Que tú fablas en daño de todos ; ¡O intolerable pestilencia mortal te consuma, rixoso, embidioso, maldito!” (338).

Podría pensarse que, después de los pactos del auto VII y del banquete simbólico del IX, Pármeno había terminado por abrazar la causa de la alcahueta y de su compañero. A primera vista, Sempronio y Pármeno tendrían que ser ya como hermanos y algunos críticos han insistido en el hecho de que, en este punto, son casi intercambiables. El problema es que estas suposiciones no son del todo exactas. Pármeno no se confunde con Sempronio salvo en la cobardía rufianesca de que hacen gala en la salida nocturna. Esa nueva etapa sirve para evidenciar la tradicional idea de un diablo que “mora entre nosotros.” La víctima elegida es, indirectamente, Sempronio. El objeto de la nueva hermandad entre Pármeno y Sempronio consiste en mostrar hasta qué punto el espíritu diabólico (espíritu de división) puede destruir cualquier alianza, en este caso la que se ha formado entre Celestina y Sempronio. Como en el auto VI, Pármeno ya no se caracteriza más que por la maldad. Más que nunca es el adversario, el acusador el tentador. Cuando Calixto ofrece a Celestina una cadena de oro (auto XI, 3), Pármeno murmura de nuevo contra la alcahueta. En ese momento Sempronio es aún capaz de salir en defensa de la vieja, de justificarla: “en mi alma todo lo merece y más que le diese” (448). Sistemáticamente, Rojas va a colocar en boca de Pármeno la murmuración y la sospecha, incluso tratándose de Melibea (cf. 450), hasta el extremo de hacer que Sempronio cambie de parecer acerca de Celestina y deje de defenderla:

Pármeno: No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

Sempronio: ¿Qué quieres que haga una puta alcahueta.? (452)

Ese cambio de actitud incluye la primera alusión al desenlace trágico, que no carece de ironía en la formulación: “guárdese del diablo, que sobre el

partir no le saquemos el alma” (453). En efecto, a fin de cuentas, lo esencial de esa diabolización reside justamente en el hecho de llevar la acción hasta su desenlace fatal; en el hecho de que ese nuevo diablo de Pármeno sea capaz de influir en Sempronio hasta hacer de él un asesino.³¹ Cuando los criados llaman a la puerta de Celestina para exigir de ella su parte del botín, Pármeno hace todo lo posible para incitar a Sempronio a que cometa el asesinato. El joven criado está “tan fiero” que Celestina queda “espantada” (477); no deja de preconizar la interrupción de las negociaciones y sugiere el paso a la acción (481); por fin, él es quien sugiere el asesinato, siendo el primero en amenazar de muerte a Celestina: “embiarte he con nuevas a ella [i.e. la difunta madre de Pármeno] donde mejor te puedas quejar” (483). En el momento en que Sempronio desenvaina y empieza a herir a Celestina, Pármeno le alienta, exclamando: “¡Dale, dale, acábala! [...] ¡Muera, muera!?” (485).

La desviación de Pármeno provoca también el de su compañero, hasta el asesinato y la muerte. La inspiración diabólica de semejante comportamiento la avala, por otro lado, toda una tradición literaria en la que el diablo, sus ayudantes y demás intermediarios están entre los hombres para sembrar la cizaña y provocar asesinatos. Recordemos el *exemplum* 42 del *Conde Lucanor* en el que la Falsa Beguina rivaliza en maldad con el diablo y provoca una matanza en la aldea.

El simbolismo del ángel caído, transformado en diablo, alumbra la desviación máxima del personaje de Pármeno entre el auto I y el XII. Pero, ¿no habría que desplazar algo la problemática de la diabolización del personaje? ¿En qué reside verdaderamente la desviación de Pármeno: en su diabolización o, más bien, en su angelización inicial? Desde el principio, abundan las desviaciones de Pármeno con relación a la imagen que pretende dar de sí mismo. El *servus fidus* es una convención literaria pero también una postura adoptada por el personaje que presenta algunos fallos: acepta la hipocresía, por ejemplo cuando Celestina le habla de la eventualidad de un amorío (cf. 261) y cede a veces a esa murmuración y a ese egoísmo que le caracterizarán luego (“¿Ya las lloras [las cien monedas]? [...] ¡En casa se habrá de ayunar estas franquezas!” [273]).

Acaso para comprender esas grietas en la construcción del personaje inicial debamos preguntarnos: ¿quién es Pármeno? ¿Podía realmente ser un personaje angelical? Pármeno es un personaje marcado por sus orígenes, lo que explica sin duda el hecho de que sea el personaje del que disponemos de más datos biográficos. Y si se cree “bueno,” pareciéndonos angelical, tal vez sea porque no lo sabe todo de su ascendencia. De su padre sólo conoce el nombre y tiene una idea totalmente falsa de su madre y de las razones por las que lo dejó en casa de Celestina.³² Volvamos a los nombres de sus padres, ya que los significados que connotan son absolutamente reversibles. Según una tradición popular que perduraría hasta el siglo XIX, Alberto Magno pasaba por ser autor de toda clase

de libros secretos: desde tratados de ginecología (como los *Secretos de las dueñas*) hasta obras de alquimia, de magia y brujería. Se le atribuía la mayor parte de los grimorios usados por los brujos en sus invocaciones y maleficios. ‘Alberto’ alude, por consiguiente, tanto a la hechicería como a la brujería, que resultan ser justamente las actividades principales de Claudina, madre de Pármeno.

En semejante universo, lo diabólico no queda lógicamente muy lejos y, en ese caso también, el nombre de ‘Alberto’ resulta rico de significado. En la prosa caballeresca castellana, tanto la autóctona como la adaptada de la literatura francesa, ‘Roberto’ o ‘Alberto’ son dos nombres que designan seres marcados por lo diabólico. Citaré aquí sólo dos ejemplos para ilustrar ambos nombres: la *Historia de Roberto Diablo*, traducción del célebre roman picardo y, sobre todo, el caso de un personaje mencionado al final del relato corto interpolado en el *Libro del Caballero Zifar*, la historia del “Caballero atrevido.” Se trata de ese intrépido caballero que se introduce en un lago mágico y se casa con la reina de esos lugares, dama muy hermosa en apariencia, de la que nos enteramos al final de que es “la señora de la Trayción,” un diablo horroroso. Ahora bien, en esa especie de país de jauja donde todo crece con la mayor celeridad, en pocos días el fruto de los amores del héroe y su dama del lago es un mozo, que sufrirá el exilio con su padre. Ya fuera del lago, el caballero vuelve con los suyos que no pueden reprimir su sorpresa al enterarse de que su amo ha tenido, en tan poco tiempo, un hijo ya mayor que él. El caballero duda mucho de la suerte de su hijo, teniendo en cuenta el carácter diabólico de su madre:

E bien creo que de parte de su madre que es fijo del diablo e quiera Dios que recuda a bien lo que non puedo creer, ca toda criatura torna a su natura.³³

A consecuencia de ello, todos deciden proceder al bautismo inmediato de su hijo, y el caballero no duda ni un momento en el nombre que le dará:

Çierto, dixo el cavallero, non lo sé sy agora non lo bautizamos e le pongamos nonbre de nuevo e tengo que será bueno que lo fagamos. E acordaron de lo bautizar e pusiéronle nonbre Alberto Diablo.³⁴

El nombre Claudina podría también aludir a ese universo de significado por medio del poeta latino Claudiano (Claudius Claudianus, siglo IV), autor del Rapto de Proserpina, uno de los mejores ejemplos, en el siglo IV, de literatura órfica, en la que aparece, precisamente, el “triste Plutón” que Rojas pide prestado a Mena para el conjuro de Celestina.³⁵

La descripción que hace Celestina (cf. 364 y siguientes) de las actividades de Claudina no deja ningún lugar a dudas: se trata de una bruja a la que teme el mismo diablo. Descendiente de brujos, Pármeno está claramente marcado por

la infamia, desde el momento en que nació, como lo muestra Celestina que no duda en aludir a la influencia de los padres en el mozo: “tienes a quien parezcas” (369), le lanza con cierta malicia. “Toda criatura torna a su natura,” como diría el Caballero Atrevido. Pero la infamia se encuentra también del lado de su criança. Como se sabe, es su “madrina”³⁶ Celestina, “puta vieja” hechicera quien además lo crió. Pármemo ha nacido, pues, y crecido dentro de un universo diabólico. Estas marcas de infamia se hallan confirmadas por una vida errante y vagabunda que incluso Celestina le echa en cara,³⁷ acrecentada, como lo subrayó Marcel Bataillon, por nueve años de servicio con los frailes de Guadalupe.³⁸

Además, el cuerpo del mozo presenta aspectos que aluden a signos diabólicos. La graciosa referencia a su ardor sexual por Celestina sugiere la lubricidad del espíritu demoníaco; pero, sobre todo, la réplica de Pármemo, al asimilar su sexo a la “cola de alacrán,” remite claramente a lo diabólico. El escorpión, en efecto, “se coloca a menudo entre las bestias demoníacas,” del mismo modo que, como signo del zodiaco, hace referencia al ocultismo y la diablura³⁹. El digno hijo de Claudina y de Alberto sólo podía tener un sexo “como cola de alacrán.”

La primera desviación de Pármemo no es su caída en el mal sino más bien el hecho de haber querido huir de una inclinación al mal tanto nata como adquirida. Su comportamiento no hace más que devolverle ineluctablemente a su infamia original.⁴⁰ De ahí que semejante análisis de la trayectoria del personaje nos alumbre quizás sobre la significación global de la caída en *Celestina*: ¿acaso Rojas nos habla del paso del orden al desorden, a un desorden creciente que culmina con la muerte? O, al contrario, ¿acaso denuncia un desorden inicial, estructural, a consecuencia del cual resulta posible, por medio de la “caída” moral y su castigo, un regreso al orden?⁴¹

NOTAS

1 Este artículo es traducción de la ponencia que presenté en el coloquio *L'Écart: notion et manifestations*, organizado por A. Redondo en la Sorbona en marzo de 1998, con el título “Les écarts de Pármemo: la chute d'un ange.” Al parecer, la publicación de las actas de dicho coloquio ha quedado suspendida, lo que me ha conducido a publicar en esta revista una traducción española del mencionado trabajo. Por otro lado, mil gracias a Michel Garcia por lo que él sabe.

2 “[...] una estructura muy trabada, en la que el personaje determina la acción, la acción transforma al personaje y un inexorable encadenamiento de causas lo gobierna todo” (DEYERMOND, 1980:486).

3 RUSSELL, 1991:77.

4 “The Devil and the other demons are spiritual or angelic creatures cre-

ated by God in a state of innocence, and that they became evil by their own act” (KENT, 1913a:1/7).

5 En *Celestina* se leen algunas ocurrencias de la palabra con el significado *criado*, pero resulta significativo apuntar que dicho término, aplicado a Pármeno, tiene casi sistemáticamente el significado de ‘joven,’ ‘adolescente.’ Cf. RUSSELL, 1991:92. Tomemos nota de expresiones como: “Avnque soy moço, cosas he visto asaz,” “no [...] me tengas, avnque moço, por insipiente,” “tu mucho eres moço,” pertenecientes todas al primer auto. Para un análisis de todas las ocurrencias de la palabra, se puede consultar la reciente edición electrónica del texto: cf. GARCÍ-GÓMEZ.

6 *Celestina*, I, 10, p. 253. Todas nuestras referencias al texto remiten a la edición de RUSSELL, 1991.

7 BIEDERMANN, 1996:35.

8 CHEVALIER / GHEERBRANT, 1982:45; GÉRARD, 1989:76 y GONZALO RUBIO, 1977 quien señala que, en la literatura rabínica algunos ángeles se llaman “ángeles servidores” (1977:19 y 31). Del mismo modo, en el *Talmud* (relato de Sanh. 93a) se dice que Adán, en el jardín del Edén, era servido por ángeles que le preparaban de beber y comer (1977:49). En el *Corán*, los ángeles aparecen también como los servidores de Dios (1977:97). Para un estudio profundizado aunque general de la angelología, véase VACANT / MANGENOT, 1903-1950, s.v. “Ange” y el *Dict. Encyclop. de la Bible*, 1987, s.v. “Ange.”

9 *Celestina*, I, 8, p. 249

10 *Celestina*, I, 8, pp. 248-249.

11 *Celestina*, I, 7, p. 248.

12 “Con vanos consejos y necias razones de aquel bruto Sempronio...” (254).

13 Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, 1993 y 1993-95.

14 El ejemplo #2 del *Conde Lucanor* ilustra precisamente esa oposición pues el “hijo” encarna la discreción natural y el “padre” esa sabiduría adquirida con las enseñanzas y escarmientos de la experiencia.

15 Podemos aludir, entre muchos otros ejemplos, a la escala de los seres según Ramón Llull, pero también a Yehuda ha Levi quien afirma, en su tratado *Cuzari*, que los ángeles son inteligencias puras, entendimientos en acción: perciben la esencia de las cosas en sí mismas, ahorrándose, por consiguiente, los accidentes. Éste es también el parecer de santo Tomás en sus famosas *quaestiones* sobre los ángeles de la *Summa Teológica* (I, qu. L-LXIII y qu. CVI-CXIV); GONZALO RUBIO, 1977: 67.

16 Gran filósofo y orador elogiado por sus contemporáneos, Claudiano Mamerto se hizo célebre gracias a un tratado filosófico redactado hacia 470 contra las teorías de Fausto de Riez sobre la naturaleza material del alma. En el *De statu animae*, Claudiano defiende la no-corporeidad del alma en nombre de un espiritualismo a ultranza inspirado del platonismo, del neo-platonismo y del neo-pitagorismo. Cf. *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, 1983:497 y *Bibliotheca sanctorum*, 1967.

17 El caso de Melibea es distinto ya que sus padres son, al mismo tiempo, personajes actantes.

18 Otro elemento podría servir para connotar esa figura angelical. Se encuentra en un curioso pasaje de la primera entrevista entre Pármeno y Celestina en la que el tema del *llorar* se repite, bajo varias formas derivadas, nada menos que nueve veces en nueve líneas (*Celestina*, I, 10, p. 254). Ahora bien, la *lamentación* de los ángeles es un tema recurrente en la literatura talmúdica (GONZALO RUBIO, 1977, p. 45) antes de ser un motivo iconográfico muy corriente en el arte medieval, especialmente en Italia.

19 Ésta es también la explicación de la rebelión de los ángeles en el Corán: el ángel “Iblis se rebela cuando se le ordena hacer pleito homenaje al hombre, al considerarse (por haber sido concebido a partir del fuego [cf. también el *Libro de Enoch*]) como superior a un ser formado de arcilla. Cf. GONZALO RUBIO, 1977:99.

20 “Dios, antes de crear el mundo, produjo un espíritu semejante a sí mismo, repleto de las virtudes del Padre. Luego, hizo otro en el que la impronta del divino origen quedó borrada, al ser ensuciado por el veneno de la envidia, lo que le hizo pasar del Bien al Mal [...] Tuvo celos de su hermano mayor, el cual, siempre unido al Padre, tenía asegurado su afecto. Aquel ser que de bueno se hizo malo es llamado diablo por los Griegos” (Lactancio, *Divinae Institutiones*, II, 9, citado por VILLENEUVE, 1972: 13 [en traducción nuestra]).

21 Cf. A. CATARINO, *De Gloria bonorum angelorum y lapsu malorum*, citado por ROMI, 1968:16. Desde una misma perspectiva, Suárez asentará la rebelión de Lucifer en la revelación del modo en que se llevaría a cabo la Encarnación del Verbo. Cf. *De Angelis*, VII, XIII, citado por Kent, 1913a.

22 Cf. VILLENEUVE, 1972:13. No me detengo en la explicación de la rebelión de los ángeles por el pecado de orgullo que resulta menos ilustrativa en cuanto a Pármeno. Es la tesis más ortodoxa, seguida por Orígenes, Eusebio, Hilario, Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Tomás. El orgullo hubiera consistido en hacerse igual o, por lo menos, semejante a Dios, en querer, por consiguiente, reinar sobre la mitad del cielo. Sobre la explicación proporcionada por santo Tomás, véase *Summa theologiae*, I, qu. 63, art. 7. Para el Seudo-Dionisio, la rebelión de Lucifer se debe sólo a la pura malicia.

23 Cf. OSTY, 1973, nota a Gn, 6, 2 y GONZALO RUBIO, 1977:19: “[la unión carnal de los ángeles] cuya índole folklórica está actualmente, al parecer, fuera de duda.” Señalemos, con todo, que el tema de la caída de los ángeles no aparece en el *Talmud* (GONZALO RUBIO, 1977:40 y especialmente 50). La aparición de ese tema sirve para explicar el origen del principio del mal ya que éste no existía como tal en la teología hebraica (a diferencia de las creencias persas que postulaban la existencia de un principio activo y personificado del mal: Ariman). Cf. GONZALO RUBIO, 1977:31.

24 Cf. KENT, 1913b.

25 *Le livre hébreu d'Hénoch*, 1989. Otra ed., VAILLANT, 1976. El *Libro de Enoch* es el más importante de los numerosos libros que forman lo que se llama

“la literatura apocalíptica” judía (del siglo II. a. C. al II d. C.), que mantiene una relación estrecha con los libros proféticos del Antiguo Testamento. Cf. GONZALO RUBIO, 1977:26.

26 Cf. KENT, 1913b.

27 Véase mi análisis de esta escena en HEUSCH, 2001.

28 ROMI, 1968:46.

29 “Celui qui divise, particulièrement par la médisance ou la calomnie, souvent la haine y l’envie.” Cf. GÉRARD, 1989.

30 Cf. GONZALO RUBIO, 1977: 22.

31 “[...] la función que desempeña con mayor frecuencia el príncipe de los demonios es la de provocar la muerte” (GONZALO RUBIO, 1977:54). En la tradición talmúdica ese espíritu demoníaco es Duma, el ángel de la muerte.

32 “Mi madre, muger pobre, morava en su vezindad; la qual rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirvienta” (241).

33 He editado ese relato interpolado del *Zifar* en HEUSCH, 2000. El pasaje citado se encuentra en la pág. 283.

34 HEUSCH, 2000:283-284.

35 De todos modos, como algunos lo han hecho notar, el nombre está connotado negativamente por la referencia implícita al verbo *claudicare* y al adjetivo *claudus*: cojo, que anda mal, defectuoso. Y como es sabido, “quien mal anda, mal acaba.”

36 Pármeno dice de sus padres que son “compadre” y “comadre” de Celestina, lo que podría significar que ésta es madrina del mozo, según el significado de esos términos en la Castilla medieval.

37 “Porque has por tantas partes vagado y peregrinado que ni has avido provecho ni ganado debdo ni amistad” (256).

38 Cf. BATAILLON, 1961:141, que cita un refrán recogido por Correas: “raro mozo de frailes sale bueno.” Para Bataillon, Pármeno, al igual que Sempronio, es “vil de nacimiento” (142).

39 TONDRIAU / VILLENEUVE, 1968:203.

40 Esto no implica necesariamente un determinismo que anularía el libre albedrío, sino una “debilidad” del alma, que podría ser una de las características morales del personaje. Sin duda, un personaje que estuviera menos marcado por ese vicio de *accidia* hubiera podido superar, a fuerza de voluntad, esa nefasta influencia.

41 Agradezco a Zoraida Carandell sus sugestivas observaciones durante la discusión, además de sus sugerencias bibliográficas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLON M., 1961, *“La Celestina” selon Fernando de Rojas*, Paris: Didier.
- (LA) BIBLE, éd. d'É. Osty, 1973, Paris: Éd. du Seuil.
- Bibliotheca Sanctorum*, 1967. Rome: Instituto Giovanni XXIII.
- BIEDERMANN H., 1996, *Encyclopédie des symboles*. Coll. La Pochothèque (Encyclopédies d'aujourd'hui), Paris: Le Livre de Poche.
- CANAVAGGIO J., 1983, Introducción générale, *Théâtre espagnol du xvr siècle*, coll. La Pléiade, Paris: Gallimard.
- CHEVALIER J. y GHEERBRANT A., 1982, *Dictionnaire des symboles*. Coll. Bouquins, Paris: R. Laffont.
- DEYERMOND A., 1980, *Historia y crítica de la literatura española* (dir. por F. Rico), 1: Edad Media. Barcelona: Crítica.
- Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, 1987. Publ. par le Centre “Informatique et Bible” de l'Abbaye de Maredsous. Turnhout: Brepols.
- Dictionnaire Encyclopédique du Christianisme ancien*, 1983. Paris: Éd. du Cerf.
- GERARD A.-M., 1989, *Dictionnaire de la Bible*, Coll. Bouquins, Paris: R. Laffont.
- GARCI-GÓMEZ M., s.d., ed. interactiva, contexto, notas, bibliografía, concordancias y tesoro de *La Celestina o tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas*, <http://www.duke.edu/web/cibertextos>.
- GONZALO RUBIO C., 1977, *La Angelología en la literatura rabínica y sefardí*. Biblioteca Nueva Sefarad, II, Barcelona: Ameller Ediciones.
- HEUSCH C., 2000, *La Caballería castellana en la baja edad media*. Montpellier: ETILAL - Université de Montpellier III.
- ___, “Engagements et promesses dans *La Célestine* de Fernando de Rojas,” dans C. Raynaud (éd.), *Serment, promesse et engagement: rituels et modalités (Actes du VI^e Congrès du C.R.I.S.I.M.A., Montpellier, novembre 2001)*. Montpellier: Université Paul-Valéry.
- KENT W.H., 1913a, “Devil,” in *The Catholic Encyclopedia*, The Encyclopedia Press, Inc. Electronic version: New Advent, 1996: <http://www.knight.org/advent>.
- KENT W.H., 1913b, “Demonology,” in *The Catholic Encyclopedia*, The Encyclopedia Press, Inc. Electronic version: New Advent, 1996: <http://www.knight.org/advent>.
- Le Livre hébreu d'Hénoch ou Livre des palais*, 1989, trad. y éd. par Charles MOPSIK. Lagrasse: Verdier.
- RODRÍGUEZ VELASCO J., 1993, “El descubrimiento de la discreción,” *Actas del Primer Congreso Anglo-hispano*, Madrid: Castalia.
- ___, 1993-95, “¿Dante por boca de Pármeno? Opiniones, sectas y discreción,” *Estudios Románicos*, vol. 8-9.
- ROMI, 1968, *Métamorphoses du diable*, Paris: Hachette.
- RUSSELL, P. E., 1991 (éd), F. de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

TONDRIAU, J. y VILLENEUVE, R., 1968, *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, Paris: Marabout Université.

VAILLANT, A., 1976, éd. du *Livre des secrets d'Hénoch, texte slave et traduction française*. Paris: Institut d'Études Slaves.

VACANT, A. y MANGELOT, E., 1903-1950, dir., *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris: Letouzey y Ane, 30 vol.

VILLENEUVE, R., 1972, *L'univers diabolique*, Albin Michel.

q̄ no b̄aze espadá r̄cãpã r̄ corãçõ nolo b̄ãzẽ corãças r̄ capãcete r̄ cuir
 dia (So) avn tornays: esperad: q̄ça veuis por lana (Ca) dexame por
 d'ios señoia q̄ puesta esta el escala. (De.) o desdichada yo: r̄ como
 vas tan rezio r̄ cõ r̄ãtã priessa r̄ desarmado a meterte entre quẽ no co
 nocos. Lucrecia vẽ presto aca q̄ es ydo calisto avn ruydo: echemos le
 sus corãças por la pared q̄ se q̄dan aca (Tri) tẽte seño: no b̄ãzes y dos
 son: q̄ no era sino traso el coro r̄ otros vellacos q̄ passauã bozcãdo q̄
 ya se torna fossa / tente: tente seño: cõ las manos al escala (Ca) o vale



Auto XIX. Toledo, 1538.

DOS PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN:
1. “CALISTO HA SEYDO” (AUTO I, 1ª ESCENA);
2. “NO TE DUELE A TI EN ESE LUGAR” (AUTO XI,
ÚLTIMA ESCENA)

Patrizia Botta
Università di Chieti

Sabido es que el texto de *Celestina* (en adelante *Cel*) es arduo de interpretar. Como ejemplo de ello, he seleccionado dos pasajes que comentar, eligiendo el primero entre el maremagnum de variantes que nos dan los noventa testimonios conservados (que hacen de nuestra obra un caso único de tradición textual, y con problemas propios), y, el segundo, entre los muchos trozos sin variantes en la tradición, pero no siempre diáfanos.

El primero se halla en la 1ª escena del Auto I, la del encuentro entre los dos amantes, y es un pasaje con variantes de redacción y de copia, y con muchos escollos para el editor moderno. Veamos el contexto. Melibea se está oponiendo a Calisto y le reprocha su hablar, atrevido y blasfemo. Al pronunciar ella la palabra “galardón,” Calisto dice: “¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!” A lo que Melibea responde con una frase difícil de interpretar, que en los testimonios lleva gran cantidad de variantes, y que entre editores modernos ha dado lugar a incertidumbres en cuanto a corrección y puntuación. Veamos la frase como va en los testimonios antiguos (cito por los originales y uso las siglas de Herriott):

Comedia

Mp: mas desaventuradas de que me acabeys de oyr por que la paga sera tan fiera qual mereçe tu loco Atreujmiento y el yntendimiento [corr: yntento] de tus palabras caljsto ha sydo de onbre de tal yngenjo commo tu mas no para se perder enla virtud de tal muger commo yo.

BCD: mas desauenturadas de que me acabes de oyr: porque la paga sera tan fiera qual la merece tu loco atreuimiento & el intento de tus palabras calisto

ha seydo: de ingenio de tal hombre como tu hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo.

Tragicomedia

N: anzi suenturate da che mabbiano finito de odire: per che lo pagamento sara secondo merita tua paza presumptione: & lo intento de tue parole e suto: che de homo de tale ingegno como tu douesseno uscire: accio se douessen perdere nella uirtu de tal donna: como io:

Z: mas desaventuradas de que me acabes de oir: porque la paga sera tan fiera qual meresce tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seydo: como de ingenio de tal hombre como tu avie de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo ?

PUV HIJ KLM: mas desaventuradas de que me acabes de oir: porque la paga sera tan fiera qual meresce tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seydo: como de ingenio de tal hombre como tu aver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo ?

Sed: Mas antes muy desdichado / quando acabares de oirme / que sera tan mal hadado / tu pago desventurado / qual meresce por servirme/ Como pudo proceder / tal palabra de tu lengua / por do se aya de perder / una tal alta muger / en quien mas clara es la mengua ?

Sal.70: (...) tus palabras ha seydo: como cupo en ingenio de tal hombre como tu concebir para perderse en la virtud de tal mujer como yo

El pasaje no está claro en ninguna de las dos redacciones, ni *Comedia* ni *Tragicomedia*. Con respecto al texto impreso primitivo, hay lecciones que la *Tragicomedia* corrige y son, concretamente:

- (1) un pronominal que se quita (qual la merece *Com*; qual meresce *Trag*)
- (2) un vocativo que se elimina (palabras Calisto ha seydo *Com*; palabras ha seydo *Trag*), y
- (3) un “como” que se añade (ha seido: de ingenio *Com*; ha seydo: como de ingenio *Trag*).

Pero el mayor escollo, “haber de salir,” permanece entre una versión y otra: consta en la *Comedia* impresa (BCD) y pasa a la mayoría de las versiones en 21 autos (PUV HIJ KLM). En la *Comedia*, dicha lección podía tener algún sentido: tras la pausa de “seydo” (que se marca con puntuación en los testimonios antiguos), la frase parecía tener un tono exclamativo, como si rezase: “de tal hombre (=tan bajo) como tú haber de salir para perderse en tal mujer (=tan

alta) como yo!”

En la *Tragicomedia* perdura la misma lección “aver de salir” pero ya sin tono exclamativo, porque en la puntuación antigua (visible en Z y P) se le pone en cambio una interrogación, solidaria con el “como” que a la vez se añade. La frase resultante de la *Tragicomedia* tampoco es diáfana, a decir verdad (el “como” añadido por su vez se confunde con el “como tú” y el “como yo” de la correlación), y ha traído en engaño a varios editores modernos que suelen imprimir este trozo todo seguido y con dudosa o escasa puntuación, lo que no le da sentido y nos entrega una frase única, amorfa e incomprensible, con el agravante de mezclar ambas versiones, ayuntando las viejas lecciones de la *Comedia* que el autor tachó (concretamente, el pronominal y el vocativo, que se editan) con las nuevas interpolaciones de la *Tragicomedia* o retoques del autor que suplantán la versión anterior (el “como” añadido, que también se acoge); un ejemplo standard es como lo edita Peter Russell (ed. Castalia 1991, p. 213):

Más desventuradas de que me acabes de oyr, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo... (la negrita es mía)

En nuestra opinión, el editor moderno debe elegir o la versión de la *Comedia* o los retoques de la *Tragicomedia*, sin optar por la suma yuxtapuesta de ambos textos, que no fue de la mano del autor y sólo lo es del editor de hoy.

Pero hay más: “aver de salir,” que de la *Comedia* impresa pasa a la mayoría de las *Tragicomedias*, es una lección que no consta en dos de los testimonios más arcaicos: uno es el Manuscrito de Palacio (Mp), que en su correspondencia tiene “mas no.” Otro es Zaragoza 1507 (Z) que en su lugar reza “avié de salir.” Por tanto, los dos testimonios más antiguos – el uno de la *Comedia* y el otro de la *Tragicomedia*–, tienen una lección distinta, siendo de excluir que ambos pudiesen corregir por conjetura (ninguno de los dos es un testimonio *activo* que enmienda lo que tiene en frente, ambos son ‘pasivos’ y copian con inercia de la fuente). Debemos, pues, desumir que el manuscrito o su modelo se copió antes que se produjese “haver de salir” en la *Comedia* impresa, y que Z por otra parte se copió de un modelo que tenía la versión (¿corregida por el autor?) que añadía un “como,” ponía interrogación y mantenía el verbo en imperfecto, “avié de salir,” (que en la imprenta se malentendió y dio lugar a “aver de salir” desde el primer momento, como se ve ya en los impresos de la *Comedia*).

Una apoyo al imperfecto “avié” nos lo dan dos testimonios indirectos de la tradición, ellos también tempranos o que derivan de modelos perdidos primitivos, el uno es la traducción italiana (N), que trae “dovesseno uscire”

próximo a “avié de salir,” y el otro es Sedeño (*Sed*), autor de una refundición poética de 1540, que pone “como pudo proceder,” que también parece corresponderse con el “como avié de salir” de Zaragoza 1507. A ello se añade que también Salamanca 1570, aunque quizás por retoque editorial, décadas más tarde también opta por un tiempo pasado (“como cupo en ingenio”).

Cabe comentar una variante más que una variante más que traen dos testimonios bien tempranos, el manuscrito (Mp) y la traducción italiana (N). Ambos para las palabras “de ingenio de tal hombre como tu” tienen en común la inversión de los dos términos: respectivamente el Ms. “de ombre de tal ingenio” y la traducción “de homo de tale ingegno.” Esta inversión, por el sentido, podría incluso parecer lección mejor. Sin embargo, en este pasaje lo que predomina en los demás testimonios es la simetría entre “tal hombre” y “tal muger” precedidos por un sustantivo:

ingenio de tal hombre como tu
virtud de tal mujer como yo

y este paralelismo debe ser de autor, o corrección de autor, y conviene dejarlo en el texto crítico.

Por todo lo dicho hasta ahora, en este pasaje tan problemático y dejado sin resolver en la mayoría de las ediciones modernas (que lo imprimen todo seguido, sin puntuar ni interpretar, ni anotar al pie), un primer paso hacia una posible aclaración podría distinguir dos frases separadas, la primera hasta “ha seydo”, con punto final, tal como consta en la puntuación de ambas versiones, quizás heredera de la del manuscrito del autor. En esta primera frase, además, si se optara por el texto de la *Tragicomedia*, habría que desechar el vocativo “Calisto” de la *Comedia* que interrumpe la sintaxis, tal como lo borró el autor. La frase siguiente debería llevar “avié de salir” (que se conserva en Z) y puntuarse con interrogación tal como va en los testimonios antiguos. Por tanto, una solución podría ser preferir la lección de la *Tragicomedia* según su testimonio más antiguo (Z) y quizás más próximo del modelo que llevaba las correcciones del autor.

Un último comentario, sin embargo, nos lleva otra vez al abismo de la incertidumbre. La versión en metro de Sedeño interpreta este pasaje de forma algo distinta, y no sabemos si por la libertad de una refundición poética o si por derivar de un modelo más antiguo y fidedigno. En efecto, establece una pausa antes, y corta la primera frase no ya en “seydo” sino en “atrevimiento,” como lo intuimos claramente por su correspondiente interpretación:

Mas antes muy desdichado
quando acabares de oirme

que sera tan mal hadado
 tu pago desventurado
 qual meresce por servirme.

En la frase siguiente, que él también reconoce como interrogativa,

¿Como pudo proceder
 tal palabra de tu lengua
 por do se aya de perder
 una tal alta muger
 en quien mas clara es la mengua?,

es como si borrara uno de los dos verbos (respectivamente “ha seydo” y “aver/avié de salir”). Concretamente, borra el primero y abrevia el segundo en “proceder” (de igual sentido de movimiento: ‘salir’ = ‘proceder’); omite además “intento” (compendiado en “tal palabra”) y añade, en cambio, “lengua.” Sin duda alguna, una gran libertad en poetizar el trozo y un gran afán por eliminar, abreviar, y sustituir todo aquello que dificulta la lectura, lo que como resultado final desemboca en una de las más claras interpretaciones del pasaje.

Sin embargo, Sedeño, como en muchas otras ocasiones a lo largo de su versión poética, no deja de levantarnos dudas sobre cuál lección llevaría el modelo (o la versión corregida) que tendría al frente: ¿no sería acaso “ha seydo” (que Sedeño omite) un error en toda la tradición, por haberse confundido desde el primer momento con “ha salido,” paleográficamente próximo? ¿Y no sería luego “aver de salir” o “avié de salir” una integración señalada al margen por quien corrige pruebas (en efecto no consta en el Ms. de Palacio), que aun restituyendo el sentido omiso (‘salir’) por el error producido (“ha seydo”), sobrecarga sin embargo el período, produce dos verbos, y se coloca donde no tenía que estar? Uno de muchos misterios de la prosa celestinesca: un pasaje estropeado por toda la tradición nos lo aclara en su sentido un testamento indirecto – interesantísimo en varias otras soluciones –, no sabemos si por brillante *divinatio* o si por acudir a un modelo más antiguo, o corregido.

El segundo ejemplo seleccionado es una frase que no trae variantes y que los editores modernos son concordes en puntuar de forma aseverativa. Propongo en las presentes líneas una distinta interpretación y puntuación. Estamos en el Auto XI, última escena, cuando Celestina regresa tarde a casa y Elicia le reprocha su tardanza. En la *Comedia* el trozo rezaba (cito por mi edición, parcialmente modernizada):

CELESTINA:- ¡Tha, tha!
 ELICIA:- ¿Quién llama?

CELESTINA:- Abre, hija Elicia.

ELICIA:- ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

CELESTINA:- No temo eso, que de día me aviso por do venga de noche. **No te duele a ti en ese lugar**

ELICIA:- Pues ¿qué me ha de doler?

CELESTINA:- Que se fue la compañía que te dejé y quedaste sola.

ELICIA:- Son pasadas cuatro horas después; ¿y habíaseme de acordar deso?

CELESTINA:- Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste. Pero dejemos su ida y mi tardanza. Entendamos en cenar y dormir.

La frase en negrita es la que nos interesa y por ahora la he dejado sin puntuar. En la nueva versión de la *Tragicomedia* se añade, poco antes, una interpolación y algún que otro retoque (los marco en cursiva y entre corchetes), pero nuestra frase no es afectada por ninguna variación de autor ni traen variantes de copia los testimonios primitivos:

CELESTINA:- ¡Tha, tha, [tha, tha]!

ELICIA:- ¿Quién llama?

CELESTINA:- Abre, hija Elicia.

ELICIA:- ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

CELESTINA:- No temo eso, que de día me aviso por do venga de noche, [*que jamás me subo por poyo ni calzada sino por medio de la calle. Porque como dicen, no da paso seguro quien corre por el muro, y que aquel va más sano que anda por llano. Más quiero ensuciar mis zapatos con el lodo que ensangrentar las tocas y los cantos. Pero*] no te duele a ti en ese lugar

ELICIA:- Pues ¿qué me ha de doler?

CELESTINA:- Que se fue la compañía que te dejé y quedaste sola.

ELICIA:- Son pasadas cuatro horas después; ¿y habíaseme de acordar deso?

CELESTINA:- Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste. Pero dejemos su ida y mi tardanza. Entendamos en cenar y dormir.

Marciales en las notas a su edición del texto opina que la escena de la *Comedia* a Rojas había parecido demasiado corta y quiso ampliarla con la interpolación, mientras que Russell (*ad locum*) no ve claro el sentido de la adición. Sin embargo, en ella se amplifica la respuesta de Celestina para tranquilizarla a Elicia sobre el hecho de que de noche por las calles no corre riesgo ninguno ya

que conoce los caminos y está avezada a los peligros. La colección de refranes callejeros y andariegos que aduce da más énfasis a sus palabras.

La frase que nos interesa recibe en la *Tragicomedia* un leve matiz distinto, por anteponersele una conjunción, “pero.” Todos los editores modernos la han puntuado con un punto final, como frase aseverativa, y la han interpretado en el sentido de “pero a ti todo esto no te importa,” quizás guiados por el “pero” y por la misma *Tragicomedia* que en su mayor amplitud textual aleja y ensancha la breve frase inicial de Celestina en la *Comedia* (“No temo eso...”) de la final de su parlamento (“... en esse lugar”) con una interpolación que era una digresión sobre el mismo tema. Y el alargamiento quizás ha llevado a concluir que, tras toda esa lista de casos aducidos, a Elicia al fin y al cabo no le importaban nada los peligros que corría Celestina. Lo cual contradice abiertamente la expresa preocupación que manifiesta Elicia por la vieja unas pocas líneas antes, al principiar la escena, por lo que esta interpretación no cuadra con el contexto. Por otra parte, si miramos el texto de la *Comedia*, sin ensanchamientos ni amplificaciones, es mucho menos viable admitir dicha interpretación. Es posible, pues, que la frase no sea aseverativa, referida al discurso anterior y conclusiva de ello, como se ha creído hasta ahora.

Una hipótesis que me parece bastante probable es que la frase se refiera a lo que viene después en el parlamento, y como brusco cambio de tema por parte de Celestina (reforzado por el “pero” en la nueva redacción). Imaginemos que al decirla la vieja haga un ademán indicando el sexo de Elicia. Lo que sigue después concuerda con nuestra interpretación, ya que Elicia pide aclaraciones (“¿pues qué me ha de doler?”) y Celestina explica precisamente en el sentido de soledad sexual, que por ello ‘duele’ (“se fue la compañía que te dejé y quedaste sola” [alude al banquete del Auto IX]), insistiendo acto seguido en el dolor que dicha soledad ha causado (“Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste”). En este contexto, la frase adquiere una clara entonación interrogativa que hay que puntuar en su consecuencia: “Pero] ¿no te duele a ti en ese lugar?”

Los problemas propios de *Cel* se deben a que las variantes textuales ante todo son de redacción, ya que tenemos: a) doble versión de la *Comedia*, una manuscrita y otra impresa como sabemos ahora por el Ms. de Palacio que en su fragmento nos da una versión de la *Comedia* muy distinta sin que sepamos quién es el autor de dicho texto, si el mismo del impreso u otro; no sabemos, por tanto, si el texto impreso es el resultado de una doble redacción o de una refundición (lo que ya podemos descartar es que un Auto I, ajeno, se incorporó sin más y sin modificarse a la *Comedia* impresa, lo que declara Rojas); b) doble redacción del texto impreso (*Comedia* en 16 autos y *Tragicomedia* en 21) debida según las declaraciones al autor Fernando de Rojas, y con cambios a veces imponentes y otras veces mínimos; c) cambios de redacción posteriores, ajenos a la mano del autor y de marca editorial, que se aportan en la imprenta a medida

que se publican las ediciones (como pequeños retoques, añadidos, cortes, cambios intencionales, reajustes, correcciones, normalizaciones estilísticas, y demás libertades que se tomaban en la época, debidas a los impresores y a correctores muchas veces cultos, como Alonso de Proaza, Francisco Delicado, el Brocense, y otros).

A ello se añade, complicándolo, lo que pertenece a cualquier transmisión textual: las variantes de copia, de amanuenses primero y de cajistas después, con sus errores y sus malentendidos, que en *Cel* son muchos por la dificultad del texto, y que hay que multiplicar por los noventa impresos conservados, cuyo cotejo nos entrega un caudal oceánico de variantes que hay que sopesar. Entre estas variantes de copia, en el caso de *Cel* es muy frecuente el error de imprenta, porque la mayoría de los testimonios son impresos, que nos deparan con un campo menos estudiado que el de la tradición manuscrita de los textos, con problemas propios y con variantes propias, cuya tipología es distinta de la manuscrita, por ser distinta la manera de copiar: por ejemplo, en la imprenta se escribe al revés (lo cual comporta nuevos errores mentales en el orden de las letras, que se pueden repetir o saltar, o no poner en su lugar); además hay accidentes mucho más mecánicos, como caracteres caídos, inclinados o boca abajo. Tampoco faltan los defectos de tinta, sea por exceso (como manchas que dificultan la lectura), sea por escasez (letras desteñidas, tilde que no se lee, o letras que se confunden por estar imperfecta una parte mínima de su cuerpo). Por otra parte, también de tradición impresa son casos de otro tipo, como variantes de emisión de un ejemplar al otro, o variantes que vienen de restauros posteriores, creando confusión, y mucho más. Un estudio más amplio de los problemas textuales de *Cel* puede verse en los prólogos a mi edición en web (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/>, sección “Ricerca”), de la que entresaco, en el presente trabajo, varios comentarios.

HISTORIA DE LA RECEPCION DE 'CELESTINA': 1499-1822. III (1601-1800)

Joseph T. Snow
Michigan State University

Mi interés en la recepción de *Celestina* se puede decir que se inicia con la fundación de esta revista (1977) y hasta un poco antes. Tardé muchos años en concebir el presente proyecto de intentar retratar el perfil histórico de su difusión y recepción en el mundo. Imprimí en esta revista una primera entrega (vol. 21 [1997]: 115-172) y la meta que tenía en aquel entonces no ha variado: “la de producir una obra de consulta sobre la celestinesca para los años que enmarcan el trayecto de la historia de la recepción de la obra desde su aparición en ¿1499? hasta la salida de la primera edición moderna, la de León Amarita (Madrid 1822)” (p. 115).

La segunda entrega apareció cuatro años más tarde, también en *Celestinesca* (vol. 25 [2001]: 199-282). La cantidad de nuevas entradas era tal que me tuve que limitar, por razones de espacio, a sólo presentar las entradas pertenecientes al siglo XVI. En esta tercera entrega cubro los dos siglos posteriores hasta el año de 1800. Reservo las últimas entradas para una futura entrega. Si yo pudiera haber imaginado la cantidad de material que existe (todavía no sé cuánto podría salir a mi paso), podría no haber dado inicio al proyecto. Felizmente – y creo que este no saber de antemano ha tentado a otros muchos a entrar en semejantes proyectos que resultan de nunca acabar – inicié el trabajo y ahora estoy más que metido en ello. Mi propio interés, que no se amaina, a veces es suficiente. Pero es más: los ánimos que me han llegado de distintas partes del mundo me empujan a aspirar a crear este perfil celestinesco histórico que, con cada nueva entrada, queda mejor trazado y delineado. A todas aquellas voces, y a todos aquellas personas, conocidas y no conocidas que me han proporcionado huellas a seguir, quisiera expresar aquí mi más profunda gratitud.

Abreviaturas:

AHN	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
BL	British Library (Londres)
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid
BNP	Bibliothèque National de Paris
P.-F. CAT	Catálogo Peeters-Fontaina

1601

***Fernando de Rojas. *Tragicomedia, de Calisto, y Melibea (...) Agora nuevamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenia*. Madrid: Por Andres Sánchez, A costa de Miguel Martínez, 1601. 12º, 212 + 2 folios. Faltan dos de las siete estrofas finales de Proaza. P.-F. CAT no. 110. BNM R-3750.

***Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Amberes: En la Officina Plantiniana, 1601.

***Alfonso Velázquez de Velasco (Pinciano). *El celoso*. Milan: Herederos de P. Poncio et Iuan Bautista Picalia, 1601. Acto III, escena 2, p. 134. BNM R-13630. Se vuelve a editar un año después con el título hoy más familiar, *La Lena*. Milan: Herederos de P. Poncio et Iuan Bautista Picalia, 1602. Acto III, escena 2, p. 133. BNM R-13633.

Cornelio (criado): Todo será auenturar dos ydas y venidas; y quando la suerte salga en blanco a lo menos no tendremos que reñir sobr'el partir de la Cadenilla; porque la damos à comer por onças; y assi quedarèmos amigos como de antes.

Damasio (galán): Gran hablador eres.

Cornelio: Lo qu'escuecen las verdades.

Damasio: A la fè sospecho que deues de ser à la parte.

Cornelio: Nunca me passò por pensamiento, porque ya murió Calisto, y nuestra Melibea se da tanta priessa, a sacarnos de pena, que la mercancia vendrà à salir poco mas que de balde.

Una edición moderna es la de Pamplona: Ediciones Larraiza, 1970 (BNM T-44507), 1974² (BNM T-47875), donde el pasaje citado aparece en la pág. 345.

***Antonio Fernández de Acosta (librero) y Lorenzo Vásquez, limeño. Escritura de pago por la compra de una remesa de libros. Lima 1601. Archivo General de la Nación, Protocolo notarial de Diego López, 1601, fol. 1769^v.

Entre estos libros, tres *Celestinas*.

T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo Colonial* (Frankfurt: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, 1996), 70-71.

1602

***Lope de Vega. *El amante agradecido*. Del acto III:

ENRIQUE (pajecillo): La de Guzmán ¡por vida tuya! queda
en su aposento lleno de perfumes,
con una mesa limpia, dos perdices,
una gallina y diez y seis ostiones.

D. PEDRO: Aguarda aquí. (Vase don Pedro)

ENRIQUE: Pagar tenéis ahora
bellaco mayordomo, entrelacayo,
la envidia que me dais con la privanza
ganada a ser **Sempronio** y alcahuete.

Citado de *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, vol. VIII (Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1994), p. 97.

***Alfonso Velázquez de Velasco. *El celoso* (BNM R-13630, ejemplar de Pascual de Gayangos). Se publica con una dedicatoria distinta este mismo año como *La Lena* (BNM R-13633), ambos Milan: Heredero del Pacifico Pontio y Iuan Baptista Picalia, compañero, 1602, con 276 pp. Reminiscencias del modelo celestinesco incluirían:

de «A los lectores»: La recompensa que pretendo es, que sirua de agradable entretenimiento, y vtil exemplo; para huir de passion tan terrible y rauiosa, que consume en su propio fuego, al insensato a quien toca. (*El celoso*, fol. A3^v)

de «Lena haze el Prologo»: (...) sobrevino el mal hombre, y sin mas, ni mas: llamandome de vieja hechizera, alcahueta, encoroçada, con otra sarta de injurias (...) (*La lena*, pág. 2)

***Anónimo. *Dozena parte de Romances*. Valladolid: Sebastián de Cañas, 1602. BNM R-25265.

Romance:

Son las viudas deste tiempo
altares por todos Santos,
con vn frontal para viuos,
y otro para los finados.

Son espadas en bordones,
y son naypes en Breuiario,
y son juntos en vn tomo
Celestina y siete Psalmos. (68^v)

Letrilla:

La sangre solo te inclina
a que escuches muy de grado
hijo amado,
a tu madre Celestina.
Ya sabes que siempre he sido
muy respetada en el mundo,
y sin segundo,
todo el tiempo que he viuido.
Si quieres huyr del fuego
que el mundo consume y quema,
sigue mi tema,
y adierte lo que te ruego.
Pues dinero no te dexo
que es lo que mas te aflijo
guardate, hijo,
toma de mi este consejo. (105^r)

1603

***Agustín de Rojas Villandrando. *El viage entretenido*. En Madrid: En la Imprenta Real, 1603, págs. 44 y 243. BNM R-5112.

Después de que ROJAS haya dedicado unas buenas parrafadas en las que demuestra ciertos conocimientos de cómo las mujeres preparan afeites y pociones y de qué ingredientes:

RAMOS: ¿De quién aprendiste todo este lenguaje del género femenino?

ROJAS: Una vieja que tuve por amiga, mayor hechicera y alcahueta que en su tiempo Celestina, ni que ha habido ni hay ahora en España.

SOLANA: ¿Y qué aprendiste della?

ROJAS: Muchas cosas le vi hacer, y verdaderamente que para mí todas eran mentiras, embustes y quimeras, que ni hay hechizos, ni puede entender que los haya. (I, 81)

En lo que sigue, Rojas (personaje) cuenta cosas de unguentos, afición al vino, y otras cosas celestinescas relacionadas con esta amiga. Más tarde, Rojas presenta una serie de ejemplos de las malas mujeres:

Rojas: La Madre Celestina dice que son las mujeres arma del diablo, destrucción del Paraíso, albañar sucio debajo de templo pintado. (I, 227)

Citados de la ed. de J. Joret, Clásicos Castellanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1977. BNM 7/106780.

1604

***César Oudin. *Diálogos en Español y Françes/Dialogues en François & Espagnol*. Bruxelles: Chez François Foppens, 1604. BNM R-30490. Rpt. 1663 contexto idéntico, BNM R-18663.

Del Diálogo primero:

D. JUAN: Porque dizen, à buen comer o mal comer; tres vezes se ha de beber.

D. PEDRO: Aì dize nuestra madre Celestina, que està corrupta la letra, que por dezir treze dixo tres. (19)

Del Diálogo octavo:

POLÍGLOTO: ... y a la mañana siguiente tomè el camino de Salamanca (...) yo ví allà los Colegios (...) y el Toro, que està a la entrada della, del qual habla Lazarillo de Tormes.

PHILOXENO: Viò allì v. m. la casa de Celestina?

POLÍGLOTO: Señor, bien me dixerón el lugar adonde estava, mas no tuve tanta curiosidad que fuera à verla, y también porque me parece que es cosa fingida. (208)

***Francisco de Quevedo Villegas, romance «Suceso que, aunque parece de conseja, fue verdadero.» En las «Maravillas del Parnaso.»

Erase que se era
 (y es cuento gracioso)
 una viejecita
 del tiempo de moros,
 pasa en lo arrugado
 del anciano rostro,
 uva en lo borracho,
 higo en lo redondo.
 Cucharón por barba,
 por sombrero un hongo,
 por toca, un pañal
 por báculo, un tronco
 Coja de una pierna,

bizca del un ojo,
 un rosario al cuello
 de bolas de bolos.

.....

Amortajar muertos
 le valió un tesoro,
 de dientes y muelas
 guarda en un hoyo.
 Calcetera ha sido
 de virgos y pollos:
 puntos toma a unos,
 calzas echa a otros.
 No era Celestina,
 que es para ella poco:
 érase ella misma,
 donde cabe todo:

Citado de la ed. de las *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas* de Luis Astrana Marín (Obras en verso) (Madrid: Aguilar, 1932), pp. 253-254. BNM F-1092.

*** Alonso de Barros, inventario de la biblioteca de A. de B.

De sus libros, el #112 =

vna celestina vn real (posiblemente la ed. de Alcalá 1594).

Citado de Trevor Dadson, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de oro* (Madrid: Arco, 1998), Inventario VII.

1605

*** Andrés Rey de Artieda. *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*. Zaragoza: A. Tavanno, 1605, 87^v. «Carta al Illustrissimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia» (tercetos). BNM R-2285. También en BAE 42 (M: Rivadeneyra, 1857), 539a, y en Antonio Vilanova, ed., Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1955, pp. 174-182, en la pág. 175.

Incipit:

Es la comedia espejo de la vida,
 Su fin mostrar los vicios y virtudes
 Para vivir con orden y medida.
 (...)
 Para pintar conforme las edades,

el vicio y la virtud que predomina,
 Y enxerir las mentiras con verdades.
 Esto nos muestra al ojo Celestina,
 Digo el autor, que supo darle el punto
 con tan suave espíritu y dotrina.

***Gaspar Lucas Hidalgo. *Dialogos de apacible entretenimiento*.
 Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1605. III parte, cap. 2, fol. 78^v - 79^r. BNM R-
 10404.

CASTAÑEDA: - que viviendo en el mundo don Diego, no faltará la
 elocuencia ni las bulas andarán sin honra.

FABRICIO: - Paréceme que nos han hechos señas los criados para
 que nos sentemos a cenar. Vámonos de aquí, que también podremos
 hablar en la mesa de lo que se ofreciere. Acomódese cada qual como
 pudiere; que yo aquí me asiento junto á mi señora doña Margarita.

DON DIEGO: -Pues, jugemos (sic) al trocado, y siéntome junto á
 mi señora, D. Petronila.

CASTAÑEDA: -Pues por Dios, si no traygo de la caballeriza a mi
 señora doña mula del dolor (?), que no tengo con quien me acomodar.
 Pero buen remedio, trayganme aqui á mi señora la bota del vino, mi
 señor, que con ella me acomodaré.

DOÑA PETRONILA: -Traygan la cena y platos, despavilad estas luzes
 y venga el escudero á trinchar las aves, y hagan platos para todos.

***Tomé Pinheiro da Veiga. *Fastiginia o fastos geniales*.

11 junio:

Acudió Francisco de Sousa y Meneses que estaba conmigo: «Señora,
 lanzo un escudo por una de las piezas, cual yo escogiere.» Dije yo:
 «Pujo más un real y son 13 por docena, por no estar curruta la letra,
 conforme á Celestina. (81b)

27 junio:

A este propósito se me acuerda de unas redondillas que ... hicimos
 ha días ...

Cuántas dueñas rebozadas
 con casto velo si vello,
 sin casa cuántas casadas,
 cuántas viudas selladas,
 cuántas viudas sin sello.
 Qué de envergonzadas dueñas

con tanta razón de andarlo,
Celestinas halagüeñas
 que en dejar el mal son peñas
 y de cera en asentarlo. (119a)

28 junio:

nos abrieron y nos dieron muy bien de merendar, nos hallamos la huerta muy llena y ocupada de penitentes que estaban merendando, y nos juntamos. Cantaron y bailaron muy bien. Llegóseme la **Celestina** vieja y me dijo: «Pésame mucho que no pueda V. Md. hablar á su gusto á Mariquita, que también ella lo desea, por decirle ciertas cosas, y holgara que hubiera aquí un laberinto donde nos fuéramos; más días hay que longanizas.» Queriendo responder, no tuve tiempo. (120a)

30 junio:

«Y de esta manera oí quejar á Juan González de Guzmán que le llevaba casamiento una más conocida que **Celestina**, y así lo hacen á cualquier hombre rico ...» (124b)

Citados de la traducción española de Narciso Alonso Cortés, Valladolid: Impta Colegio de Santiago, 1916. BNM 1-72258.

1606

***Anónimo (alemán). «Relación sobre las calidades de los españoles.» ed. P.M. Cátedra.

Los españoles tienen todas sus leyes en romance y todos los juyzios se tratan en su lengua, testamentos, contratos y quanto ay de la misma manera. Las oraciones que se rezan también los más las rezan en romance. Y con todo esso, son muy descuydados o, a lo menos, lo han sido hasta aora en enriqueçer y hermostear su language y pocos autores buenos se hallan en romance, y aquéllos son de nuestros tiempos. Los que se tienen por los mejores son: fray Luis de Granada y fray Luis de León, la santa madre Teresa de Jesús y Antonio Pérez. Poetas, historiadores y oradores tienen pocos de fama: Garcilasso de la Vega entre los poetas, el Zurita entre los historiadores de romance creo que tienen el primer lugar. Ay muchísimos sermonarios y libros de devoción y son éstos tantos que por algunas fuertes razones el Santo Officio ha tratado muy de veras de quitarlos y aun se sospecha que, al cabo, lo ha de hazer. Libros de cavallería y de entretenimiento ay muchísimos y los más dellos impertinentes,

aunque ay algunos muy lindos o, a lo menos, bien reçibidos y son:
La Celestina, *Lazarillo de Tormes*, *Primera Parte del Pícaro* y *Don Quijote de la Mancha*.

***Protocolos de Francisco Dávalos, 6 de junio de 1606, fols. 342^v - 344, Archivo Nacional del Perú.

Recibo, Juan de Sarrià de Miguel Méndez (ciudad de los Reyes) (...)
 3 **Celestinas** pessos 2 (...).

Citado de I. A. Leonard, «On the Cuzco Book Trade, 1606,» *Hispanic Review* 9 (1941): 347-375, en la p. 373; también en su *Books of the Brave*, (1949) {with a new Introduction by Rolena Adorno} (Berkeley: U California P, 1992), p. 401.

*** Cristóbal López, inventario de la biblioteca de C. L.

De sus libros, el #232 =

Quatro **celestinas** tasadas a dos rreales cada vna que montan a ocho rreales. Posiblemente la ed. de Madrid: Antonio Sánchez, 1601.

Citado de Trevor Dadson, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de oro* (Madrid: Arco, 1998), Inventario XV.

h. 1599-1608

***Lope de Vega Carpio. *El genovés liberal*.

El comentario a Octavio con motivo de su regalo de una cadena:

Si la **madre Celestina**
 partiera así la ganancia
 no la matara **Sempronio**.

Citado de la edición NE, vol. 6, pág. 123a.

h. 1604-1608

***Lope de Vega Carpio. *El ruiseñor de Sevilla*.

RISELO: ¿Hay tan cruel melecina
 Como ver á una ventana
 Una esclava, ó dueña anciana,

entre bruja ó *Celestina*? (Acto I, p. 55b)

Citado en *Obras de Lope de Vega*, vol. 15 (Madrid: RAE - Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1913. Ver también BAE 32, 80b.

***Lope de Vega Carpio. *El llegar en ocasión*.

Lidonio (un salteador): Yendo á Roma á cierto pleito
 Que aun ahora está indeciso,
 Mirando sus templos altos,
 Pirámides y obeliscos,
 Vi cierta mujer, señores
 De tanto donaire y brío,
 Que pudo llevar mi alma,
 Aunque fué mi basilisco.
 Seguía, supe su casa,
 Cuya calle, puesta en limpio,
 Midieron mis pies dos meses,
 Y los ojos su edificio.
 Tuve medios para hablalla,
 Fingiéndome su vecino,
 Con una vieja su amiga,
 A imitación de Calisto.
 Esta, con rosario largo
 Y el cuerpo flaco vestido
 De un reverendo monjil
 Y blancas tocas de lino,
 (...)
 Negoció su voluntad
 Porque era tal su artificio
 Que hiciera cuajar la mar
 Y volver atrás los ríos (...) (Acto I, pp. 356-357)

Citado de *Obras de Lope de Vega*, vol. 14, Madrid: RAE - Tip. de Sucesores de Rivadeneyra, 1913. Ver también BAE 31, p. 70b.

1608

***Oudin, Cesar. *Dialogos muy apazibles escritos en lengua Española, y traducidos en Frances*. Bruselas: Marc Orry, 1608. BNM R-12377. Imprime sólo siete diálogos (ver 1604), quedando el octavo fuera (con su cita de *Celestina*). La cita del primer diálogo aparece en esta edición en la p. 15. En la de Bruselas: R. Velpius & H. Antoin, 1611 — BNM R-12974 —, sigue ausente el octavo de los diálogos originales y la cita del primero figura en la p. 18. Sin embargo la ed. de

Paris: P. Billaine, 1622 (BNM R-245), imprime de nuevo el octavo Diálogo (la cita de la casa de Celestina en las págs. 181-182). La cita del primer diálogo se encuentra en la pág. 15.

1609

***Juan Angel de Andrada. Corrección al acto VII al Santo Oficio (AHN Inq. leg. 4468, n° 2. Expediente 948).

Cabra, 8 agosto 1609. « Ante el señor liceciado Juan Baptista Romero, comisario del Santo Officio, parecio el doctor Juan Angel de Andrada, corregidor desta dicha villa y dijo que en cumplimiento de un edito y mandamiento del Santo Officio, que se leyó en la iglesia mayor desta villa, contra todas las personas que ubieren leydo algunas proposiciones o cosas mal sonantes en algún libro, dixo que denunciaba y denunció que un libro llamado **Celestina**, en el acto séptimo a nueve fojas del, dice unas palabras dignas de corregir y enmendar y quitar, que dicen asi hablando con una muger: **por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver, pero agora (...) no te las dio Dios para que pasasen en balde por el frescor de tu jubentud, debajo de seis dobleçes de paños y lienço: que la impresión del dicho libro es en Seuilla en la imprenta de Alonso de Barrera año de 1599. Y así lo dixo y declaro y firmo de su nombre. Y el dicho señor comisario admitióla dicha denunciación para remitilla a los dichos señores inquisidores, para que la vean y provean justicia.**»

1608-1610

***Lope de Vega Carpio, *La Cortesía de España*.

JULIA: Al amor le pintan niño
 porque regalos le engañan,
 Dile a Don Jorge que escriba
 por más que se muestre esquiva,
 que los ruegos nunca dañan.
 PaSe la calle mil veces
 y los domingos le avisa
 que vaya galán a misa.

ANTONIO: A **Celestina** pareces.

JULIA: Adiós, que aquestas bobillas
 se han de llevar de este modo.

1610

***Infanta doña Isabel Clara Eugenia. *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma*. Carta 173, Bruselas, 22 de abril de 1610.

Habla de una joven perdida por «el de Francia»:

(...) es la más bonita del mundo y más apacible y de mejor condición; pero malos consejos que tiene y ha tenido la tienen tan ciega (...) todo cuanto procuramos regalalla y ganalla (...) me parece que es gastar en tiempo en balde, y no se le puede quitar que no hable con éstos que le traen los mensajes y cartas, que no faltan artos alcagüetes, y la principal es la mujer del Embaxador de su Rey, que está aquí (...) y una vieja que la ha criado, y así la gobierna, que es una que le quitaron, pero está en casa de la muger del Embaxador, y así la escribe cada día cuanto ha de hacer y lo que ha de escribir al Rey. Es tan pura *Celestina* que si la quisieran retratar, no la pudieran pintar más propia (...).

Citado de la ed. de A. Rodríguez Villa, *BRAH* 48 (1906), en la pág. 269.

1611

***Sebastian de Covarrubias y Horozco. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

(1) s.v. *alcabueta*. ...Buen ejemplo tenemos en la famosa tragicomedia española dicha *Celestina*, del nombre malvado de una vieja, a la qual no sólo las moças llamavan madre, mas aun los hombres. Y assi dize **Calixto**, hablando con su criado Sempronio: «Cien monedas di a la madre, ¿hize bien?» (70b)

(2) s.v. *calças*. «Tomar las calças de Villadiego», vale huir más que de passo. Está autorizado este refrán por el autor de la *Celestina*, y no consta de su origen; (...). (268a)

(3) s.v. *Celestina*. Nombre de una mala vieja, que le diò a la tragicomedia española tan celebrada. Dixose assi *quasi Scelestina*, a *scelere*. por ser maluada alcahueta embustidora. Y todas las demas personas de aquella comedia tienen nombre apropiados a sus calidades. **Calixto** es nombre griego, *pulcherrimus*, **Melibeia**, vale tanto como dulçura de la vida, et Bios, *vita*, etc. Estos son los personajes principales de la obra. (401a)

(4) s.v. *encaxar*. «Encaxar la saya», aver alguno tomado ocasión para pedir lo que deseava y tenía necesidad. Deste proverbio usa la comedia dicha *Celestina*, quando la vieja dixo a Calisto de su manto viejo, y respondió uno de los criados: «Encaxada a la saya.» (513a)

(5) s. v. *Melibea*. Nombre compuesto por el autor de la tragicomedia dicha *Celestina*, el qual puso los nombres a todos los interlocutores della conforme a sus calidades, que vale tanto como dulçura de la vida, de *dulcedo*, et Bios, *vita*. (798a)

(6) «A Dios paredes», proverbio de la madre *Celestina*. (853b)

Citado de la edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943.

1603-1611

***»*Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea* wherein is conteyned, besides the pleasauntnes and sweetenes of the stile, manie philosophicall sentences and profitable instructions necessarie for the younger sorte, shewing the deceites and subtelyes howsed in the bosomes of false servantes and Conicat[c]hinge Baudes.»

Alnwick Castle MS #510, biblioteca del duque de Northumberland. Texto editado por G. Martínez Lacalle, London: Tamesis, 1972.

1609-1612

***Lope de Vega Carpio. «La victoria de la honra.»

DOROTEA: ¿Usan los que se han preciado
De nobles y caballeros
Enviar tales terceras
En casa de un hombre honrado?
¿Dónde halló vuesamerced
Aquella vieja en cecina,
Retrato de *Celestina*? (Real Academia ed. II:430a)

***Lope de Vega Carpio, «Juan de Dios y Antón Martin,» publicada en *Décima Parte*, Madrid: Sebastian de Cormellas, 1618, Acto I^o.

JUAN: ¿Qué es esto?
PERICO: Debe de ser

que van al sermón, señor.
 JUAN: ¿Quién predica?
 BERNARDO: Un hombre santo,
 un apóstol.
 JUAN: ¡Quien lo oyera! (salen dos damas)
 DAMA¹: ¡Gran gente!
 DAMA²: Aunque más hubiera.
 DAMA¹: Vamos, y páguelo el manto.
 DAMA²: Aquí hay libros.
 DAMA¹: Gentilhombre,
 ¿tiene acaso a **Celestina**?
 JUAN: ¡A qué oratorio se inclina!
 DAMA²: No os ponga asombo este nombre
 que es libro muy ejemplar.
 DAMA¹: Diga, ¿tiene a Garcilaso?

Citado de la edición de M. Menéndez Pelayo en la BAE 182 (Madrid: Atlas, 1965), p. 298b.

pre-1614

***Pierre de Bourdeilles Brantôme (d. 1614). *Rhodomontades et gentilles rencontres espagnoles*. Citado de la traducción inglesa, *Spanish Rhodomontades*, de Mr. Ozell, London: J. Chrichley, 1741, pág. 148 y nota. BNM 2-23464.

A Lady asked a Gentleman for a book called **Celestina***; he answered her; Por Dios, Señora, que me espanto de Vuestra Merced, Teniendo en Casa el Original, pedir el Traslado.

* (nota de edición) «A Famous Spanish Tragi-Comedie, called **Celestina**, which represents a wicked old Bawd, so called. It was the usual proper name of a Woman, but little used since that Play was writ.»

En el original francés (inérito hasta 1740) se lee:

Une Dame, demandant un jour le Livre de la **Celestine** à un cavalier, il luy respondit, en luy donnant bonne: Per Dios, Segnora, que me espanto de Vuestra Merced! Teniendo en casa el original, pedir el traslado! Parbleu vous m'étonnez, Madame! Ayant chez vous l'original, me demander la copie!

El texto francés citado de D. Drysdall, «*La Célestine*» in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis Books, 1974), p. 263.

1613-1614

***Lope de Vega Carpio, *La villana de Getafe*. En *Parte XIV* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1620). Acto II°. BNM R-13865.

HERNANDO (labrador): Bebamos la amistad.

LOPE (criado): Aquí hay recado
Sangre diz que les daba Catilina;
¿No era mejor un tinto, en blanco armado?
¡Brindis!

HERNANDO: ¿A qué salud?

LOPE: De *Celestina*. (ll. 1564-1567)

Citado de la edición de J. M. Díez Borque, *Clásicos Orígenes: Orígenes*, 1990, pp. 143-144. BNM 9-88247.

***Lope de Vega Carpio. «Santiago el Verde». Autógrafo 1613. Impreso en *Parte XIII* (1620).

GARCÍA: Pues si Teodora me quiere,

¿quieres tú que ande en Madrid,
donde amor se compra y vende,
a buscar una mujer

que me quiera tiernamente?

¿Quieres que ande con escalas
de noche a subir paredes?

CELIA: ¡Escalas! Eso era en tiempo,

si hay quien de aqueso se acuerde,
de **Calixto** y **Melibea**. (Acto II, esc. xvii)

Citado de *Obras escogidas. I. Teatro* (Madrid: Aguilar, 1966⁵), p. 1233b.

1614

***Alonso Fernández de Avellaneda. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (que contiene la tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras)*. Tarragona: Felipe Roberto, 1614. BNM R-32541.

El page mirándola bien, la conocio, y dixo: válate el diablo, **Bárbara de la cuchillada** ¿y quién te ha traydo a Sigüença? Su amo le preguntó si la conocía, y el respondió que sí, y que era mondonguera en la calle de los Bodegones de Alcalá, con fama de harto espessa, y que había dos meses que la habían puesto a la puerta de la Iglesia en San

Yuste, en una escalera, con una coroga, por alcahueta y hechizera; y que se dezía por Alcalá: sabía bravamente de revender donzellas destrozadas por enteras, **mejor que Celestina.**» (Parte 6, cap. 24, p. 184 de la ed. de 1614.)

No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco; y permitiéndose tantas **Celestinas** que ya andan madre e hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza a quienes jamás se les conoció vicio; antes bien, buenos deseos de desagraviar huérfanos y deshacer tuertos, etc.

Citado de la edición de F. García Salinero, Clásicos Castalia 41, Madrid: Castalia 1971. BNM 7/89619.

***Charles Timoléon de Beauxoncles Sigogne. «Dialogue de Perrette parlant à la divine Macette» (1614).

Je suis d'amour la divine,
Qui les arts de Celestine
Amplifie tous les jours.

Citado de D. Drysdall, «*La Célestine*» in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis Books, 1974), p. 264.

1615

***Miguel de Cervantes Saavedra. *El rufián dichoso*. En *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.

En la Jornada Primera, aparece esta jácara picaresca cantada a una «ninfa» jerezana:

Escucha, la que viniste
de la jerezana tierra
a hacer a Sevilla guerra
en cueros, como valiente;
la que llama su pariente
al gran Miramamolín;
la que se precia de ruin,
como otras de generosas;
la que tiene cuatro cosas,
y aun cuatro mil, que son malas;
la que pasea sin alas
las noches en aire oscura;

la que tiene a gran ventura
 ser amiga de un lacayo;
 la que tiene un papagayo
 que siempre la llama puta;
 la que en vieja y astuta
 da quinao a **Celestina**;
 la que como golondrina,
 muda tierra y sazones,
 la que a pares, y a nones,
 ha ganado lo que tiene;
 la que no se desaviene
 por poco que se la dé;
 la que su palabra y fe
 que diese, jamás guardó;
 la que en darse a sí excedió
 a las godeñas más francas;
 la que echa por cinco blancas
 las habas y el cedacillo. (ll. 567-596)

Citado de la edición de J. Talens y N. Spadaccini, *Letras Hispánicas* 20, Madrid: Cátedra, 1986, pp. 139-140. BNM 3/129519.

***Tirso de Molina. «Don Gil de las calzas verdes.» Tuvo su estreno en el Meson de la Fruta (Toledo) en julio de 1615.

INES: ¿Dónde esta vuestro señor?
 CARAMANCHEL: ¿Sé le yo?
 Aquí le vi no ha dos credos;
 y aunque estaba en mi presencia,
 cual dinero de Valencia,
 se me perdió entre los dedos;
 mas tal anda el motolito
 por una vuestra vecina,
 que es hija de **Celestina**
 y le gazmió en el garlito.

Citado de la edición de A. Zamora Vicente, *Clásicos Castalia*, Madrid: Castalia, 1990, acto III, ll 2198-2213, pp. 234-235.

***Tirso de Molina. «Marta la Piadosa.» Acto II.

Están tramando una sustitución (Pastrana, *criado*, fingirá ser el amante de Marta):

PASTRANA: Bien podré, que no me ha visto

en su vida.

MARTA: Todo está
de mi parte.

PASTRANA: Y yo soy ya
Celestino de Calixto. (ll. 1626-1629)

Citado de la edición de I. Arellano, Kassel: Reichenberger / Barcelona: PPU, 1988, p. 145.

***Cristobal Suárez de Figueroa. *Plaza universal de todas ciencias y artes* [...]. Madrid: Luis Sánchez, 1615. BNM R-3581.

Discurso LIX, «De los cortesanos, y damas de Corte.»

Fuera de lo que se les pega de las ancianas **Celestinas**, que amaestran a las Moças **Melibeas** en todos resabios, y les siruen por dechado en toda especie de maldad, enseñándolas a enrizarse, afeitarse, perfumarse, deuanecerse, enredar, y encantar a sus amantes; siendo como dice S. Geronimo contra Jouiniano, al arte familiar de las mugeres, solamente engaños, embelecocos, hechizerías, y vanidades: y todas estas cosas lleua tras sí la Corte: miseria, infelicidad, y euidente desventura de los que la siguen, y aman. (240^r)

El original, en *La piazza universale* (1589, Thomaso Garzoni) tiene sólo:

Oltra quello, che imparano dalle matrone vecchie, ch»erudiscono le goivani in tutti i mali affari & seruono lor per norma in ciascuna specie di ribalderia (...).

Parece que es el mismo Suárez de Figueroa que aquí sustituye sus propias interpretaciones para «matrone vecchie» y «le giovani» en su traducción. La traducción que sigue, sin embargo, sí tenía los nombres celestinescos en el texto original.

Discurso LXXII, «De los alcahuetes.»

Sobre todo enseñan las alcahuetas supersticiones, encantos y hechizerias. Por esso Canidia, Sagana, Beya, Hipholia acerca de Horacio, y Panfilia en Apuleyo aprietan a sus amantes con encantos. En la tragedia de Calisto, **Celestina** alcahueta inflama con tales cosas a **Melibea**. Por el consiguiente se añaden los somniferos y beuidas amatorias, que por virtud diabolica, permitiéndolo Dios, introduzen tal vez el deseado efecto, y tal vez singular daño en la vida. (278^r)

***Pierre Faucherand de Montgaillard. «De Louyson. Stances.»

Louyson dedans Sait Germain,
 Va pratiquant de main en main,
 Et, comme une autre Celestine,
 La proye ne luy peut faillir;
 Elle fait la rose cueillir
 Sans piquer les doigts à l'espine.

Citado de D. Drysdall, «*La Célestine*» in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis Books, 1974), p. 264.

1616

***Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedie van Calisto ende Melibea inde welcke staen veel profijtelijske sententien (...)* Getranslateert wt de spaensche in onse nederduytsche sprake (...). Amberes: Heyndric Heyndricz, 1616. Versos acrósticos sin traducir. Con 26 grabados (algunos usados más de una vez). BL 11725.a.7; BNP Yth. 67546.

***Biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega, de Cuzco y residente en España. En el inventario de sus bienes (Córdoba, 1616), había 200 tomos, entre los cuales había una *Celestina*.

Citado de T. Hampe Martínez, pp. 23, 72.

1617

***Lope de Vega Carpio. «El desdén vengado.» Manuscrito autógrafo (4 agosto 1617). BNM Res 109.

Acto I, fol. 15, entre Celia y Feniso, habiéndole dicho ella como se debe comportar:

Feniso: ¡Baliente resolución!
 Y ¿quién fue el autor?
 Celia: Yo he sido.
 Feniso: Vna liçençia te pido.
 Celia: Si es yrte, es mucha razon.
 Feniso: Notificalo a Calisto
 en Celestina esa ley.
 Celia: Pues, ¿digolo yo, i Rey,
 que me quiera?

Feniso: Aquí desisto
de todas mis pretensiones. (ll. 873-881)

Citado de I. A. Leonard, ed., *Las comedias autógrafas de Lope de Vega. El desdén vengado*. Berkeley: U California P, 1935, p. 46.

***Lope de Vega Carpio, «Entremes de la hechicera»

SEMPRONIA: Hija, aprovecha ahora la edad verde,
Que si aguardas después á cuarentona,
No habrá cristiano que te mire al rostro;
Pesca de todo género de peces,
No te enamores, guarte de los diablos.

SUSANA: ¿Yo, madre? Quite allá, todos son hombres.

SEMPRONIA: Vénteme por acá las mañanitas,
Daréte dos liciones del martelo,
Que te darán la vida: es gran dotrina:
Todas son de mi abuela Celestina.

Citado de *Obras de Lope de Vega*, vol. 2 (Madrid: RAE - Tip. de Sucesores de Rivadeneyra, 1892), p. 251a-b.

***Anónimo. «El hospital de los Podridos», en *Lope de Vega. VII Parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1617), 294^r-297^r, en 296^v, col. 1. BNM R-24265.

SECRETARIO: (lee) «Otro se pudre de que por auer tan pocos discretos, ay tantos sastres y çapateros».

RECTOR: Pues, ¿qué querría que huuiesse?

SECRETARIO: Aluéytares, y oficiales de jalmas asnátiles.

RECTOR: Esse podrido se va a satírico. Póngale en la boca del estómago, porque detenga, vn emplasto de moços de sastres, y sahúmele con diez pelos de las cejas de Celestina.

Consultar también la ed. de Dámaso Alonso, «*El hospital de los Podridos*» y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes (Madrid: Signo, 1936), pág. 30. BNM R-39055.

***Tirso de Molina. «Quien calla, otorga». Lo representó Olmedo (h. 1617). Publicado en *Primera Parte de las Comedias de Tirso de Molina*. Madrid/Sevilla, 1627. Acto II, escena xv:

CHINCHILLA (lacayo, hablando de Brianda, dueña):
¿Hay tal visión, tal arpía,

tal cigüeña blanca y negra,
 tal urraca o golondrina?
 Yo me muero, pues vi al diablo,
 a la Muerte, a **Celestina**,
 y a una dueña, que es peor.
 ¡Válgate el diablo por niña!

Citado de la edición de Blanca de los Ríos, vol. II de *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina* (Madrid: Aguilar, 1989), p. 494b. BNM 5-34762.

***Juan Valladares de Valdelomar. *Cavallero venturoso (...) con sus extrañas aventuras y prodigiosos trances adversos y prósperos*. MSS censurado en 1617. Publicado por primera vez en Colecciones de libros picarescos, tomos 5 y 6, Madrid: B. Rodríguez Serra, 1902, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín y Manuel Serrano y Sanz. BNM Fi 163 (citado del tomo 5, pp. 8-9).

Hallarás pues, que como autor, sacerdote y solitario, no te pongo aquí ficciones de la *Selva de aventuras*, no las batallas fingidas del *Caballero del Febo*; no sátiras y cautelas del agradable *Pícaro*; no los amores de la pérfida *Celestina*, y sus embustes, tizonos del infierno; ni menos las ridículas y disparatadas fisgas de *Don Quijote de la Mancha*, que mayor [mancha] la deja en las almas de los que lo leen, con el perdimiento de tiempo; sino doctrina pura y sincera, casos verdaderos fielmente tratados, ajenos de artificio y doradura.

***Francisco Cascales. *Cartas filológicas. Década Segunda*. «Epístola III. Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio (1617?).» Murcia: Luis Veròs, 1634, fol. 51^v. BNM R-2680.

Pues si tenemos en el teatro poesías que nos descubren las rayas de la naturaleza humana, y nos avisan del mal y del buen suceso que nos aguarda (...) y de ellos nos hacen un mapa universal, donde cada uno conoce y ve como un espejo sus costumbres, por las del otro que allí se representa (...) ¿podría decir alguno que la representación no es útil y provechosa? (...) ¿Qué madre ve una **alcagüeta** en el teatro, que entra en casa de otra matrona en son de venderle tocas, pebetes, unguentillos y otras buhonerías, y debajo de aquella simulada santidad trae a la hija el billete, y si puede, la habla y persuade que dé contento al galán que la sirve con vicioso intento, y no queda con esto advertida para no recibir en su casa tales viejas, tales **Lamias**, tales **Circes**? No es menester singularizarlo todo; que por las uñas se conoce el león.

Citado de la edición de J. García Soriano, *Clásicos Castellanos 117*, Madrid:

Espasa-Calpe, 1969³, págs. 57-58.

***Charles Timoléon de Beauxoncles Sigogne. «Stances satyriques contre l'ollivastre Perrette.» (1617)

Monstre de la cité qui contient presque un monde,
Urgande inimitable en magie profonde,
De la lubricité passant Flore et Laïs,
Dauphine du Maroc, Celestine nouvelle,
A fin que nous sauvions au moins une pucelle,
Va-t'en viste à la Chine et quitte le pais.

Citado de D. Drysdall, «*La Célestine*» in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis Books, 1974), p. 264.

1619

***Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Ahora nvevamente corregida, y enmendada de muchos errores que antes tenia*. Madrid: Iuan de la Cuesta, a costa de Miguel Martínez librero, 1619. 212 hojas. BNM R-11216; HSA; BibVat.; BNP Yg. 2654.

***César Oudin. *Grammaire Espagnole expliquée en françois*, 3^a ed. (Bruselas: H. Antoine, 1619. BNM R-20274.

(1) Les espagnols mettent aucunes fois *su*, al lieu de l'article *el*, ou *la*, qui est vne façon de parler estrange, de mettre le relatif deuant l'antecedent, lequel mesme s'exprime, comme: *Vi que no tenia su firma del autor*, por dire, je vis que la signature de l'auteur n'y estoit pas. (33, sin atribución pero de la «Carta a un su amigo»)

(2) Ceste preposition, *acuestas*, qui en Italien se dit *adosso*, signifie, sur la personne en quelque lieu que se soit, sur la teste, sur le dos, sus les espauls ou ailleurs. Exemple, *Si creyera a Celestina con sus seis docenas de años acuestas &c.* Si i'eusse creu à Celestine avec six douzaines d'ans qu'elle a sur la teste. (146)

(3) Vid. «hideputa»: «O hideputa y que Nembroth, que magno Alexandre»... cest exemple est pris de la Celestine. (156)

(4) Aperrochada, qui deriue de *parrochia*, deuroit signifier *parrochiana*, parossienne: mais ie l'ay leu en la Celestine, où il a la propre signification de achalandée. (165)

- (5) *Cabo*, s'vse en diuerses façons, comme "(...) *al cabo estoy, no me digas mas*". (166, sin atribución pero del auto III)
- (6) L'ay leu *dar*, en la signification de *hazer*, comme en cest exemple de *Celestine el diablo me da penar por el &c.* (167)
- (7) *Celestina. toma de los pies a nuestro amo*, prens nostre maistre par ces pieds. (168)
- (8) L'ay leu en la *Celest. no me hallo de plazer y alegria*, qui s'entend en François, ie suis tout transporte de plaisir & de ioye. (170-171).
- (9) *Celest. no hize sino llegar y recaudar*, ie n'ay fait qu'arriuer & recouurer toute aussi tost ce que ie demandois. (174)
- (10) Vid. «traer»: *Celest. là où Centurio* parle des diuerses manieres de tuer, il dit, *las que mas uso y traygo entre manos, son espaldarazos sin sangre*, celles dont i.vse & que ie pratique le plus, sont de grands coups de plat d'espée sur les espaules sans faire sang. (177)
- (11) Vid «tomar»: *Cel. porque a donde me tomáre la boz, me halle apercebida*, afin que là où i'auray nouvelle de mon ennemy, ie me trouue en poinct pour combatre. (177)

1620

***Juan Cortés de Tolosa. *Lazarillo de Manzanares y cinco novelas*. Madrid: Alonso Martínez, 1620, 116^v - 117^r. BNM R-12965.

Describe a una muger abandonada por su marido:

(...) a esta no se le da mas que la comida, y sus labores, y no se le da poco. Ay unos oficios que por sí no son suficientes a sustentar a su dueño, pero son lo [?] con los aderentes; con ser escudero, sin otra cosa alguna, no comera un hombre, quanto y mas su casa, pues sea junto con esso sastre, o carpintero, y comeran todos, no puede essa muger medrar solo con la comida, pues densele sus labores, esta es el oráculo que responde a todas las dificultades de los que la posada cursan, graduada por *Celestina*, muger que si sus amas muriessen de repente, y fuesse permitido, se podría confessar por ellas.

***Juan de Luna. *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*. París: Rolet Boutonné, 1620.

Primero hay estas «citas» de language de Rojas:

GITANA: —El señor licenciado, que está presente, andaba alrededor de la cárcel como perro de muestra por veer si podía hablarme. Hízolo por medio de una buena tercera, que era prima en el oficio, vistiéndola con una saya y cuerpo de una criada suya, y poniéndole un rebozo por la barba, como si tuviera dolor de muelas. (71)

Describe Lazarillo a una de sus amas:

La última era una beata: con ésta tenía más que hacer que con todas, porque jamás hacía sino visitar frailes (...). Su casa parecía colmena: **unos entraban otros salían, y todos le traían mangas llenas, y a mí, porque fuese fiel secretario me daban algunos pedazos de carne (...). ¿En mi vida he visto mayor hipócrita que ésta! Cuando iba por las calles. no alzaba los ojos del suelo, no se le caía el rosario de la mano, siempre lo rezaba por la calle. Todas las que la conocían le rogaban rogase a Dios por ellas (...); ellas les respondía que era una gran pecadora, y no mentía, que con la verdad engañaba. (86)**

Después, Lázaro se entera de la boca de una señora madre de los picarescos «capítulos matrimoniales» que impuso a un clérigo que quería «casarse» con su hija de ella:

Quedé espantado de lo que aquella segunda Celestina me decía, y de los artículos con que había casado a su hija. (110)

Citado de la edición de J. L. Laurenti, Clásicos Castellanos 215, Madrid: Espasa-Calpe, 1979. BNM 7-113470.

***Lope de Vega, *Fortunas de Diana* en el libro *La Fiomena*, Madrid: viuda de Alonso Martín, 1621.

Celio, cuando pudo, se llegó a ella que fue lo más que pudo con su turbado atrevimiento, y al pasar Diana, le dijo: «¡Que deseada tenía yo esta visita!» A quien ella respondió con agradable rostro: «¿No estáis engañado?»

Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la **tragedia famosa de Celestina**, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» Y ella responde: «¿En qué, Calisto?» Porque decía un gran cortesano que si Melibea no

respondiera: «¿En qué, Calisto?», que ni había libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante. Así ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana (...).

Citado de Lope de Vega, *Obras escogidas*, tomo II *Poesías líricas. Poemas. Prosa. Novelas*, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1964⁴, p. 1324, cols a-b.

***Tirso de Molina, «El burlador de Sevilla, y convidado de piedra». Representóla Roque de Figueroa. *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores*. Segunda Parte. Barcelona: Geronimo Margarit, 1630, fol. 61-82^v. Acto II.

Están los dos hablando de las mujeres de Sevilla:

DON JUAN: ¿Y viven las dos hermanas?

MOTA: Y la mona de Tolú

De su madre **Celestina**,
que les enseña doctrina.

DON JUAN: ¡Oh, vieja de Belecebú! (1229-1233)

Citado de la edición de A. Rodríguez López Vázquez, *Letras Hispánicas* 58, Madrid: Cátedra, 1995, p. 196. BNM 7-215254.

***Compilador anónimo «por el Conde de Ribadavia con el Conde de Monterrey» (1620). *Parnaso español*. BNM MSS 3915.

(1) Hay una composición de «Conclusiones» de las cuales es ésta la primera:

Amor, dexadas aparte las difiniciones de la docta dora (sic) sutil i madre nuestra **Selestina** i las del nuestro obidio i del obispo ablador garrido, es una pasion del alma o cuerpo que entra por los ojos sin sentirse i iere al coraçon i de recudida a la bolsa, rrayo que abrasa el espirite (sic) dejando la corteza de la carne, pasto de la gente baldia, polbora secreta, lima sorda, etico del entendimiento, nube de la razon, benda de los ojos, aire a vezes i fuego a rratos; al fin es vna quinta esencia compuesta de la calidad de los quatro elementos (42^r-43^r).

(2) Otra composicion, «Carta de N^{ra} Ma^e Celestina»:

Celestina que dios aia
fue en **Salamanca** tutora
de Siluia, sierba señora,
i porque encaxo la saia
desterraron a Çamora;
i biendose desterrada

tomo papel i escriuio
 una carta en que adbertio
 a Silbia no olbide nada
 de lo que antes le enseño.
 «Muchas bezes, Silbia mia,
 te e abisado que me creas
que si de balde te empleas
 pasaras tu lozania
sin que medrada te beas.
 i pues es hecho rromano
 engañar una muger,
 si por alguno as de hazer
 los dineros en la mano.
 Silbia, primer as de ser
 la muger que es de rrapaña —
 saca i sabe aprouecharse —
 mas si da en amartelarse
 todo es çelos, todo es riña,
 i a cada paso empeñarse;
 no agas tu suerte açar
 porque medrar en [?]pillo
 la que tubiera martillo
 no es posible quitar
 lleno de arboles el cielo;
no es todo oro lo amarillo
 digo qual de mejor talle
 en no auiedo que pesalle
 te pondras sin mas sufrillo
 De paticas en la calle;
 i si mudara de xeta,
 mostratele hecho un çielo
 aunque por cubrir su reçelo
 Montes de oro te prometa
 y estrellado el suelo;
 al que por ti suspirare
 de veras o de burlando,
 no te le andes halagando
 asta que el danno repare,
 lagrimas de oro llorando;
 i si el tal formare quexa,
 de tu tibieza i querer
 si no acude al menester,
 no se te de dos arbexas,
 que te dexe de querer;

i porque me da la hora
 para hir a cierta parte.
 ceso en esta y si no d'amarte
 Tu perpetua seruidora
 Celestina de Duarte». (48^v)

1620-1622

***Lope de Vega Carpio. *La discreta venganza*.

TELLO: Si fuera mujer,
 buscara, a lo **Celestina**,
 un hombre rico y gallina
 para pelear y comer.

1621

*** Bartolomé Ximenez Paton. *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia Sacra, Española, Romana*. Baeza: Pedro de la Cuesta, 1621, pp. 195-196.

Para sauer juzgar de lo que se dice ò escribe an de considerar tres diferencias que ai en lo que se dice, ó es tenue, ò graue, ò medio. El tenue genero de lo que se dice es el de las conuersaciones, y hablas familiares de corrillos, juntas, lenguaje casero y comun (como lo define Ciceron en los Officios) y a este se reducen los librillos de entretenimiento y donayre, como el de *Carnestolendas*, *Lazarillo de Tormes*, *Celestina*, &c.

1622

***Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea en la qual (...)*. Milan: A costa de Iuan Baptista Bidelo, librero, 1622. 12º, 257 pp. HSA.

De la Dedicatoria:

Aunque muchas vezes oí alabar de grandes y letrados varones a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y por esso yo tuuiesse inclinacion muy de veras a la imprimir, con todo esso estoruame mucho ser ella escrita en habla extrangera, que acarreaua algunas dificultades (...) y verdaderamente es este libro el abundante fuente de que se derramaron aquellos limpios arroyos de la vida del Picaro Guzman, la Picara Montañesa y la Hija de Celestina; luego si ellos tanto agradan

a todos los que entienden esa lengua, y tienen doctrina, como no mucho mas agradaria esse tan lleno de moral filosofia y dichos tan sentenciosos y sabios?

***César Oudin. *Diálogos muy apazibles... Dialogues fort plaisans*. Paris: P. Billaine, 1622, p. 182, col. 2. Del Diálogo VIII, que no aparece en ediciones anteriores. BNM R-245.

PHILOXENA: Viste-vous là [Salamanca] la maison de **Celestine**?
 POLIGLOTE: Monsieur, on me dit le lieu ou elle estoit, mais ie ne fus pas si curieux que de l'aller veoir, & aussi parce qu'il me semble que c'est vne fiction.

También en D. Drysdall, «*La Célestine*» in *the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis Books, 1974), p. 264.

1623

***John Minsheu. *A Spanish Grammar: first collected (...) Richard Percivale, augmented by J. S.*, London: John Haviland for William Aspley, 1623, pp 78-79. BNM U-1199; BNM 3/48947. Edición que reproduce la de 1599 en su totalidad sin cambios.

ca 1624

***Lope de Vega Carpio. *El caballero de Olmedo*.

ANA: ¿Quién es?

TELLO: ¡Tan presto! Yo soy.

¿Está en casa **Melíbea**?

que viene **Calisto** aquí.

ANA: Aguarda un poco, **Sempronio**.

TELLO: ¿Si haré falso testimonio? (Acto II, vv. 1002-1006)

Citado de la edición de Francisco Rico, *Letras Hispánicas* 147, Madrid: Cátedra, 1989⁹, pp. 146-147.

1624

***Jerónimo de Alcalá Yáñez. *Alonso, mozo de muchos amos, o el donado hablador*. Primera parte = Madrid, 1624; He consultado la reimpresión de Barcelona: Esteban Libreros, 1625 = BNM R-14987. Segunda Parte = Valladolid, 1626.

Primera parte, cap. IV: «Cuenta Alonso como llego a Toledo y entro a servir a un gentilhombre rezien casado, y lo que le sucedio.» Su comentario después de haber visto una mujer grotesca:

(...) verdadero retrato del que pintó un poeta, mi conocido, en estos versos:

Nunca al novia se vea,
flaca, negra, tuerta y fea,
y nuestro novio traydor
la mostrava mas amor
que Calisto à Melibea. (40^v)

Véase también *La novela picaresca española* (Madrid: SAPE, 1980), pp. 53-54.

***Lope de Vega. *El marqués de las Navas*. 22 abril 1624 (copia autógrafa). Publicado en la Parte XXII (Zaragoza 1630).

CLARA: Tales manos la [carta] escribieron,
prometo a vueseñoría
que son de cristales los dedos.
MENDOZA: ¡Qué bien sabe la Clarilla
socorrer con agua el fuego!
No enajara Celestina
mejor aquellos dos versos. (esc. X, Acto I, p. 866b)

EL MARQUÉS: ... que tú, con Clara ocupado,
no estuviste muy atento.
MENDOZA: Socarrón entendimiento
desenvuelto y despejado
Tiene la tal mantellina;
y, a ser mujer principal,
pudiera ser celestial;
y quedóse en Celestina.
Dos mil cosas me contó
de sus amas, buenas todas;
pero aquello de las bodas
gran pesadumbre me dio. (esc. ii, Acto II, p. 868b)

Citado de la edición de *Obras escogidas. I. Teatro* (Madrid: Aguilar, 1966^s).

***Gaspar von Barth, traductor. *Pornoboscodidascalvs Latinvs (...)*
Lingva hispanica ab incerto avctore instar ludi conscriptus CELESTINAE titulo
(...) Accedunt dissertatio ejusdem ad lectorem cum animadversionum commentariolo.

Item Leandris ejusdem et Musaeus recensiti. Francofvrti: apud Danielelem & Davidem Aubrios et Clementem Schleichium, Anno M.DC.XXIV. 8^{vo}, 462 pp. HSA; BNP Rés. Yg. 306, BNP Yc. 9332; BL 847.f.17, BL 847.k.2.

Del frontispicio:

De lenonum, lenarum, cociliatricum, servitiorum, dolis, veneficiis, machinis plusquam diabolicis, de miseriis iuvenum incautorum qui florem aetatis Amoribus inconcessis addicunt (...) **Liber plane divinus**, lingua Hispanica ab inverto avctore instar ludi conscriptus **Celestinae** titulo.

Maluimus autem primo istum, quem alium quemlibet interpretari, quoniam et materia ei talisest, ut iuventus nostra, praecipue in hanc voluptatum partem peccans hinc vel maxime necessaria documenta haurire, vitae caute instituenae, possit, et tot interspersae huic brevi scripto, tam ex mediis rebus petitae, tamque capitales, insint sententiae, ut qui vel solas has anio fixerit, et velut regulas dirigendae (praecipue peregre vivens) vitae, edidcerit, usuque adhibuerit, non vulgarem sapientiae opinionem apud omnes boniudicii adepturus certà videatur. Accedit, quod et dicendi genus tam comtum, pilotum, exactum, numerosum, grave atque venerabile est in suo, huic libello, idiomate, ut pares oper universa eius spatia paucos inveniri consensus ipsorum Hispaniorum fateatur. Taceo unc peculiarem quemdam Genium, affingendis Personis, quibuslibet moribus, et ex his sermonibus, huic, scriptori datum; a quo certè longè abest quicquid Graecorum aut Latinorum monumentorum ad nos pervenit (...) Et sententiarum quidem ea est comitas et eruditio, ut vulgarium hominum animos non minus, atquesi ipsis solis scriptae forent, mirificè penetrent, et opinione melioris doctrinae, ipso quasi ictu percellant (...) Eruditorum autem vel principes penitissimae Sapientiae et Antiquitatis profundae hic monita percipient (...). (p. 5^v, sin foliar)

ca 1625

***»El testamento de Celestina,» en el «Romancero de la Biblioteca Brancacciana» (Nápoles, siglo XVII):

Incipit: Çelestina, cuya fama
viuirà siglos sin cuento,
sana de su entendimiento
y el cuerpo enfermo en la cama
hordenò su testamento.

No quiso llamar amigos
 la que se goçò con tantos,
 sino al escriuano Ssantos
 que delante tres testigos
 fue diçiendo: Sepan quantos...

Explicit: No pudo mas declarar,
 porque quando aqui llegò,
 con el agua se lo elò
 la lengua en el paladar,
 y tuuo por triste suerte
 que en su final despedida
 lo que aborreçiò en la bida
 le biniessa a dar la muerte.

Citado de la ed. de R. Foulche-Delbosc, *Revue Hispanique* 65 (1925), en las págs.
 384-386 (núm 50).

ca 1626

***Mogrovejo de la Cerda, Juan. *La endiablada*.

(...) Andaua yo cuidadoso de mudarme del clérigo que como esperaua castigo de Dios por lo de apóstata, temía que no me çojiesse dentro. Y así entre otros que se confesaron de cumplimiento por la nueua de enemigos, fue vna debota beata, destas Celestinas a lo diuino, más que vn coche a lo humano, más Judas de las ynoçençias virginales, y que más ventas an hecho dellas que de una sobrina hermosa vna tía ynteresable. Esta se confessó, y después de ser bruja, alcagueta y ladrona lo más de su bida, se acussó de que se lauaua con pan, siendo la cara de Dios. Apenas oy el escrupulillo quando me entré en ella, en quien tuue algunos días, y si nos estuuiera conçedido, fueran para mí de mucho gusto, porque era gran almacen de oraçionçitas y conçedía más apariçiones a los simples que la creyan, que vn Papa yndulgençias a los que visitan los templos de Roma.

Citado de Stasys Gostautus, «*La endiablada* de D. Juan Morgrovejo de la Cerda y *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara,» *Bulletin Hispanique* 85 (1983): 137-159.

1627

***Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (MSS).

«La kaza de Zelestina, todas las saben i nadie la atina.» (191b)
 «»Mal me va kon este luto» — Dicho por Elizia en LA ZELESTINA,
 Auto 18.» (530b)

Citado de la edición «Texte établie, annoté et présenté» de Louis Combet,
 Bordeaux: Inst. d'Etudes Ibériques et Ibero-Américains, 1967.

1629

***Anon. «Entremés de los sordos.» Firmado: Noviembre de 1627.
 Escrito para la fiesta de Corpus Christi. En *Vergel de entremeses*, Zaragoza:
 Diego Dormer, 1675.

VIEJA: Si bebo el vino aguado
 berros me nacerán en el costado.
 GONZALO: Ejecute, por Dios.
 MUJER 1ª: **Sin carne, ¿cómo?**
 MUJER 2ª: ¡Ay, qué marido para mi año tomo!
 BARTOLO: Todo estriba en ser anchos de pretina.
 VIEJA: Puro, dijo la madre Celestina.

Citado en la edición de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas ...*
 tomo I, vol. 2, NBAE vol. 18 (Madrid: Bailly-Ballière, 1911), 845b.

1630

***A. Hurtado de Mendoza. «Cada loco con su tema.» MS autógrafo
 firmado en Madrid, 29 de agosto, 1630. BNM Res. 93; MS 15.057, fol. 9^v.

Bernardo habla con la alcahueta, Luisa, de dinero:

BERNARDO: ¿Sabe persicrarse? Digo
 si saue açer esto.
 LUISA: Escuche,
 con los dedos de vn estuche
 en la cara de vn amigo.
 BERNARDO: ¡Oh perra, cara de endrina!
 Vibe Dios, que es la rapaça,
 no menos que de mostaça,
 vn grano de Çelestina.

Citado de la edición de Noemi E. Ramos, «A Critical Edition of A. Hurtado de
 Mendoza's *Cada loco con su tema*.» Disertación docoral, Tulane University,
 1980, p. 55. BNM 4-232628.

***Don Jerónimo de Soto, poseedor de una *Celestina*. Arch. Histo. de Protocolos de Madrid, no. 5599, escribano: Antonio Herrero.

Citado de J. L. Barrio Moya, «La librería y otros bienes del capitán Don. J. de S.» *Analecta Calasanctiana* 53 (1985), 103-121, en 111.

h. 1630

***Anónimo. «Loa de disparates de la rosa.» Así termina esta breve pieza en prosa:

(...) saldrán así mismo escudereándolas dos peones, dos damas de agedrez, despalmados los rostros, a uso de galera y tiempo de todos santos; la una abrá de partirse a los campos eliseos por los cauellos de Medusa, el arebol de la cara de la Fortuna y las çerillas de *Celestina*, para que la otra, a quien le toca de mandar el silencio, lo adjudique a quien mejor lo guardare, el qual conuenit aquí como en las uentas de Alcolea, donde dan por pimienta alcaraua.

Citado de la edición de «Rimas del incógnito,» de R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique* 37, no. 91 (1916): 251-456, en 401-402 (núm. 197).

1631

***Licenciado Murcia de la Llanea. «Este libro intitulado *tragicomedia de calisto y melibea* está bien, y fielmente impresso con su original, Madrid y Nouiembre, de 1631.»

Aprobación que aparece, casi exacta, tanto en la edición de 1632 (Madrid) como en la de 1633 (Pamplona).

***James Mabbe, translator. Fernando de Rojas. *The Spanish Bawd Represented in Celestina: or, The Tragick-Comedy of Calisto and Melibea (...) Shewing the deceits and subtilties housed in the bosomes of false servants, and Cunny-catching Bawds*. London: John Beale and sold by Robert Allot, 1631. BNM Cerv. Sedó 8775; BL 162.m.32, BL C.102.k.8., BL 644.k.34;

Excerptados de su propia carta introductoria:

En vez de traducir los versos posliminares, presenta Mabbe este soneto, «To the Reader»:

Lo heere thy Celestine, that wicked wight,
Who did her tricks upon poore Louers prooue;

And in her company, the god of Loue.
 Lo, grace, beauty, desire, terrour, hope, fright,
 Faith, falsehood, hate, loue, musicke, grieve, delight,
 Sighes, sobs, teares, cares, heates, colds, girdle, gloue,
 Paintings, Mercury, Sublimate, dung of Doue.
 Prison, force, fury, craft, scoffes, Art, despight,
 Bawds, Ruffians, Harlots, servants, false, vntrue:
 And all th'effects that follow on the same:
 As warre, strife, losse, death, infamy and shame.
 All which and more, shall como vnto thy view.
 But if this Booke speake not his Englishe plaine,
 Excuse him: for hee lately came from Spaine. (202)

1632

****Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgamente llamada Celestina* (...) *Por el bachiller Fernando de Rojas. Aora nvevamente corregida y emendada, y impressa conforme al Expurgatorio nuevo de 1632.* Madrid: Viuda de Alonso Martin. A costa de Domingo Gonçalez. Año 1632. (Colofón = «En Madrid: Por la viuda de Alonso Martin. Año 1631»). 12º, 6 + 196 folios. Sin ilustraciones, sin argumentos de los actos y sin los versos posliminares. BNM R-12948; BNM U-1607; BNM Cerv. Sedó 8648; BL 1072.c.19; HSA; BNP Yg. 2655.

****Indice del Cardenal Antonio Zapata. Novus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* (...). Sevilla: T. Francisci de Lyra, 1632. 41 + 990 págs. BNM 3/78134.

Tragicomedia de Calisto, y Melibea, en Sevilla 1539. & 1599. En Salamanca por los herederos de Iuan de Iunta 1558. En Alcala, en casa de Francisco de Cormellas. y Francisco Robles 1563. & 69. Y en la misma Alcala en casa de Hernán Ramírez 1591. En Salamanca por Matias Gast 1570. En Madrid 1601, cuyo Autor es el **Bachiller Fernando de Rojas**, natural de la Puebla de Montalvan, como consta de las primeras letras de las coplas del Autor, escusando so obra, que comiença, *El silencio escusa* &c. Y lo mismo lo advierte al fin de toda la obra, en el titulo de la ultima copla, que dize: *Declara un secreto que el Autor encubrió*, &c.

En el acto primero. fol 6, pag. 2 vel fol. I, pag. 1, al principio, despues de seys, o ocho renglones, y de aquellas palabras, *mi secreto dolor manifestar te pudiesse*, borrense catorce renglones, hasta aquellas, *Melib. por gran premio tienes*, &c, exclus. = Fol 8, pag. 2, vel fol 3, pag. 2 despues de aquellas palabras, *que dizes* «al que me quema», borrense quatro renglones, hasta, *Semp. Algo es lo que digo*, exclus. =

Y despues de otros ocho renglones, y aquellas palabras, *contradize la Christiana Religion*, borrense otros quatro renglones, hasta, *Semp. Tu se lo diràs*, exclus. = Despues de otros 24 renglones, fol 9, pag. 1 ò fol 4, pag. 1, despues de aquellas palabras, *como agora Calisto*, borrense tres renglones, hasta aquellas *Calisto Sempronio* exclus. = Fol 9, pag. 2. ò fol. 4, pag. 1, despues de aquellas palabras, *imperfeccion de la flaca muger*, borrense catorce renglones, hasta, *Cal. Maldito seas*, excl. = Acto 2, fol. 29, pag. 2 ò fol 25. pag. 2. poco antes del fin del segundo Acto, despues de aquellas palabras, *passarè por casa de mi señora*, borrese lo que se sigue, y *mi Dios*. = Fol 51. pag. 2, al fin, y principio de la 52. ò fol 44. pag. 2. despues de aquello, *de mis palabras no enemistad*, borrense nueve renglones, hasta, *mas razones destas*, exclus. = Lo mismo se à de corregir, en qualquiera otra lengua, ò impression, que la dicha **Tragicomedia** estuviere traduzida. como lo està en Frances, en Leon en casa de Claudio Nourny. an. 1529. (915, col. 2)

***Lope de Vega Carpio. *La Dorotea*. Madrid: Imprenta de la Reina, 1632.

Del prefacio «Al teatro» de Don Francisco López de Aguilar (pseud. del mismo Lope):

Si reparare alguno en las personas que se tocan de paso, sepa que los del tiempo en que se escribió eran aquéllos, y los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra de lo que solía ser la española. Aquello se usaba entonces y esto agora, que así lo dijo Horacio, con haber nacido dos años antes que fuese la conjuración de Catilina; y más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, la *Celestina* castellana y la *Eufrosina* portuguesa. Demás que en *La Dorotea* se no ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas.

Citado de la edición de F. J. Diez de Revenga, Libro Clásico 24, Barcelona: Ediciones B, 1990, p. 59. BNM 9/144139.

1633

****Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina: en la qual se contienen (...)*. Por el Bachiller Fernando de Rojas. Corregida y emendada nueuamente y traduzida de Castellano en Frances. Pamplona: Por Carlos Labayen. Año 1633. BL 11726.aa.21.

La Celestine ov Histoire Tragicomique de Calixte et Melibee. Composée en Español par le bachelier Fernam Rojas. Et traduite de nouveau en François. A Rvan, chez Charles Osmont, 1633 (copia de la ed. de Pamplona, con nueva página de título y sin los versos «El autor escusando su obra»). 8º, 4 folios + 578 pp. BNM R-12390; BL 1072.e.28; HSA

Bilingüe, excepto por los versos acrósticos y las ocho estrofas posliminares, que están sólo en español.

***Propietario de una *Celestina*: El conde de Benavente.

Citado de M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1976), pp. 140-141.

1633-1634

****Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina: en la qual se contienen (...)*. Por el Bachiller Fernando de Rojas. Corregida y emendada nueuamente y traduzida de Castellano en Frances. Pamplona: Por Carlos Labayen. Año 1633.

La Celestine ov Histoire Tragicomique de Calixte et Melibee. Composée en Español par le bachelier Fernam Rojas. Et traduite de nouveau en François. A Rvan, chez Charles Osmont, 1634. 8º, iv + 581 pp. BL 242.h.30; BNP Rés. Yf. 3666.

Esencialmente es la edición de 1633 con una nueva página (y fecha) para la traducción francesa. Faltan la «Carta» y el «Prólogo». Labayen utilizó Salamanca: Matias Gast, 1570 como fuente principal. Primera vez que en una traducción francesa aparece el nombre de Fernando de Rojas.

****The Rogue, or the Life of Guzmán de Alfarache (...)* to which is added the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea; represented in *Celestina*. 3rd ed. corrected. London: Robert Allott, 1634. BL 635.l.12. La TCM ofrecida es la de 1631, publicado por el mismo Allott.

***Lope de Vega Carpio. «La gatomaquia,» en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Bvrgvillos*. Madrid: Impta del Reyno, 1634. BNM R-30879.

De la Silva I:

A penas hubo teja o chimenea
sin gato enamorado,
De bodoque talvez precipitado,

Como Calixto fue por Melibea. (ll. 241-244)

Citado de la edición de Celina Sabor de Cortázar, Clásicos Castalia 131, Madrid: Castalia, 1982, p. 90.

***Fernando de Rojas. *La Celestine ov Histoire Tragicomique de Caliste et de Melibee*. Composée en Español, par le Bachelier Fernam Rojas. Et traduite de nouveau en François. A Roven. Chez Charles Osmont, en la grande ruë des armes. 1534. BNM Cerv. Sedó 8640. Edición bilingüe.

h. 1636

***Cosme Gómez de Toledo, «Historia de Talavera, antigua Elbora de los Carpetanos,» póstuma: escribiólo en borrador el Lic. Cosme Gómez de Tejada de los Reyes. Sacóla en limpio Fr. Alonso de Ajofrín, profeso del Monasterio de Sta. Catalina, orden de S. Gerónimo. BNM MS 2.039 (h. 1636), fol. 404.

Fernando de Rojas, autor de la *Celestina*, fábula de Calixto y Melibea, nació en la Puebla de Montalbán, como él lo dize, al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos; pero hizo asiento en Talavera. (...) Bien muestra la agudeza de su ingenio en aquella breve obra llena de donaires y graves sentencias, espejo en que se pueden mejor mirar los ciegos amantes que en los christalinos adonde tantas horas gastan riçando sus femeniles guedejas. Cumplió bien sus obligaciones en aquel género de escrevir, con que pueden entender tantos autores modernos de libros de entretenimientos y de otros, que no consiste la arte y gallardia de decir en afectadas *culturas*, todo ruido de palabras que atruenan el viento y lisonjean el oido, mas no hieren el alma porque les falta solida uicion: vano estudio, indecente, infructuoso, que solamente a ingenios semejantes deleita, y a ninguno enseña ni mueve. Vienen medidos a **Fernando de Rojas** respecto de otros autores aquellos dos versos de Marcial, hablando de Persio comparado a Marso:

Saepius in libro memoratur Persius uno

Quam levis in tota Marsus Amazonide;

y lo que admira es que siendo el primer auto de otro autor (entiéndese que Juan de Mena o Rodrigo de Cota) no sólo parece que formó todos los actos vn ingenio, sino que es un *individuo* (...).

1636

***Tirso de Molina. «Quien no cae no se levanta». *Parte Quinta*. 1636. Acto II, esc. ix:

BRITÓN (lacayo): ...
 ¿tú con Leonela, fregatriz divina,
 célebre desde el Ganjes hasta el Tajo,
 que dando censo en agua á su cocina,
 de los rayos del sol hizo estropajo?
 ¿Tú con una mujer que **Celestina**
 crió á sus pechos y en sus brazos trajo
 á quien el orador como el poeta
 llaman en prosa y verso alcahueta?

Citado de la edición de E. Cotareli y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*, vol. II (= NBAE 9), Madrid: Bailly-Bailliere é hijos, 1907, p. 157b.

1637

*** (Felipe IV). «Índice de los libros que tiene Su Majestad en la Torre Alta deste Alcazar de Madrid.» En el apartado XL, «Libros Varios de Diversas Lenguas». BNM MSS. 18791.

VVVV.43 La Eufrosina (1)
 SSS.29 Celestina (1)
 XXXX.33 Enseñanza de Nobles (1) [fol. 88^r]

1638

***Juan Rodríguez Freile, *El carnero* (según el MS de Yerbabuena). El MS llega al año 1638. La primera ed. impresa es Bogotá, 1859.

Los gobernadores, presidentes y oidores, el Colegio Romano de los cardenales, los Consejos Reales, y todos los tribunales del mundo, son la tierra en que siembran los pretendientes sus semillas; parte de ellas siembran en privados y personas de devoción, y otra parte en las damas donde los galanes dependientes de sus negocios acuden (...). Cargaste la mano, [pretendiente], para tus intentos, en la tierra donde pensabas coger. Todo esto ha sido por la codicia (...). Pues hermano pretendiente ¿a quién pediremos estos daños? ¿a la tierra donde se derramó el grano? *Nequaquam*. Pídeselos a ese diablo de esa codicia engañadora, pues esa fue, quien te tumbó en tierra, suéltala no te rompa el saco, y conténtate con lo razonable y escuscha con atención el consejo de la abuela Celestina que decía a su hijo [Sempronio]: [Mira, hijo Sempronio, más vale en casa pequeña u pedazo de pan sin rencilla, que en una muy grande mucho con ella]. ¿Qué respondes, pretendiente? ¿Pondrás pleito a la codicia? Seria

echarla la casa y quedarte sin nada.

Citado (con variantes entre corchetes) de la edición de Mario Germán Romero (Biblioteca Colombina 21, Bogotá: Inst. Caro y Cuervo, 1984), págs. 289 y 298. BNM H-A/73333.

1640

***Anón. «La inocente enredadora. Entremes famoso.» *Entremeses nuevos, de diversos autores* (Zaragoza: Pedro Lanaja y Lamarca, 1640), pp. 85-95. Comienza este entremes gracioso con un claro eco celestinesco:

Sale doña Celestina de dama graciosa, y su dueña de lo mismo, y estará puesto vn estrado ridiculo adonde se sentarán.

CELESTINA: Ay Gutierrez, que tengo vn mal de madre,
que està entre paletilla, y paletilla,
tan quotidiano, que mortal me acosa,
ponme vn emplasto, daca la ventosa. (85)

***[Índice de Sotomayor] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index*. Madrid: T. Didac. Diaz, 1640. 2 + 983 págs. BNM 7/14545. Con variantes menores, reproduce el texto de 1632 [Índice de Zapata].

Tragicomedia de Calisto, y Melibea, en Sevilla 1539. & 1599. en Salamanca por los herederos de Iuan de Iunta 1558. En Alcala en casa de Francisco de Cormellas, y Francisco de Robles 1563.& 69. Y en la misma Alcala en casa de Hernan Ramirez 1591. En Salamanca por Matias Gast 1570. En Madrid 1601. cuyo Autor es el *Bachiller Fernando de Rojas*, natural de la Puebla de Montalvan, como consta de las primeras letras de las coplas del Autor, escusando su Obra, que comienza, *El silencio escusa &c*. Y el mismo lo advierte al final de toda la obra, en el titulo de la ultima copla, que dize, *Declara un secreto que el Autor encubrió, &c*.

En el acto primero fol 6, pag.2. vel fol.I,pag.I. al principio, despues de seis, o ocho renglones, y de aquellas palabras, *Mi secreto dolor manifestarte pudiesse*, borrense catorce renglones, hasta aquellas, *Melib. por gran premio tienes, &c*. exclus. = Fol 8, pag.2. vel fol 3. pag.2. despues de aquellas palabras, *Que dizes al que me quema*, borrense quatro renglones, hasta, *Sempr. Algo es lo que digo*, exclus. = Y despues de otros ocho renglones, y aquellas palabras, *Contradize la Christiana Religion*, borrense otros quatro renglones, hasta, *Sempr. Tu se lo diràs*, exclus. = Despues de otros 24 renglones, fol 9. pag.1. ò fol.4. pag.1, despues de aquellas palabras, *Como agora Calisto*,

borrense tres renglones, hasta aquellas *Calisto Sempronio*, exclus. = Fol 9, pag.2. ò fol 4. pag.1, despues de aquellas palabras *Imperfeccion de la flaca muger*, borrense 14 renglones, hasta, *Cal. Maldito seas*, excl. = Acto 2, fol 29. pag. [sic] ò fol 25. pagin.2. poco antes del fin del segundo Acto, despues de aquellas palabras, *Passarè por casa de mi señora*, borrese lo que se sigue, y *mi Dios*. = Fol 51. pag.2, al fin, y principio de la 52. ò fol.44. pag.2. despues de aquello, *de mis palabras no enemistad*, borrense nueve renglones, hasta, *mas razones de estas*, excl. = Lo mismo se ha de corregir en qualquiera otra lengua, ò impression, que la dicha **Tragicomedia** estuviere traduzida, como lo està en Frances, en Leon en casa de Claudio Nourny an. 1529. (948b-949a)

***Andrés Sanz del Castillo. *La mogiganga del gusto, en seis novelas*. Zaragoza: Pedro Lanaja y Lamarca, 1641.

En la cuarta novela, «La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios,» se lee:

(...) con el primer correo escribió al mesonero donde había muerto su padre, á quien había dejado bien pagado, y dándole cuenta de sus trabajos, le envió otro traslado del testamento del difunto avariento, con que se frustró el intento de la engañosa *Celestina* (= Elena) que pretendía por aquel camino tomar venganza de la mala tercería que el mozo le había hecho en el lance del amancebamiento. (216)

Citado por la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, tomo 8, Madrid: Lib. de los Bibliófilos Españoles, 1908. BNM 6-8684.

***Julián Santos de Saldaña (mercader de libros). Escritura de recibo de 66 cajones de libros para venderlos en Lima (1641). Archivo General de la Nación, Protocolo notarial de Bartolomé Cívico, 1641, fol. 1496.

Incluye tres ejemplares de *Celestina*.

T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo Colonial* (Frankfurt: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, 1996), pp. 70, 72.

1643

***Juan Navarro de Espinosa, «Entremés famoso de la *Celestina*.» *Entremeses nuevos de diversos autores*. Alcalá: Francisco Roperro, 1643.

Incipit:

CELESTINA: Nadie se admire de ver
 los lunares de mi cara,
 que donde hay hombres lampiños
 tambien hay **hembras con barbas**.
Celestina soy, señores,
 cuando hay **celestinas** tantas,
 que entre ellas puede caber
 una **barbuda** ó **barbada**.

Se dirige a unas mujeres jóvenes:

A muy buen puerto he llegado
 con buena mercadería
 pues ya las tías y suegras
 de oficio **celestinizan**. (...)
 Otro demonio tenemos;
 yo pienso que hay en la villa,
 para cada niña sola,
 un millón de **Celestinas**. (...)
 Las virtudes del imán
 traigo, que atrae los sentidos;
 granos de helecho, cogidos
 la víspera de San Juan.
 Traigo **habas** (...)
 traigo **sogas**, traigo **huesos**,
 que para todo aprovechan.

Explicit:

MUJER 3ª: ¿Qué partes ha de tener
 el mejor enamorado?

CELESTINA: Ser dadivoso y callado,
 que es lo más que puede ser,
 No se rinda al prometer,
 cuando puede darse al dar,
 que en el tribunal de amar
 no hay fuerza de competencia;
 resistencia, resistencia,
 que si le cogen el puerto,
 quedaráse con su perro muerto
 á la luna de Valencia.

MÚSICOS: *Resistencia*, etc.

1644

****Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina: en la qual se contienen (...)*. Por el Bachiller Fernando de Rojas. Corregida y emendada nueuamente y traduzida de Castellano en Frances. Pamplona: Por Carlos Labayen. Año 1644.

****La Celestine ov Histoire Tragicomique de Calixte et Melibee*. Composée en Español par le bachelier Fernam Rojas. Et traduite de nouveau en François. A Rvan, chez Charles Osmont, 1644. 8^{vo}, iv + 581 pp.

La edición de 1633/1634 con una nueva portada (y fecha) para la traducción francesa. Faltan la «Carta» y el «Prólogo». Última aparición de *Celestina* hasta 1822.

***A. Henríquez Gómez. *Vida de D. Gregorio Guadaña*. Roan: Laurens Marry, 1644, cap. 5, p. 86. BNM R-11301. (Se puede ver en BAE 33, p. 267b.)

Después de soltar una larga parrafada la tía de Beatriz a Gregorio, el narrador comenta, utilizando genéricamente el nombre para describir el tipo de «tía»:

Aquí llegava el discurso de Celestina [o sea Beatriz], quando entró el soldado (...).

***Antoine le Métel d'Ouille. *Contes aux heures perdues*. Paris: Toussaint Quinet, 1644.

Il trouva en Brigide vn vray portrait de Celestine, quoy que plus jeune qu'elle (...). (vol. IV, 228)

Citado de D. Drysdall, «*La Célestine*» in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis Books, 1974), p. 265.

h. 1650

***Luis Ulloa y Pereirrea, «Defensa de libros fabulosos y poesías honestas y de las comedias que han introducido el uso.»

Si algunos hipérboles se ponen a la boca de los amantes, nunca es con ánimo de aplaudirlos ni aprobarlos, de manera que por esto pueden parecer idólatras, aun cuando más se desordenan. Frenético Calisto con la pasión amorosa y reprendido de Sempronio dice: - ¿Qué se me da a mí?, y replicándole: -¿Pues tú no eres cristiano? Responde: -Yo, Melibeo soy, y prosigue con desatinados

encarecimientos, que justa y sanamente se mandaron borrar en el último expurgatorio, no queriendo fiar más tiempo a la expeculación de los vulgares lo que muchos años se había disimulado, en consideración de la moralidad que se envolvía en aquellos delirios (...) Y permitióse lo demás del libro, en que no faltan tropiezos, por ser su intento mostrar los males fines que tienen cuantos tratan amores deshonestos.

Citado de O. H. Green, "The *Celestina* and the Inquisition," *Hispanic Review* 15 (1947): 211-216.

1651

***Baltasar Gracián. *El Criticón*. Zaragoza: Juan Nogués, 1651. BNM R-34741. Primera Parte, cap. VIII.

- No hay más que aguardar - dixo Andrenio -. Vámonos de aquí, que ya estoy más lejos que cuando más cerca.
 -Aguarda - dixo el viejo -, que quiero que conozcas toda su parentela. Ladeó un poco el espejo y apareció una [?] más furiosa que la de Orlando, una vieja más embelecadora que la de Sempronio.
 - ¿Quién es esta Meguera? - preguntó Andrenio.
 - Esta es *la madre*, la que manda y gobierna; ésta es la Mentira.

Citado de la edición de Santos Alonso, *Letras Hispánicas* 127, Madrid: Cátedra, 1984.

1652

***Francisco Trillo y Figueroa. *Poesías varias, heroycas, satíricas y amorosas*. Granada: Impta Real-Casa de Baltasar de Bolibar, 1652. BNM R-8170. *BAE* vol. 42, pp. 59a, 72a.

(1) «Cartilla de amor al uso, a unas Damas que presumieron engañar al Poeta con algunas cetrerías. Satírico» (29^r - 31^v):

Mas por sus desdenes
 Me acuesto en camisa
 A fuer de buen gallo
 Entre las gallinas.
 Como mas temprano,
 Y con la fatiga
 Paladeo el gusto
 Bebiendo con guindas.

Passeome vn poco,
 Y en mi *Celestina*
 Leo dos liciones
 Y seys chilindrinas.
 Con que vuelvo a verla,
 Y si no abre aprisa
 En vez de disculpas
 Amontono riñas. (30^r)

- (2) La protagonista de este romancillo es indudablemente una heredera de Celestina, «A vna beata tercera, muy entremetida, en imitacion del Romance X burlesco de don Luys de Gongora» (37^v - 38^v):

Al rio zagales,
 A lauar zagalas,
 Que se apaga el fuego,
 y se enfria el agua.
 Vna buena vieja
 De Gloriosa fama,
 Que enseña las niñas
 De aquestas que labran
 Puntas con encaxes
 En sus almohadas,
 Y en sus azericos
 Pespuntes y randas.
 En vn cierto varrio
 Alquiló vna casa
 Donde sus amigas
 hagan sus coladas. (...)
 Entran a lauarse
 Pero más se[?]
 Porque la salida
 Se va por la entrada.
 Mas la buena vieja,
 con muy lindas mañas,
 Sin faltar a nadie
 Encubre estas faltas. (...)
 Largas son sus cuentas,
 Con que a todo alcança,
 Y por esso nunca
 Dexa de passarlas. (...)
 Es vn oratorio su casa
 Aunque a maytines
 No tocan campanas. (...)
 Y en efeto es

En obra y palabra
 Vn hechizo toda
 Que a todos encanta.

- (3) «Satirico a unas damas muy apreciadas de desdeñosas, siendo muy cortesanas»
 (46^rb - 47^rb):

Trayo unos repulgos
 Como de empanada
 Con su sal pimienta
 Y una dulce salsa.
 De gozar de todo
 Sin ser censuradas
 Porque sus acciones
 Todas son al alma.
 A las **Celestinas**
 Que sobre sus alas
 Sacan a volar
 Las donzellas astas,
 Falsos cerraxeros
 Que adoban las faltas
 De las cerraduras
 Que pierden las guardas ... (46^vb)

- (4) «Satirico» (47^r - 48^r):

Ea muchachas hermosas
 Que de aqui a vender comienzo
 Muchissimas ques y cosas,
 Compran lienço?
 Yo soy grande mercader,
 y vengo a vender a todos,
 Aunque ya por varios modos
 Todos me pueden vender,
 El interes me dio el ser,
 Assi en interes comienzo
 Compran lienço?
 Traygo olanda de la fina
 Y estremado caniqui,
 Y aunque me mirays assi
 Soy nieto de Celestina.
 Traygo piedras de la china,
 Y tambien famoso incienso,
 Compran lienço? (...)

(5) «Romance a vnas damas que querian ver enamorado al Poeta» (48^r - 48^v):

Item, que no ha de pedirme,
 Que hiera, mate, ni assombre,
 Mientras huuiere en el mundo
 Alcaldes de Casa, y Corte,
 Demas, que hize a **Celestina**
 Vn voto con treynta votes,
 De tener virgen mi espada
 Por no serlo del estoque.

1653

***Baltasar Gracián. *El criticón. Parte Segunda*. Huesca: Juan Nogués, 1653. Del Crisi IV, «Museo del Discreto»:

Acertó a sacar unas [hojas] de tal calidad, que al mismo punto los circunstantes las apeticieron, y unos las mascaban, otros las molían y estan todo el día sin parar aplicando el polvo a las narizes.

— Basta - dixo-, que estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar.

De la **Celestina** y otros tales, aunque ingeniosos, comparó sus hojas a las del peregil, para poder passar sin asco la carnal grosería.»

Citado de la edición de Santos Alonso, *Letras Hispánicas* 127, Madrid: Cátedra, 1984, pág. 375.

1658

***Propietario de una *Celestina*: Lorenzo Ramírez de Prado.

Citado de M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1976), pp. 140-141.

1660

****Laurel de entremeses varios (...)* Escogidos de los mejores ingenios de España. Zaragoza: Juan de Ybar, 1660. BNM R-10499. El anónimo «Entremes de las beatas» (pp. 110-119), en las pp. 115-116:

«Sale una vieja con una redoma, y cesta, y en ella muchos papelitos embueltos:

VIEJA: ¡Ay Dios que tarde parece
para empeçarme a tocar,
redomas, y falserillas
al punto vengan acá,
esta es brava vanderilla,
pomada para limpiar,
el tizne para las cejas.

CATALINA: Ay mas?

VIEJA: Las ubas adereçadas
el sebo de macho.

CATALINA: Andar.

VIEJA: La azucar con la negrilla
es brava para limpiar,
venga aora la redoma,
esta es agua celestial,
alcanfar, y cardenillo,
caracolillos, y agraz,
cabila, y adormideras,
mostaça, y haba de mar,
el soliman es gran cosa,
en el fundo mi veldad,
que el soliman ha de hazer
que parezca sol, yman.
mucho me ha crecido el vello,
no he de poderme afeitar,
mas assi voy por los cascos
de aquel quebrado orinal. Vase)

IOSEFA: Me rio de Celestina
con aquesta Vieja.

CATALINA: Aora he echado de ver
que en este malvado tiempo
si a espacio rezan los niños
las Viejas se afeitan presto,
y por parecer muy niñas,
tambien se quitan el vello.

1661

***Agustín Moreto. «No puede ser.» *Parte catorce de varios*, Madrid:
Domingo García y Morrás, 1661, Acto II.

DOÑA ANA: La agudeza de Tarugo
Es estraña.

DON FÉLIX: **Celestina**
 no supo embustes con él.

Citado de la *II Parte de las Comedias de Agustín Moreto*, Valencia: Benito Macè, 1676, 18a (BNM R-9106); también en Colección Austral 119 (Madrid: Espasa-Calpe, 1960^a), p. 126.

1662

***A Moreto. «El lindo Don Diego.» *Parte Diez y ocho de Comedias Nuevas Escogidas*. Madrid: G. Rodríguez, 1662. BNM T-i-16.

Dame cuatro mil abrazos,
 ingeniosa Beatricilla,
 que has hecho el papel mejor
 que pudiera **Celestina**.

Citado de la *II Parte de las Comedias de Agustín Moreto*, Valencia: Benito Macè, 1676, 479a (BNM R-9106); también de la edición de M. G. Profeti, *Temas de España, Sección Clásicos*, Madrid: Taurus, 1983, p. 107 (Il. 1889-1892).

1664

***Urbain Chevreau, *Le Tableau de la Fortune*. Reveve et augmentée de plusieurs Remarques Morales Politiques & Naturelles. Lyon: Jean Giriu & François Comba, janvier de 1664. 418 pp. BNM 2-57484.

(1) Livre II, chapitre iii («De quelque autres Roys qu'ont esté despoüillez de leurs Royaumes»), p. 194:

Vne vieille artificieuse, á qui l'âge & l'experience n'auoient rien laissé á decourir, se planta assez bien dans la comedie de cette necessité fatale, en ces termes: *Ley es de Fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanesce, su orden es mudanças. Prouerbio es antiguo que quanto en el mundo es, crece ó decrece, todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Pero bien sé, que subi para decender, floreçi para secarme, goze para entristecerme, naci para biuir, biui para crecer, creçi para enuejecer, enuejezi para morirme.* [del Auto IX]

(2) Livre II, chapitre vii («Des grands Hommes qui on mieux aymé se donner la mort ...»), p. 242:

La mort est proprement à la vie [...] il semble que ceux qu'elle a fair trembler n'ont sans doute regardé que son équipage, ou comme dit

l'Espagnol: *Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho, y lo pequeño grande. L'histoire nos apprend [...].*»

1666

***Francisco Santos de Madrid. «Los gigantones de Madrid por defuera y prodigioso entretenido.»

Assi (dixe yo) y aun tengo en la memoria à muchas mugeres que ha avido prudentes, y donde ay prudencia, ay varonil animo, ay amor al marido, y ay temor de Dios. Y conozco una muger, que recien casada empezò à reparar en la libreria que tenia su marido; y mandò quemar algunos libros, y entre ellos la maldita *Celestina*, reprehendiendola su marido le dixo, «San Pablo manda que la fornicacion ha de ser huida, y no leida, ni aun imaginada, y el que lee en grados de la carnalidad no puede dexar de ser llamado à ella, hallandose metido en la pelea que ignoraba. Y assi tales libros que no eran decentes para tener lugar entre otros buenos, y que tales leturas no servian de mas que quitar el sueño sabrossisimo de la honestidad.» ¡O prudente muger, merecedora de estimacion!

Citado de *Obras en prosa y verso*, Madrid: Francisco Martínez Abad, 1723. Vol. I, p. 391. BNM R-15552.

1671

***Antonio de Solís. «El doctor Carlino,» en *Parte treinta y cinco, Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1671), pp. 387-418.

DOCTOR: ... y agora todos diréis
 que yo soy un embustero,
 porque aquesto os he callado:
 pues sabed que no lo niego,
 embustero soy a secas,
 que el ser Dotor es enredo,
 y assi como no lo soy
 para mi comer receto
 sustancias de *Celestina*
 à desmayos de Galeno.

Citado en *Comedias de A. de S.*, ed. M. Sánchez Regueira, tomo II = Clásicos hispánicos, Serie II, Ediciones Críticas 24, Madrid: CSIC, 1984, p. 527.

1672

***Nicolás Antonio. *Biblioteca Hispana*, vol. II (Roma, 1672), 211a-212a (entrada para «Rodericvs Cota»). BNM R-1275. Ver también 1783.

Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuncupati, aliter, La Celestina; quae post alias editiones [1539, 1558, 1563, 1569, 1570, 1591, 1601]. Qui enim Ioanni de Mena Cordubensi sub Ioanne Rege Castellae II. Poëtae hanc [Comoediam] tribuunt, parum animadvertunt Menae stylum, immo illius saeculi, quo Mena floruit, ab hoc poematis nostri toto caelo diversum. Alii, ut Laurentius Palmyrenus in libello *Hypotyposes Clarorum Virorum* nuncupato Bachalauero Roxas de Montalban (*Ferdinandus de Roxas* natus in oppido *La Puebla de Montalban* etiam ab aliis hujus author refertur) aut saltem eidem Ioanni à Mena adscribere videntur.

A continuación saca citas y elogios de Barth [1624] y menciona dos traducciones francesas [Lyon 1529; Lavardin, Paris 1598].

1673

***Biblioteca del Dr. Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cuzco. Posee—entre sus casi 700 tomos—una edición de *Celestina*.

Citado de T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial* (Vervuert: Frankfurt & Madrid: Iberoamericana, 1996), págs. 24, 72.

1674

***Luis de Ulloa Pereira. *Obras de don ...* Madrid: Francisco Sanz, 1674, págs. 352-354. BNM R-22519.

(1) «Encarece su passion con afectos amorosos»

Dice al Amor: Como quieres que se vea
Luzido tanto contraste,
Al passo que te portaste
Con Ero, y con **Melibea**. (187)

(2) «A Don Constantino Ximenez, pidiendole algunas flores para el jardin, que tenia maltratado la sequedad (...)»:

Yo, pues, que juzguè mirando

El bolcan del pecho mio,
Breve centella el incendio
de Roma, como Calixto. (197)

- (3) «Defensa de Libros fabvlosos, y poesías honestas, y de las comedias que ha introducido el vso, en la forma que oy se representan en España (...)» (352-356)

En las Comedias Castellanas no las ay [torpeças], antes su estilo se va desvaneciendo de manera que mas por remontado que por baxo se aparta de la propiedad. Tan lexos està de ser deshonesto ni grossero: Y si algunos hyperboles se ponen en boca de los amantes, nunca es con animo de aplaudirlos, ni aprobarlos, de manera que por esto puedan parecer idolatras, aun quando mas se desordenan. Frenetico Calisto, con la passion amorosa, y reprehendido de Sempronio, dize: «Que se me dà a mi?» Y replicandole: «pues tu no eres Christiano?» responde: «Yo Melibea [sic] soy»; y prosigue con desatinados encarecimientos que justa, y santamente se mandaron borrar en el vltimo expurgatorio, no queriendo fiar mas tiempo a la expeculacion de los vulgares, lo que muchos años se auia dissimulado, en consideracion de la moralidad que se emboluia en aquellos delirios, aduirtiendose en ellos la fuerça del afecto amoroso, que turbando el juizio, ocasiona semejantes locuras, por que todos estèn preuenidos, sin dexar portillo por donde pueda introducirse enemigo tan poderoso, y permitiòse lo demàs del libro, en que no faltan tropieços, por ser su intento mostrar los malos fines, que tienen quantos tratan amores deshonestos, y sus solicitadores y terceros: que escarmentar en males agenos, es prudencia, tenerlos a la vista, medicina: vsar mal dellos, ignorancia ò malicia.

1676

***Agustín de Salazar. «La grand comedia de la Segunda Celestina. Fi-esta para los años de la reyna Nuestra Señora, Año de 1676» (En 3 Jornadas) + «Loa para la «Comedia de la Segunda Celestina»» (2 pp.). s.l., s.i., s.f. BL 11728.f.33.

***Agustín de Moreto. «Yo por vos y vos por otro,» en *Parte 42 de varios*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676, acto I, esc. i.

MOTRIL: Yo me atrevo a hallar remedio

Que os cure.

D. IÑIGO: ¿Tu lo imaginas?

MOTRIL: ¿No sabes que soy Motril,

Donde los ingenios brillan,

Y que he estudiado en Osuna
 La flor y filosofía?
 D. IÑIGO: Ya sé tu agudeza rara.
 MOTRIL: Pues mentirá *Celestina*,
 Que es el galeno de amor,
 O he de curaros la herida.

Citado de la edición en BAE, vol. 39, p. 374c.

1683

***Sor Juana Inés de la Cruz. *Los empeños de una casa*. (sainete II).
 Representado en la casa del Contador don Fernando Deza (México, 4 de octubre
 de 1683). La edición impresa más antigua parece ser de 1692.

MUÑIZ: ¿No era mejor, amigo, en mi conciencia,
 si quería hacer festejo a Su Excelencia,
 escoger, sin congojas,
 una de Calderón, Moreto o Rojas,
 que en oyendo su nombre
 no se topa, a fe mía,
 silbo que digo: aquesta boca es mía?

ARIAS: ¿No veis que por ser nueva
 le echaron?

MUÑIZ: ¡Gentil prueba
 de su bondad!

ARIAS: Aquesa es mi mohina:
 ¿no era mejor hacer a *Celestina*,
 en que vos estuvisteis tan gracioso,
 que aun estoy temeroso
 — y es justo que me asombre —
 de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ: Amigo, mejor era *Celestina*,
 en cuanto a ser comedia ultramarina:
 que siempre las de España son mejores,
 y para digerirles los humores,
 son ligeras; que nunca son pesadas
 las cosas que por agua están pasadas.
 Por la *Celestina* que esta risa
 os causó, era mestiza
 y acabada a retazos,
 y si le faltó traza, tuvo trazos,
 y con diverso genio
 se formó de un trapiche y de un ingenio.»

Citado de la edición de Alberto G. Salceda (más introducción y notas), *Obras Completas de Sor Juan Inés de la Cruz*, vol. 4 (México: Fondo de Cultura Económica), 1995, pp. 119-120.

1686

***Adrien Baillet. *Jugements des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs* (Paris: A. Desallier, 1685-1686), vol. III, pp. 75-77, artículo no. 1231 bis. Ver también 1725.

RODRIGUEZ COTA: (...) C'est ce Cota que les Critiques font Auteur de la fameuse pièce Espagnole, appelée *La Celestine*, qui est une Tragi-Comédie de Caliste & Melibée. Gaspar Barthius Allemand (...) a traduit dest Ouvrage en Latin (...). Ce Traducteur ... comme un Critique plein de tendresse & de bonne opinion pour les Auteurs sur lesquels il a travaillé, ne fait point difficulté de dire que cet Ouvrage Espagnol est un Livre tout-à-fait *Divin*. C'est une espece de jeu comique, rempli de Sentences, d'avis moraux, dexemples & de figures très-propres pour instruire le Lecteur, & ce qu'il y a de remarquable, cest que la Langue Espagnole a un avantage tout particulier sur les autres pour les Ouvrages de Morale, & celuy-ci est un des mieux écrits en cette Langue (...). Il dit que tout y contribuë merueilleusement à faire produire ces bons effets; que le style de la pièce est bien travaillé, poli, exacte, nombreux, grave et majestueux; qu'on y remarque une habileté & une prudence toute particulière à bien garder les caractères & les moeurs de ses personnages (...) de sorte que les Espagnols ont grand raison de compter cet Ouvrage parmi les meilleures productions de leur pays (...). On en a fait une Traduction Françoisise imprimée plus d'une fois. Elle est de Jacques de Lavardin de Plessis Bourrot mais elle ne contribuë pas beaucoup à conserver en nous la haute idée que Barthius a voulu nos donner de cet Ouvrage.

1687

***Pierre Bayle (una reseña de Baillet, 1685-1686). *République des Lettres* (fevrier 1687). Comenta la opinion de Barthius y de Baillet sobre *Celestina*. Reproducido en *Oeuvres diverses de M. Pierre Bayle* (La Haya: Husson, 1725), vol. I, p. 757, art. VII.

1691

*** Louis Moreri. *Grand Dictionnaire historique* (Lyon: D. Thierry, 1691⁶), vol. I, vid. COTA (RODRIGUEZ).

Esta edición es la primera en incluir referencias a *Celestina* y recoge opiniones de N. Antonio (1672), amén de explicar unas cuantas alusiones clásicas.

1696

***Francisco Santos. *El escándalo del mundo y piedra de la Justicia*. Pamplona: Martín de Zabala, 1696, p. 58. BNM R-4238.

Tenía (un Religioso), entre otros libros, en un estante, la *Celestina*; preguntéle por mi libro, y me respondió con un abrazo, diciendo: «Mala portada, pero hermosa casa.» Yo que tal oí, alcançando la *Celestine*, le dixé: «Por esso éste tiene mala portada y mala vivienda»; replicóme: «Por malo que es, tiene algo bueno; ayer se le quitè à un novicio.»

1699

***Francisco Quevedo y Villegas, *Casa de los locos de amor*, en *Obras de ...*, tomo I (Amberes: H. y C. Verdussen, 1699), pp. 515-529, en p. 521. BNM R-3476.

Hablando de unas moradoras viejas de esta Casa:

Que dellas se ponian cabelleras, ò moños, como ellas las llaman, encubridoras de la ancianidad, y de la calva, que siendo su cabeça Española, tiene su origen Francès. Quantas se ponian dientes, sevillos, mudas? Aunque no tan mudas, que no dezian à todos lo que eran: y en efecto, algunas havia tan vestidas de plumas ajenas, (que se precian de pelar) que si las despojàran dellas, quedàran tan ridiculas, como la Corneja de Horacio. Muchas tienen entre Bruja, y *Celestina*, una madre vieja, que con tocas de viuda, parecia tortuga en blancas tocas, y servia de especie de la verguença; y aunque nunca huviesse sido madre, mandava hasta en la voluntad de la hija.

1707

****The Life of Guzman d'Alfarache or the Spanish Rogue. To which is added the Celebrated Tragicomedy Celestina*. In two volumes. Written in Spanish by Mateo Aleman. Done into English from the New French Version, and compar'd with the Original. By several Hands (John Savage). With sculptures

by Gaspar Bouttats. London: Printed for R. Bonwick, 1707. BL 12490.e.5.

Esta *Celestina* viene al final del segundo tomo y lleva por título: *Celestina or the Spanish Bawd. Taken from the Spanish Play of Mateo Aleman, Author of Guzman. Reduc'd from 21, as it is in the Original, to 5 Acts, and adapted to the English Stage.* I + 102 pp.

Hay copia en la Boston Public Library.

1708

***M. Ayala, corrector y expurgador de libros, escribe en nombre de La Inquisición, en una edición de Salamanca: Juan de Junta, 1543, hoy en la Biblioteca Lambert Mata (Ripoll):

Corregido y expurgado de orden del Santo Oficio según el catálogo novissimo del año 1707. En Salamanca a 25 de mayo de 1708.

Maneja en el proceso una edición de la *Comedia* (Sevilla 1501) y una de la *Tragicomedia* (Amberes 1599).

Citado en F. J. Lobera Serrano, "Tradición impresa y contaminación: *La Celestina*," en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO* (Alcalá de Henares: Universidad, 1998), vol. II, pp. 894-895.

1716

****Supplément au Grand Dictionnaire de Moreri* (Amsterdam: P. Brunel, 1716), vol. I (COTA). Reproduce para sus usuarios, casi literalmente, el artículo de Baillet (ver 1686).

1717

***En este año, Dominicus Barnabas Turgot, «episcopus Sagiensis» reconoce tener en su posesión el ejemplar de la Biblioteca Mazarin de la edición de *Celestina* de Amberes 1599.

1725

***Adrien Baillet. *Jugements des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs* (Amsterdam, 1725). Para la edición original, ver 1686. Bernard de La Monnoye añade al texto original una nota que interesa:

Elle [*Célestine*] étoit déjà fort connuë en France du tems de Marot qui a dit dan son «Coc-à-l'âne» (cita el texto que reproducimos para 1535, q. v.). Oû l'on voit qu'il il parle de la *Célestine* comme d'un Ouvrage aussi commun parmi les gens du monde que le *Formosum pastor* de Virgile, & la *Flammette* de Bocace. Agrippa en donne la même idée (ver 1530) où il fait cette énumération de quelque livres dont la lecture pouvoit être dangereuse (...). Enfin *Calisti* désigne la *Célestine*, parce que *Caliste* amant de *Melibée* est le principal acteur de la Comédie Espagnole intitulée *Celestina*.

1729

*** Jean-François Nicéron. «Gaspar Barthius,» en *Mémoires por servir à l'histoire des hommes illustrés dans la République des Lettres*, vol. VII (Paris: Briasson, 1729), pp. 14-27, en 21-23. BNM 4-8580. Así escribe del *Pornoboscodidascalus* de Barth:

La pièce Espagnole que Barthius a traduite sous ce titre est intitulée en Espagnol *la Celestine*, & l'Auteur est *Rodríguez Cota*. La passion qu'il avoit pour la langue Espagnole lui a fait trouver excellente cette *Tragi-Comédie* (...) livre toute-à-fait divin (...). Mais tous ces éloges n'ont aucun fondement. Il n'y a ni ordre, ni intrigues, ni unité dans la pièce, les vingtun actes qui la composent doivent renfermer un espace de tems très-considerable. On n'y trouve que des maximes plus dignes de gens perdus de débauche, que de personnes raisonnables. Qui pourra par exemple entendre sans indignation faire cette prière à *Calixte*, qui envoie *Sempronio* son valet chercher une vieille femme pour corrompre celle dont il a fait sa maîtresse: *Dieu eternal & tout puissant (...) encore que j'en soit indigne, une bonne issue à mes desirs.*» [del acto I]

1735

*** *Indice general alfabetico de todos los titulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos ...* (Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735), pág. 19. Ofrece la siguiente entrada:

Calixto, y Melivèa, Tragica — de Rodrigo Cota

*** Gregorio Mayans y Siscar. «Noticia del verdadero autor de la *Vida de Justina Díez*, i juicio de esta novela», (prefacio a la edición de la *Pícara Justina*). Madrid: Juan de Zúñiga, 1735.

Su intento fue imitar algunos libros de entretenidas ficciones, que

con tanta aplicación se leían entonces. Es, a saber, *El Patrañuelo de Juan de Timoneda* (...); *El Lazarillo de Tormes* (...) las célebres comedias *Calisto y Melibea* y *Eufrosina*, conocida aquélla por el nombre de *Celestina*, empezada según la opinión más cierta por Rodrigo Cota, llamado el Tío, natural de Toledo, y ciertamente acabada por el bachiller Fernando de Rojas, de la Puebla de Montalván (...).

Citado en Gregorio Mayans y Siscar. *Escritos literarios*, ed. J. Pérez Magallón (Clásicos Taurus 24, Madrid: Taurus, 1994), pp. 219-20. En la ed. de las *Obras completas*, ed. A. Mestre Sanchis (Valencia: Ayuntamiento de Oliva, 1983-1986), aparece en el t. V, págs. 289-290.

***P. F. G. de Beauchamps. *Recherches sur les Théâtres de France* (Paris: Prault, 1735), Segunda Parte, pp. 46-47. Una noticia bibliográfica.

1740

***Marechal, Monseigneur, duc d'Estrées, poseedor de un ejemplar de la *Comedia* (Sevilla 1501).

10667. Comedia de Calisto et Melibe [sic], ou la premera parte de la Celestina. Sevilla 1501. *in* 4.

Citado de el *Catalogue des livres de la bibliotheque de feu Monseigneur ...* (Paris, 1740).

1750

***Agustín de Montiano y Luyando. *Discurso sobre las tragedias españolas*. Madrid: Impta. del Mercurio por Joseph de Orga, 1750. BNM R-30899.

Corrige a Du Perron Castera (1738) que llamó «tragedia» a *Celestina*:

(...) equivocó hasta el título a *La Celestina*, y a *La Ingeniosa Elena*; pues no se llaman, ni se llamaron nunca, sino *Tragicomedia* la primera, que se imprimió en Sevilla año de 1539 (sic), acabada por el bachiller Fernando de Rojas; y *Novela* la segunda (...). (6-7)

Luego da la razón en el caso siguiente a Du Perron:

Diò despues un Anonymo el titulo de *Tragedia Policiana* à otra, que sin duda, no le merece, hasta en lo que le añade; pues dice: *En la qual*

se tratan los desdichados Amores de Policiano, y Philomena, executados por industria de la diabolica vieja Claudina, madre de Parmeno, y Maestra de Celestina. Está en prosa, è impressa en Toledo año de 1547. En ella sí que se puede verificar lo que assegura el Autor Francès; porque es verdaderamente una Novela tragica, y no otra cosa. (9)

Esta designación de «tragicomedia» es poco común, como demuestra su comentario a un pasaje del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega:

Nótase que Lope, como parcial de la alteración del teatro (...), elogia a Virués por autor de las mejores reglas cómicas; y esto cuando añade que escribió tragedias: de modo que se colige que gradúa la mudanza que introdujo Virués por origen de los aciertos cómicos que se figuró en la mezcla de los preceptos antiguos y la costumbre moderna; a los cuales, infiero yo, que bautizó con el nombre de tragicomedias; como lo corrobora el ser el segundo en quien se halla este título; a lo menos para mi diligencia, que no le ha descubierto primero, sino en *La Celestina*. (68)

1751

*** David Clément. «Caspar Barthius,» en *Bibliothèque Curieuse historique et critique, ou Catalogue raisonné de livres difficiles a trouver*, vol. II (Gotinga: J. Guillaume Schmid, 1751), pp. 462-466, en 464 (descripción bibliográfica) y 464-465, n56. BNM 4-8401.

Il faut donc savoir que le *Pornoboscodidascalus* est une Traduction de la *Celestina* comme il est remarqué sur le Titre, que cette *Celestina* n'est autre chose que la Tragicomedia de *Calisto y Melibea* de *Rodericus Cota* qui a été imprimée plusieurs fois (N. Antonio, *Bibl. Hisp. Nova* T. II, p 211) (...). Le jugement que le P. Nicéron a porté sur cet ouvrage [1729] dans ses *Mémoires* T. VII p. 21.22. en donne une idée peu avantageuse: il mérite d'être consulté. (texto de la nota 56)

1752

***Diego de Torres Villarroel. «Fin de fiesta en contradanza,» en *Obras completas*, vol. VIII (= *Jugetes de Thalia. Entretenimientos de el numen, varias poesías, lyricas y comicas*) (Salamanca: Impta. de Antonio Joseph Villargordo y Alcaraz, 1752). BNM 3-50440.

VIEJA: Pezpilleta,
Mira, que si levanto la mula:

la tos me vuelve; ya me desatina.

2º ESTUDIANTE: Lleguemos, pues: **Mi madre Celestina:**

1º ESTUDIANTE: De ver me huelgo la persona honrada.

VIEJA: Hai, hijos, que ya estoi mui acabada!

Que se ofrece, en que pueda yo serviros? (233)

.....

1º EST.: La muger es por cierto peregrina!

2º EST.: **Sabe mucho mi avuela Celestina.**

VIEJA: Y porque hagais cumplido este cortejo,

los dos hareis papel en el festejo.

pues ya estais tan galanes de vestido. (235)

1755

***Claude-Pierre Goujet. «Des Traductions des Poètes Espagnols et Portugais,» en su *Bibliothèque françoise ou Histoire de la Littérature françoise*, vol. VIII (Paris: P. J. Mariette & H. L. Guerin, 1755), pp. 152-192, en 162 y 165-167. Se encuentran también en el segundo tomo (= vols VII à XII) de la reimpresión (Geneva: Slatkine Reprints, 1966), pp. 156 y 157. BNM 4-174204.

En la p. 162 cita literalmente a Du Perron y Castera [1738] y en 165-167 reproduce en su totalidad la nota de La Monnoye [1725]: cito aquí sólo lo nuevo:

La Célestine est plus ancienne que les Poètes que je viens de nommer [Lope, Guillén de Castro, Calderón], & n'est point dans leur goût. On ne peut même (...) la regarder proprement ni comme une tragédie, ni comme une tragi-comédie, quoiqu'elle porte ce dernier titre. C'est plutôt un Roman en dialogues. On dout qui de Jean de Ména, ou de Rodriguez Cota, Poètes Espagnols, en est l'Auteur. Cette pièce est certainement du quinziesme siècle (...) Nous en avons deux traductions Françoises, l'une anonyme, imprimée à Paris en 1527. & faite sur une version Italienne: l'autre d'après l'original Espagnol, à Paris 1578. Celle-ci est de Jacques de Lavardin du Plessis Bourrot, Gentilhomme Vendômois. (165-167)

1761

***Carlo Goldoni. Prefacio («L'autore a chi legge») a su comedia «Il ritorno della villeggiatura» (estrenado en 1763).

Alguien podría decir: ¿que dificultad encierra el escribir tres Comedias con el mismo tema? Las que ahora tú presentas al Público no son sino una sola Comedia, dividida en nueve actos. *Calixto y*

Melibea es una Comedia Española en quince actos; no causa maravilla que tú hayas escrito una en nueve. A quien me dijese esto le contestaría que *Calixto y Melibea* no podría representarse en una sola noche y no podría dividirse en tres representaciones, puesto que la acción de esta Comedia, **irregular y escandalosa**, no es susceptible de ser dividida.

Citado de C. Goldoni. *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Serie Literatura Dramática 28, 1993), p. 70 (traducción de Luigi Perotto). BNM 7-162836.

1762

***Gregorio Mayans y Siscar. «Prólogo» al libro intitulado *Las seis comedias de Terencio*, Valencia: Benito Monfort, 1762.

Siendo ficción [la comedia], se diferencia de la conversación, sin que deba añadirse que es en verso, pues éste le es accidental, usándose de la dulzura de la medida de las sílabas para que lo que se diga sea más agradable a los oídos y se fije mejor en la memoria. Pero hay comedias en prosa, porque, omitiendo el incierto autor de la célebre tragicomedia de la *Celestina* y al bachiller Fernando de Rojas, que la acabó, y a Feliciano de Silva, que le dio nueva extensión, en prosa escribió el maestro Fernán Pérez de Oliva en emulación de Plauto (...).

Citado en Gregorio Mayans y Siscar. *Escritos literarios*, ed. J. Pérez Magallón (Clásicos Taurus 24, Madrid: Taurus, 1994), p. 350.

1763

***José Francisco de Isla, *Cartas familiares*, BAE, vol. 15 (Madrid: Rivadeneyra, 1850), p. 600. La carta CXVI, citada, se fecha el 30 de septiembre; en ella narra las peripecias de la salud de un amigo no identificado:

Asáltanle el día 20 unas malignas y atrabadilladas tercianas, de tan portentosa duración, que no se vió libre de ellas hasta el día 23, y aun entónces fué de milagro, á causa de los prodigiosos polvos que le presentaron las dos primas, los cuales pensarás tú fuéron los de la madre *Celestina*, y no fuéron sino de Nuestra Señora de las Angustias. (600)

1769

***Johann Andreas Dieze. *Geschichte der Spanischen Dichtkunst* (Göttingen: V. Bossiegel, 1769). Una traducción de Velázquez de Velasco (1754), ampliada con noticias de N. Antonio (1672), Baillet (1686), y Gouget (1755).

***L.-M. Chardon et al. *Nouveau Dictionnaire historique portatif*. Par une société de gens de lettres (Amsterdam: M.-M. Rey, 1769), vol. I, pp. 625-626. Reproduce el artículo de Baillet de 1686.

1771

***El 6 y el 7 de febrero, se representó «La Segunda Celestina», justo antes de Cuaresma. (check still Subirà in BRAE 39 (1959), at p. 459.)

h. 1776

***Juan Meléndez Valdés. «Espístola XII; La gran fiesta del Lunes de Aguas» (carta escrita a Don José Cadalso).

La Juana de este excerpto parece haberse modelado en Celestina:

... llegándose a la Juana
zurcidora de gustos,
corredora de casas:
—Hola, abuela, así cace
la moza tras quien anda,
que no me engañe y diga
si ha hablado a mi salada.
—Hijo, la vieja dice,
¿tú juzgas que olvidaba
tu gusto? ¡Bueno es eso
para mi edad y maña!
De quién, en dónde, cuándo
y cómo está citada,
bien pagármelo puedes,
que es la zagala honrada;
más limpia está que un oro,
la flor es de las majas;
que sal tiene en el baile,
y un ángel es si canta;
y ve, niño, seguro
que no te pegue nada,

que lo he visto y revisto
 y está frescota y sana.
 ¡Qué pulpa que te comes...!
 ¡Querido ... qué rapaza...!
Yo al verla, aunque ya vieja,
 me alegro y me dan ganas.
 Gozaros, angelicos,
 que la mocedad pasa;
 pero a la pobre vieja
para vino una blanca. (vv. 178-208)

Citado de *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt & Jorge Demerson, Col. de autores españoles del siglo XVII, 28-II, Oviedo: Cátedra Feijoo - Centro de Estudios del Siglo XVII, 1983, p. 821. BNM 5-48890.

1777

***Juan Meléndez Valdés. Carta a Jovellanos, mayo de 1777, desde Segovia.

Yo en todas partes procuro instruirme y ando á caza de libros; aqui he topado la **escelente tragi-comedia de la alcahueta Celestina** y el paráfrasis de los Cantares de Arias Montano (...). (306).

Citado de «Poesías y cartas inéditas de D. Juan Meléndez y Valdés,» *Revue Hispanique* 4 (1897), 266-313, carta en las págs. 305-306.

1778

***Saverio Lampillas. *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* (...). Genova: Felice Repetto, 1778. BNM U-2797 a U-2300.

Otro mas bello Ensayo teatral tubo España à mitad del siglo XV., con el qual puede pretender haber conocido antes que Italia el arte Cómico. Hablo del acto primero de la Comedia intitulada *la Celestina* [sic], por otro nombre *Calisto y Melibea* (...) siendo su Autor **Juan de Mena**, ò mas bien **Rodrigo de Cota**. Sea quien fuere el autor, lo cierto es, que da à conocer estaba perfectamente instruido en el arte de la verdadera Comedia. La elegancia del estilo, la pureza de la lengua, la facilidad diestra del pincél en retratar los caracteres al natural, aseguran sin disputa à aquel primer acto la gloria de ser el primer trozo de composiciones teatrales que se viò hasta entonces capáz de competir con las Comedias latinas y griegas. A los fines del mismo siglo tomò à su cargo **Fernando de Rojas** el concluirla; y aunque no

es muy inferior al primer Autor en la locución y viveza de sus descripciones, lo es muchísimo verdaderamente en el arte teatral; pues la composición que empezó *Comedia* (...) la concluyó el continuador en *tragedia*: y por esto le pareció denominarla *Tragi-Comedia*; con lo que vino à quedar monstruosa (...). Pero aún con estos defectos del continuador, fue recibida la *Celestina* con sumo aplauso de todas las naciones ... [habla de ciertas traducciones]. Otra traducción de la *Celestina* se hizo en Italia à principios del siglo XVI (...) y fué obra del Español Alfonso de Ordoñez (...) [refiere unas ediciones en italiano]. Yo pretendo pues, como dixé, que no tiene Italia una muestra de *Comedia* vulgar arreglada anterior al primer acto arregladísimo de la *Celestina* (...).

Citado de la traducción española de Doña Josefa Amor y Borbon, *Ensayo histórico-apologético de la literatura española, traducida del italiano por* (...). Zaragoza, 1782, pp. 48-50, BNM 5-4875.

1783

***Nicolás Antonio. *Bibliotheca Hispana Nova*, 2ª ed., vol. II (Madrid: Joaquin de Ibarra, 1783), 263a-264a. Reproduce el texto de 1672 (q. v.)

1784

***Luis Paret y Alcazar. «La celestina y los enamorados». Acuarela/cartulina pintada en Bilbao. Colección privada - Barcelona.

1785

***Vicente García de la Huerta. *Theatro Hespañol*. Madrid: Imprenta Real, 1785, p. 40. BNM T-8515. En lo que es una puesta al día del *Indice general de todos los títulos de Comedias ...* (Madrid: Herederos de F^{co} Medel del Castillo, 1735), incluye la siguiente entrada (no recogida en la obra original):

«*Celestina (La)*, de Mendoza.»

1787

***Padre Juan Andrés, S. J. (La traducción española del original italiano de 1784). *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*, vol IV (Madrid: Antonio de Sancha, 1787), págs. 123-131. Traducido por D. Carlos Andrés.

Los Españoles pretenden que la gloria de ser la primera composición

dramática escrita con elegancia y regularidad se daba á su *Celestina*, antes que al *Orfeo* de los Italianos. Nosotros no podemos asegurar que el verdadero autor del primer acto de aquella composición haya sido Rodrigo Cota, ó algún otro escritor conocido: però tampoco podemos creer que deba atribuirse al célebre Juan de Mena, como muchos quieren, bastando leer una sola página de sus escritos, para tocár con las manos la palpable diversidad del estilo. Pero sea quien fuese el autor, ciertamente es antiquísimo, y no posterior á la mitad del siglo XV, puesto que Fernando de Rojas de Montalvan, que hacia fines de aquel siglo concluyó la *Celestina*, habla de ella como de obra ya esparcida y divulgada, de memoria no reciente, y de cuyo autor ya no constaba, aunque fuese hombre «digno de recordable memoria por la sutil invención, y por la gran copia de sentencias.» (123-124).

Los Españoles ... quando con noble ardor promovieron toda especie de poesía, y se adquirieron no poco crédito en la dramática, ilustraron de varios modos la *Celestina*. (128).

Dice que posee la edición de Barcelona 1560 y que Mayans y Siscar tiene la de Valencia 1575 además de la *Segunda Celestina* de F. de Silva (1534).

***Gaspar Melchor de Jovellanos, «A Arnesto, sobre la mala educación de la nobleza.» Publicado en *El censor*, Discurso CLV (31 de mayo, 1787).

Retrata una serie de maestros/maestros del noble:

Si algo más sabe, débelo a la buena
de doña Ana, patrón de surcidoras,
piadosa como Enone, y más chuchera
que la embaidora *Celestina*. ¡Oh cuánto
de ella alcanzó! ... (vv. 118-122)

Citado de J. Caso González, ed., *Poesías de Gaspar Melchor de Jovellanos* (Oviedo: Inst. de Estudios Asturianos, 1961), p. 247. BNM 7-53328. Ver también *Poesía del siglo XVIII*, ed. John Polt (Madrid: Castalia, 1975), p. 183.

1789

***Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea. «De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual,» en *La poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, 2ª ed. corregida y aumentada (Madrid: Antonio de Sancha, 1789), Vol. I, lib. iii, cap. I, pp. 42-43. BNM 3-42506.

Dije que haría mención de otra clases de dramas en prosa que a fines del siglo XV y principios del XVI se escribieron para leídos, y no para representados; y lo ejecutaré brevemente; porque no siendo dramas teatrales, sino una especie de novelas en acción, no pertenecen a mi instituto. La primera y más célebre es la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, por otro nombre la *Celestina*. El que la empezó hizo sólo el primer acto; y habiéndola concluido el bachiller Fernando de Rojas, dice en el prólogo que unos atribuyen el primer acto a Juan de Mena, y otros a Rodrigo Cota, ciudadano de Toledo, que vivió en tiempo de los Reyes Católicos. Después se escribieron y publicaron la *Segunda Celestina en que se trata de los amores de un caballero llamado Felides y de una doncella de clara sangre llamada Polandria*, su autor Feliciano de Silva; la *Tragedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, por otro nombre tercera Celestina*; la *Tragedia llamada Policiana, en la cual se tratan los muy desdichados amores de Policiano y Filomena*; la *Comedia Selvagia, en que se introducen los amores de un caballero llamado Selvago, con una ilustre dama dicha Isabela, efectuados por Dolosina, alcahueta famosa*, compuesta por Alonso de Villegas; la *Comedia llamada Florinea, que trata de los amores del buen Duque Floriano, con la linda y muy casta y generosa Gelisea*; y creo habrá otras que no he visto. La *Celestina* se imprimió muchas veces dentro y fuera del reino, y sin embargo es rara; las demás, que se han impreso menos veces, o una sola, rarísimas; y conviene lo sean todas, porque su misma pureza de estilo, facilidad de diálogo y expresión demasiado viva de las pasiones de los enamorados y de las artes de rufianes y alcahuetas hacen sumamente peligrosa su lectura.

Citado en la ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid: Cátedra, 1974, pp. 306-307. Este texto no forma parte de la primera edición de Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

***Santos Díez González. «Memorial sobre la reforma de los teatros de la Villa de Madrid,» 2 de febrero, 1789, Punto II.

Y no hay duda que se pudiera hacer un *Teatro español* que nos hiciese más honor que el que publicó D. Vicente garcía de la Huerta, para quien solamente fue útil por el mucho dinero que adquirió con él. La colección debería ser de tres clases: la primera de *tragedias originales españolas*; la segunda de *tragedias*, que los modernos llaman *urbanas*, también *originales españolas*; y la tercera, de *comedias españolas*. (...) La antigua y célebre *tragedia española titulada La Celestina*, que ha sido traducida en todas las lenguas vivas de Europa,

y aun en la latina, y la primera que estimuló a los extranjeros a reformar sus teatros, debería ser la que diese principio al primer tomo de la clase de tragedias, no tanto por su mérito intrínseco, como por haber sido la que despertó el buen gusto de los extranjeros.

Citado de *L. Fernández de Moratín. «La comedia nueva»*, ed. J. Dowling (Madrid: Castalia, 1970), pág. 243.

1792

***Dr. D. Pedro Juan Larrde y Lassla. 9 noviembre de 1792.

El Secretario que sirve el oficio de promotor Fiscal, ha visto la censura dada por los PP. Fr. Thomas Muñoz y Fr. Luis Benito á la Tragedia de Calixto y Melibea, que se dice corregida y aumentada por el Bachiller Dn. Francisco (sic) de Rojas, teniendo presente las censuras que se han dado por los calificadores del Tribunal de Logroño y despues de manifestar que esta tragedia se mando expurgar en los términos que previene el ultimo Indice del año pasado de 1790, concluien dichos PP. que esta Tragedia esta comprendida en la Regla 1 del Expurgatorio y contiene muchas doctrinas respectivamente escandalosas, impias, ofensivas á los oydos piadosos sapientes haeresim i injuriosas á las dignidades mas altas y sagradas: Oido parecer el oficio fiscal en vista de todo lo expuesto que se prohiba esta Tragedia absolutamente en el primer Edicto y que se rremita este expediente á los SS. del Consejo Secreto de la Inquisicion de Cortes y Noviembre de 1792.

Citadas estas censuras y prohibiciones de L. Rubio, «Nuevas Consideraciones,» en su *Estudios sobre «La Celestina»* (Murcia: Universidad, 1985), 283-296. BNM 4-232810.

1793

***Santa Inquisición, lista de libros prohibidos.

Calixto y Melibea (tragi-comedia) impreso en Madrid en 1601 sin nombre de autor. Edicto de 1º de febrero 1793. [Una mano] (=prohibido aun para los que tienen licencia para leer libros prohibidos).

Citado del *Indice general de los libros prohibidos ... hasta fin de diciembre 1789 (...)* de los suplementos ... que alcanzan hasta 25 de agosto de 1805 (Madrid: Impta J. F. Palacios, 1844), p. 57a.

1796

***Leandro Fernández de Moratín, «Comedias españolas, traducidas en italiano.»

Calisto y Melibea. Celestina. 1506, de Alfonso Ordoñez

Citado de *Obras póstumas de Don L. F. de M.*, vol. II (Madrid: Impta Rivadeneyra, 1867), pág. 54.

1797

***Anón. «Novo e Jocozo Entremez intitulado O modo mais fácil para não temer as rabugens da Velhice,» traduzido, e composto por hum anonymo. Lisboa: Joaquim José Florencio Gonçalves, 1797. BNM R-12715, n.º. 14.

MONCALHO (hablando del poder mágico del chícharo crudo): «Eisque invocando a **Madre Celestina Encantadora**, lombriguei por entre as gradres a tal Fusqueta, a qual me acenou, couza, que mal perceber pude (...).»

***T. C. S. T. «Os velhos amantes. Pequena peça ou novo entremez, composta por ... » Lisboa: Joaquim José Florencio Gonçalves, 1798. BNM R-12715, n.º. 10, p. 11.

1797-1798

***Francisco Goya y Lucientes. En la serie de «Caprichos» de estos años, la «lectura» gráfica de Goya de la figura de Celestina aparece en los siguientes: 15 («Bellos consejos»), 17 («¡Bien tirada está!»), 19 («Todos caerán»), 20 («Ya van desplumados»), 28 («¡Chitón!»), 31 («Ruega por ella»), 35 («La descañona») y 36 («Mala noche»).

Citado del estudio de R. Alcalá Flecha, *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya* (Cáceres: Univ. de Extremadura, 1984), pp. 78-141 («El tema de la prostitución en Goya. La intención documental. Iconografía de la Celestina»). Ilustrado.

***José Nicolás de Azara, embajador de España en Roma (1766-1798). Catálogo de subasta de su biblioteca (Roma, 1806).

Fernando de Rojas, *Tragicomedia di Calisto e Melibea tradotta ... da Alphonso Hordognez*, Vinegia, pero Gregorio de Gregorii, 1525, 8°.

Citado de Gabriel Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara* (Madrid: Calcografía Nacional, 1997), entrada #2497. BNM INV 017.2 (460) AZA.

1798

***Juan Antonio Pellicer, ed. *Miguel de Cervantes Saavedra. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tomo I (Madrid: Gabriel de Sancha, 1798, nota 11, pp. 195-196. BNM Cerv. Sedó 679.

Al comentar la expresión, «tomar las de Villadiego,» hace las siguientes observaciones:

La *Celestina* ó *Tragicomedia de Calixto y Melibea* es uno de los buenos libros castellanos, pero materia de perpetuas tercerias, prohibido por el Santo Oficio. En él se lee con frecuencia el adagio de **tomar las calzas de Villadiego**, y aun dicen que es el primer libro en que se lee; y de él nace este otro: **tomó las calzas de Villadiego, y puso tierra en medio**. La mencionada *Celestina*, que está escrita en elegante prosa, se compone de dos partes y de dos autores: del de la segunda parte nadie duda, porque de ella misma consta que lo fue el bachiller Fernando de Roxas, natural de la Puebla de Montalban: del de la primera se duda; pero Alonso de Villegas Selvago, estudiante toledano, afirma que lo fue Rodrigo de Cota, natural de Toledo, que florecio á principios del siglo XVI. Aseguralo en unos versos de arte mayor, que preceden á su comedia, tambien en prosa, intitulada: *Selvagia* (...), 1554. Posee este rarissimo libro el Illmo. Sr. Don Bernardo de Vriarte, del Consejo y Camara de Indias.

***Joseph Goya y Muniain. *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano*. Madrid: Benito Cano, 1798, nota 36, pp. 108-109. BNM 1-217329.

El Historiador y el Poeta no son diferentes por hablar en verso ú en prosa (...) sino (...) de aquí se infiere que puede haber también Poema en prosa, siendo por lo demás conforme á Poesía, como el famoso Don Quijote, ideado á manera del Margites de Homero, que no pudo servir á Cervantes de dechado, pues ya no existe: y la **Madre Celestina**, única en su línea por todos títulos: y la Flora no tan buena: y varias Comedias de Moliere y del Goldoni. (...) En prosa se escribiéron las Tragedias, *La venganza de Agamemnon*, y *La Hecuba triste* del Maestro Hernan Perez de Oliva: y de ellas dice Velazquez,

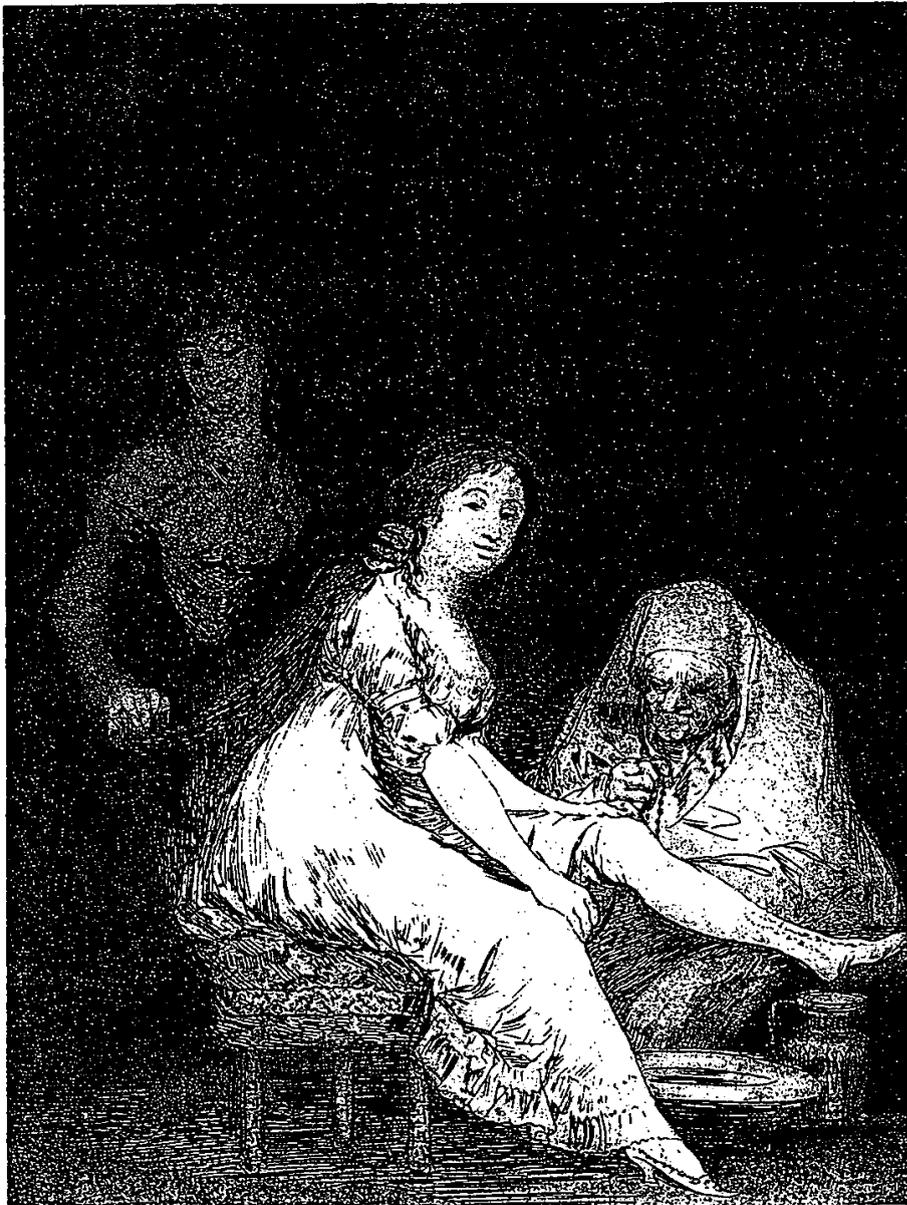
que «son muy arregladas al arte y están compuestas con el mismo gusto de los Griegos»: p. 120 de los Orígenes. Y hablando el mismo Velazquez de la famosa *Celestina ó Tragicomedia de Calixto y Melibea*, cuyo autor cierto se ignora, escribe en la pag. 97 y 98 que aquella Comedia, bien como todas las mas de aquel tiempo, se escribió en prosa: y reprendiendo justísimamente los poetas que no destierran del Drama todo lo que puede ser perjudicial á las buenas costumbres: antes bien entreveran escenas demasidamente lascivas, y pásges llenos de no poca malignidad: añade en la pág. 97 que «en la tal *Celestina* hay descripciones tan vivas, imágenes y pinturas tan al natural y caracteres tan propios: que por eso mismo serían de malísimo egemplo, si se sacasen al teatro.» (n36, pp. 108-109)

«la que tiene doble destino (...).» Esto es, doble término, fin, ó éxito, como quando unos vienen á ser infelices, y otros felices. Esto dice bien á un Poema Epico, qual es la *Odisea*: mas desdice de la Tragedia: que por eso se dice trágico todo fin miserable. En tal caso llámese Tragicomedia, como el *Anfitrión* de Plauto, y nuestra bellissima *Madre Celestina*.» (n65, p. 113)

1800

***Félix de Latassa y Ortín. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta el de 1753*, vol. IV (Pamplona: Joaquín de Domingo, 1800), pág. 39. BNM U/10411.

VII. Anónimo. *Escibió Tragicomedia de Calixto, y Milivea*, de que trata P. Gracian, *Disc. 56 de la Agud. y Art. de ingen.*, pag. 506, tomo. 2 de sus obras, edicion de 1757: donde nota que hera ingeniosisima esta Tragicomedia.»



Ruega por ella,
«Caprichos» n° 31

Francisco de Goya
1799

Madrid. Calcografía Nacional

EL FACSIMIL SALMANTINO DE 1999

ALAN DEYERMOND

Queen Mary, University of London

[El primer día del gran congreso ambulante de 1999 (lunes, 27 de septiembre) terminó con la presentación del facsímil, realizado por Emilio de Miguel Martínez, de la presunta *editio princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea*. En los cuatro años de investigación y publicación intensivas que siguieron - años que culminaron en el simposio internacional de Bloomington, debido a la iniciativa de Juan Carlos Conde- la primacía cronológica de dicha edición se ha puesto en duda (por ejemplo, por Guillermo Serés en Lobera et al. 2000: lxxiv, por Jaime Moll en 2000 y por Víctor Infantes 2002). No obstante, esta edición, independientemente de si es la *princeps* o, como sostiene Infantes, la última existente de la *Comedia*, es la primera edición ilustrada de la obra. Sus diecisiete grabados (dieciséis distintos y uno repetido) y sus iniciales decoradas constituyen el comienzo de la rica y compleja tradición de la iconografía celestinesca.

Otro cambio no previsto en el septiembre de 1999 fue el reajuste del equipo que preparaba la edición crítica para Biblioteca Clásica. En dicho reajuste, que se realizó en circunstancias todavía no muy claras, Patrizia Botta salió del equipo y Guillermo Serés entró en él: compárese la portada de la edición (Lobera et al. 2000) con la del folleto publicitario distribuido en el congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Botta et al. 1999).

Emilio de Miguel Martínez me honró con la invitación a participar en la presentación de su facsímil. Recientemente descubrí el texto de mi intervención, que creía perdido. La transcribo aquí, esperando que tenga cierto interés histórico. Tiene sólo una modificación: a la luz de lo que me informó Patrizia Botta después de la presentación, omito el pasaje que comenté una nota del folleto publicitaria.]

Este facsímil, sobre todo en su versión de lujo, reproduce casi exactamente la forma externa de la *editio princeps*. Nunca sabremos cómo fue oír por primera vez una lectura pública de la *Comedia de Calisto y Melibea* ('quando diez personas se juntaren para oír esta comedia', según el prólogo a la

Tragicomedia; Alonso de Proaza 'Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia'). Ahora, sin embargo, podemos saber cómo fue tomar la *Comedia* de 1499 cuando salió de la imprenta de Fadrique de Basilea -tomarla, abrirla y leerla.

Recuerdo pasar por la Hispanic Society of America hace casi treinta años, cuando Clara Louisa Penney, entonces bibliotecaria, puso en mis manos el ejemplar único de esta edición. Fue un momento inolvidable, y siempre recuerdo con agradecimiento a la doctora Penney (hace años que en paz descansa), no sólo por aquel momento sino por su trabajo fundamental, *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America* (1954), y por ser una -sospecho que la principal- de las responsables por 'el magnífico estado de conservación del ejemplar' (Miguel Martínez 1999: 15). Pero incluso a la doctora Penney no le era posible conseguir para este precioso ejemplar una encuadernación parecida a los originales de la época, como la que tengo esta noche en mis manos ('en mis brazos te tengo y no lo creo', como dijo Calisto).

Este facsímil y el estudio preliminar se hicieron en presencia del original, y después de un estudio detenido del mismo. Es notorio que muchos investigadores -y no pocos de los que han publicado ediciones de la *Celestina*- se han apoyado únicamente en el facsímil realizado en 1909 por Archer M. Huntington y dos veces reimpresso, o, si han visto el original, lo han hojeado durante pocos minutos. Huelga decir que incluso un facsímil cuidado, como el de Huntington (a diferencia de muchos de la primera mitad del siglo XX, que son facticios y/o retocados), no sustituye adecuadamente el original. Para los bibliófilos, sí, pero no para los investigadores, porque un facsímil difícilmente puede reproducir las exactas condiciones físicas del original (marginalia, filigranas, estructura de los cuadernos). Por eso la importancia de la admirable seriedad con la cual Emilio de Miguel se ha apoyado en un escrutinio del original.

La edición que acompaña el facsímil se llama modestamente 'transcripción', pero no lo es. Es verdad que no es estrictamente una edición crítica (como dice el editor, 1999: 30), pero es mucho más que transcripción. Es una edición no sólo corregida sino también enmendada a la luz de otras ediciones de la *Comedia* (e incluso, aunque raras veces, de la *Tragicomedia*). Y es, con criterios muy sanos, regularizada pero no modernizada. Es interesante, además, tener en la mesa la excelente edición crítica de Jerry Rank (1978), basada en la edición de Sevilla 1501. De este modo, comparando las lecturas de Rank con las notas textuales de Miguel Martínez (1999: 385-394), podemos formarnos una idea de cómo fue la historia de la *Comedia*.

Por si fuera poco, cada página de la edición tiene en frente su versión modernizada. Se trata de una modernización conservadora: la ortografía es la moderna, y cuando el original tiene una palabra anticuada (incluso cuando esté todavía en el diccionario, como 'aína') se sustituye, pero casi siempre se conserva

la sintaxis del original, sustituyéndola sólo cuando hay peligro de incomprensión ('Entre comer' es sustituido por 'Pónense a comer'). El resultado es un texto moderno que servirá a dos clases de lectores: los que no saben nada del castellano bajomedieval, pero que quieren leer una versión lo más acercada posible al original, y los que saben algo del castellano medieval pero no lo dominan totalmente, y que por lo tanto necesitan ayuda de vez en cuando al leer el texto original.

El estudio preliminar es muy útil, muy interesante. Versa principalmente sobre la tradición impresa de la *Comedia* (por eso, no dice casi nada de la *Tragicomedia*, que desde luego es posterior, ni nada del manuscrito de Palacio, que si no es anterior a las ediciones existentes -muy posible, como nos recordó Francisco Lobera hace unas horas-, es algo aparte).

El tomo complementario, pues, constituye una aportación valiosa a los estudios celestinescos y al conocimiento de la *Comedia*. Felicito y agradezco a Emilio de Miguel Martínez y a la editorial esta magnífica e imprescindible publicación.

OBRAS CITADAS

- BOTTA, Patrizia, et al., ed., 1999. Fernando de Rojas (y antiguo autor), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Patrizia Botta, Paloma Díaz-Mas, Francisco J. Lobera, Carlos Mota, & Íñigo Ruiz Arzálluz. Folleto extraído de la primera e inédita versión de Biblioteca Clásica, 20 (Barcelona: Crítica).
- HUNTINGTON, Archer M., ed., 1909. *Celestina 1499* (New York: Hispanic Society of America). Reprinted 1970 and 1995.
- INFANTES, Víctor, 2002. 'El laberinto cronológico y editorial de las primitivas ediciones de *Celestina* (1497-1514)', ponencia leída en en simposio, 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Indiana University, 18-19 de octubre).
- LOBERA, Francisco J., et al., ed., 2000. Fernando de Rojas (y 'antiguo autor'), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz, & Francisco Rico, Biblioteca Clásica, 20 (Barcelona: Crítica).
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, ed., 1999. Fernando de Rojas, '*Comedia de Calisto y Melibea*', *Burgos, 1499*, Tesoro Bibliográfico, 15, 2 vols (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Junta de Castilla y León, & Caja Duero).
- MOLL, Jaime, 2000. "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*", *Voz y Letra, Revista de Filología* 11.1, pp. 21-25.
- PENNEY, Clara Louisa, 1954. *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America* (New York: HSA, vii + 157 pp.).
- RANK, Jerry R., ed., 1978. Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*, Estudios de Hispanófila, 49 (Chapel Hill, NC: Estudios de Hispanófila).



Una vieja . José García Ramos
Último tercio del s. XIX
Real Acad. Sevillana de Buenas Letras

CONFERENCE REPORT

1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
(18-19 de Octubre del 2002, Indiana University-Bloomington)

Raúl Álvarez
Michigan State University

Con la organización de esta conferencia internacional que conmemora los quinientos años de la fecha más ampliamente aceptada por la crítica para la publicación de la princeps de la *Tragicomedia*, el departamento de Español y Portugués de la Universidad de Indiana ha proseguido con la tradición organizadora de simposios que siempre ha distinguido a su profesorado, y que los más recientemente llegados parecen continuar. Las jornadas, cuya organización corrió a cargo del profesor Juan Carlos Conde del Departamento de Español y Portugués, fueron patrocinadas por instituciones y programas variados como la Consejería de Educación de la Embajada de España en Washington D.C., el Programa para la Cooperación entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y las Universidades Americanas, así como por distintas entidades pertenecientes a la misma Universidad de Indiana, como The Spanish Resource Center, The Office of International Programs, y The Department of Comparative Literature.

El congreso, cuyas actas se publicarán en breve, se celebró de forma lineal, permitiendo a todas las personas interesadas, este informante incluido, la asistencia a todas las presentaciones y ofreciendo a los asistentes una continua y bien surtida variedad de aperitivos y bebidas en la misma sala. Dentro de este marco, estaban proyectadas diez presentaciones de veinticinco minutos cada una, más las conferencias de apertura y cierre de cuarenta y cinco, a cargo de Joseph T. Snow y Alan Deyermond respectivamente. Lamentablemente, la profesora Lucia Binotti (University of North Carolina-Chapel Hill), por razones de salud, no pudo estar para presentar su lectura de "Tragicomedia y questione

della lingua: lectura y preceptiva literaria entre dos culturas.” Es grato señalar, asimismo, la aceptable afluencia de público que tuvo el simposio, que se incrementó el sábado, especialmente con profesores y estudiantes graduados y no graduados de otros departamentos interesados en la cultura española, demostrando con su presencia un interés llamativo, a pesar de lo especializado del tema que se trataba.

La breve conferencia inaugural de bienvenida fue llevada a cabo por el anfitrión, Juan Carlos Conde, que empezó exponiendo las razones que le habían llevado a organizar el evento. El real o supuesto aniversario de la primera edición de la *Tragicomedia* -con el reconocimiento de los problemas que éste lleva implícitos-, la proximidad del quinto centenario de la *Comedia* con alusiones a los simposios de Purdue en 1991, organizado por Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, y Nueva York en 1998, a cargo de Ottavio de Camillo, o el interés intrínseco de diferenciar la *Tragicomedia* frente a la *Comedia* fueron esgrimidos sin la pretensión de que fueran razones concluyentes. También, y a modo de anécdota, se refirió al momento en el que hacía nueve meses, en una visita a East Lansing, el profesor Snow le había hecho la propuesta que había resultado en el origen de todo. Siguieron los agradecimientos a los participantes, a los departamentos e instituciones que habían hecho posible el evento y a los profesores y los estudiantes graduados, que colaboraron generosamente durante todo el simposio.

Su abreviada charla acabó con la presentación del primer orador: Joseph T. Snow (Michigan State University), que fue recibido con aplausos. Éste comenzó su intervención “Heráclito, el río, y la celestinesca,” con una referencia a la anécdota ya citada anteriormente y presentándose a sí mismo de manera humorística como un instigador de ideas que luego deja a otros para su consecución. Tras referirse al próximo traslado de *Celestinesca* a Valencia en 2003, trazó de forma emocionada el devenir de la revista que edita. Ésta, nacida en sus orígenes para ofrecer una continuación a un proyecto bibliográfico abordado con dos estudiantes en la Universidad de Georgia, se le fue haciendo pronto grande entre las manos, por su vocación de ampliar la visión bibliográfica del mundo erudito al artístico en general. Usando la metáfora heraclitiana del río y estableciendo un paralelo inicial con el río romancístico de Menéndez Pidal, hizo un interesante repaso a la recepción de la obra y a las variadas manifestaciones posteriores (río celestinesco) que habían partido del manantial inicial (la *Comedia*), bebiendo de él. Con otra idea de Heráclito, el concebir el mundo como una lucha constante, habría justificado el autor el nacimiento de la *Tragicomedia*, concebida también, sin intención por parte del mismo, como verdad diacrónica en devenir, siempre abierta a futuros lectores y creadores.

Victor Infantes (Universidad Complutense, Madrid) abrió el programa de presentaciones propiamente dicho, tratando de hacer de Ariadna en “El

laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514).” El reto crítico, lejos de una solución satisfactoria, fue emprendido con un bosquejo detallado y preciso de las más importantes ediciones (se repartió una guía bibliográfica imprescindible), partiendo de la lógica editorial e ilustrando importantes conclusiones como la no autenticidad en la datación de la que se creyó ser la princeps de Burgos de 1499 o la sugerencia de que la *Celestina* de Palacio esté en un lugar editorial diferente del que se le ha asignado tradicionalmente.

Los problemas textuales de la transición de la *Comedia* a la *Tragicomedia* fueron tratados por la iluminadora exposición de **Patrizia Botta** (Università di Chieti, Pescara y Università di Roma “La Sapienza”) en “El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*.” La sistematización de los cambios del texto en adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones, al igual que los bien elegidos ejemplos, aclararon bastante el panorama, llegándose a la conclusión de que, si bien la *Tragicomedia* mejora el estado general de comprensión, a veces ofrece cambios desafortunados que lo empeoran.

Eloísa Palafox utilizó una discusión con sus alumnos sobre si actualmente alguien se suicidaría por amor como en la *Celestina*, como punto de partida de un inteligente razonamiento que concluyó en la necesidad de alargar el proceso de los amores para dar credibilidad a la historia. Lo añadido por la *Tragicomedia* resaltaría el papel más activo de Melibea, además de matizar la imagen de Calisto, que mejoraría en boca de la joven, dando más sentido a su apasionada entrega y posterior suicidio.

La duración de algunas de las intervenciones anteriores, y la ya referida ausencia de uno de los conferenciantes en la sesión de la tarde produjo algunos retoques en la programación. El turno para la discusión fue pospuesto y la primera lectura de la tarde comenzó a las tres en lugar de a las dos y media, como estaba previsto.

La temprana y siempre relevante traducción de Alfonso Ordoñez al italiano, y los posibles restos de una edición primitiva en la misma fue el tema de disertación elegido por **Ottavio di Camillo** (The Graduate School and University Center-The City University of New York): “Al origen de la *Tragicomedia*. Huellas de la princeps en la traducción de Ordoñez.” La visión tradicional del traductor como traidor es revisada, presentándonoslo en este caso como conservador de un texto más cercano al prístino. La comparación intertextual en un traductor cuidadoso como sin duda fue Ordoñez, nos daría pistas sobre el original que utilizó para traducir, que pudo ser la princeps de la *Tragicomedia*.

El breve turno de preguntas que siguió a esta ponencia estuvo prácticamente monopolizado por las respuestas de los diferentes asistentes y conferenciantes a

la oportuna pregunta de Alan Deyermond sobre porque la Tragicomedia había hecho desaparecer tan brevemente del mapa editorial a la *Comedia*. Se esgrimieron razones diversas que fueron desde las comerciales (los editores invirtieron en lo nuevo y utilizaron este término como reclamo), las práctico-económicas (la gente ya que compraba un libro prefería comprarlo completo), la voluntad del autor expresada en el prólogo, la ampliación en sí (con la dilación de los amores y la introducción del tema prostibulario, que podría hacer la obra más interesante para un público urbano), etc.

Después del descanso para el café, dónde se siguieron discutiendo en pequeños grupos algunos de los aspectos desgranados de las intervenciones, le llegó el turno a Nieves Baranda (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid): "Leyendo fontezicas de filosofía. Marginalia a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)" que, basándose en este testimonio, comentó y clasificó de forma detallada y, ayudándose de transparencias y de un "handout," las anotaciones del mismo, ampliándonos la perspectiva de la tradicional anotación erudita -representada por la *Celestina* anotada de la Biblioteca Nacional- a otro tipo de anotación personal no menos sugestiva.

Y como muy ingeniosamente señaló el presentador, para tener un buen día no podíamos empezar con Snow y acabar con Nieves, aquel dió paso a la última conferencia del día a cargo de Eukene Lacarra (Universidad del País Vasco, Vitoria): "La muerte de la *Comedia* a la *Tragicomedia*." El suicidio de Melibea fue analizado desde la perspectiva de la literatura sobre la muerte de la época, especialmente los tratados de bien morir, concluyéndose en la "mala muerte" de la protagonista por caer en todas y cada una de las cinco tentaciones que el diablo le ponía al moribundo: las falta de fe y esperanza, la impaciencia, vanagloria y avaricia.

El programa del sábado por la mañana ofreció tres diferentes sesiones, la primera de todas a cargo de Dayle Seidenspinner-Nuñez (University of Notre Dame): "The *Tragicomedia* and the *Converso* Question". Su lectura, nos ofreció una versión complementaria a la tradición clásica de Petrarca y Heráclito que concibían el mundo como contienda. De acuerdo con esta investigadora el conflicto inherente que plantea la obra tendría su origen, aun respetando sus huellas petrarquescas y heraclitianas, en la experiencia conversa de su autor. El conflicto lingüístico plasmado en aspectos como la relatividad de la lengua, el hibridismo del título, la fragilidad de los significados, etc, reflejaría el conflicto vital de su creador y de la comunidad a la que perteneció.

A esta enriquecedora aportación le siguió otra no menos interesante a cargo de Carmen Parrilla (Universidad de La Coruña): "Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*." La retórica pasa a un primer plano a la hora de establecer diferencias entre *Comedia* y *Tragicomedia*. Sería en estos términos retóricos donde

habríamos de buscar la base para la ampliación de la *Tragicomedia* que, además de superar la economía de la *Comedia*, habría permitido al autor mostrarse más como el escritor de raza que era, al ofrecerle esta circunstancia más libertad para hacerlo.

El estado canónico de la *Tragicomedia* fue objeto de desarrollo por parte del último de los participantes del programa regular, **George D. Greenia** “*The Tragicomedia as a Canonical Work*”. El ingenioso y animado repaso a los diversos criterios que se suelen tomar en cuenta para canonizar una obra de arte concluyó con su reconocimiento como tal de la *Tragicomedia*, al permanecer a lo largo del tiempo, poseer cierta rareza que la hace única y haber enriquecido la creación en general con las traducciones, imitaciones, etc, que habían entrado en competición con ella a lo largo del tiempo. De este modo el canon nos devolvía de nuevo al río celestinesco con el que había abierto las sesiones el profesor Joseph T. Snow.

Una breve discusión posterior sobre diversos aspectos tratados, dió paso al descanso para el café, que dejaba la puerta abierta a la conferencia de clausura, a cargo del insigne profesor **Alan Deyermond** (Queen Mary, University of London): “*The Images of the Tragicomedia.*” Éste, también recibido entre aplausos, tras recordar la gran tradición medievalista del departamento organizador de la Universidad de Indiana, especialmente en la figura de Agapito Rey, pasó a mostrar la variación y el refuerzo de imaginaria que supone la *Tragicomedia* en comparación con la *Comedia*. Asumiendo que el autor de las interpolaciones es el mismo de la *Comedia*, este cambio e intensificación en las imágenes pudo obedecer a diferentes razones como el estar el autor más al día en el manejo del “slang” estudiantil cuando compuso el primer texto, pero tendríamos que buscar su origen especialmente en el mayor nivel de profundidad espiritual y religiosa que habría alcanzado el autor al componer su *Tragicomedia*.

Inmediatamente después a esta sesión final, la profesora **Olga Impey** (Indiana University) tomó la palabra para hacer una recapitulación del Congreso, destacar la conexión entre las comunicaciones y su excelencia, que le hacía imposible elegir la mejor, y dar las gracias al organizador. El Congreso lo cerró oficialmente éste, **Juan Carlos Conde**, con un breve discurso de agradecimiento, emplazando a los asistentes a nuevos eventos celestinescos e invitando a participantes y oyentes a una representación musical de época, a cargo de dos estudiantes de música de la universidad, que cantaron textos incluidos en *Celestina* y otras canciones un poco posteriores. Las jornadas tuvieron su final extraoficial con una fiesta-cena en la casa del organizador el mismo sábado a partir de las siete de la noche.

**CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO
(VIGÉSIMOQUINTO SUPLEMENTO)**

Joseph T. Snow
Mónica María del Valle
Michigan State University

Agradecimientos: Por materiales que aparecen anotados en este suplemento, damos las gracias a los siguientes colaboradores: Santiago López-Ríos, François Bonfils, Dirk O. Meyer y Sergio Álvarez-Urbe. Este suplemento continúa con la serie iniciada en el tomo 9 de *Celestinesca* (1985). Sin pretender ser completo el repertorio – siempre escapan cosas que luego se pueden recuperar – el usuario verá que en poco más de 15 años se han recogido más de 1.500 entradas, casi llegando a cien por año. Y si agregáramos a esta cifra las reseñas, las representaciones teatrales, óperas, películas y más elementos del fenómeno mundial de la celestinesca, podríamos apreciar todavía más la extraordinaria vitalidad de una obra que cumplió recientemente su quinto centenario. JTS

1421. ADMYTE-2 (Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles). “*La Celestina* entre la escritura medieval y la humanística.” Madrid: Micronet/Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

Un CD-ROM que incluye transcripciones de ediciones de *Celestina*, entre otras ediciones y manuscritos de la época.

1422. ALBUIXECH, Lourdes. “Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*,” *Celestinesca* 25 (2001): 57-68.

Sobre el uso de insultos en *Celestina*, y sobre sus distintas funciones en la obra, desde catalizadores hasta catárticos, o meramente carnavalescos. De los insultos como más que simples palabras decorativas.

1423. ALVAREZ, Eric Victor. “El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro,” Disertación doctoral, Florida

State University, 1998, 170 pp. DAI-A 59/08, p. 3012, Febrero 1999 (abstracto).

Estudia la importancia histórica de la cosmética, y las distintas actitudes hacia su confección y uso. En el cap. 2, pasa revista al *Corbacho*, *Celestina* y pasa a otras obras del s. XVI en el cap. 3 (Juan Luis Vives, Luis de León, etc.).

1424. ANDRES FERRER, Paloma. "El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza de amor," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 351-360.

Un análisis de la protagonista desde su interés inicial en Calisto (escena primera) hasta su suicidio. Ofrece un retrato psicológico de la mujer pasional, entregada, que encuentra libertad en las fuerzas oscuras que nos gobiernan. Estas fuerzas, argumenta la autora, vienen no de fuera sino de dentro de nosotros. Así, es un lúcido suicidio; Melibea lleva el germen de su fatalidad dentro de su naturaleza.

1425. ARMISTEAD, S. G., y A. L.-F. ASKINS. "Rodrigo and Calixto: A New Version of *Las quejas de Jimena*," *Celestinesca* 25 (2001): 133-148.

Es una transcripción editada, con su estudio correspondiente, de una versión hasta hace poco desconocida de *Las quejas de Ximena* (Bib. Palacio MS 1520). Se encuentra junto con otras tres obras: el *Libro de vita beata* (Juan de Lucena), la *Comedia de Calisto y Melibea* (fragmento), y un panegírico anónimo a Fernando e Isabel. Inserta un apunte significativo sobre su relación temática con la *Comedia*, a la que precede inmediatamente en el manuscrito.

1426. ARONSON-FRIEDMAN, Amy I. "Identifying the Converso Voice." Disertación doctoral Temple Univ., 2000, 325 pp. DAI-A 61-04, p. 1433, Octubre 2000 (abstracto).

Una aproximación sociolingüística a textos en verso y prosa entre 1390 y 1600, ayudada por las teorías del análisis del discurso (J. Gumperz), para determinar el locus de la voz conversa. *Celestina* figura entre las obras analizadas.

1427. ARELLANO, Ignacio. "*La Celestina* en la comedia del siglo XVII," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 247-268.

Identifica referencias y situaciones celestinescas en 19 obras de Lope, en cuatro de Tirso, en dos de Montalbán y dos de Moreto, en una de Solís, una de Gaspar de Avila y una de Rojas Zorrilla. Dedic apartados especiales a *El caballero de Olmedo* de Lope y a *La Segunda Celestina* de Agustín de Salazar. Menciona dos entremeses también: *Entremés de la hechicera* (a veces atribuido a Lope) y *La vieja Muñatonos* de Quevedo. Lo que se ve es a lo largo del s. XVII "una progresiva

desestructuración de los motivos celestinescos en el teatro" (258).

1428. ARRANZ LAGO, D. F. "Turnos de habla en *La Celestina*. Análisis conversacional," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 315-327.

Este análisis del arte de escribir conversaciones espontáneas se ejemplifica con trozos selectos que iluminan los distintos mecanismos encontrados en el texto. Basado en las teorías del análisis del discurso.

1429. ASENSIO, Paul B. "Le demonomagia en *La Celestina*." Tesina de Licenciatura, Univ. of Western Ontario, 1999, 130 pp. MAI 38/01, p. 49 Febrero 2000 (abstracto).

Es el tercer capítulo que estudia en *Celestina* la magia como un tema esencial de la obra, habiendo ya estudiado el fondo hasta la aparición del *Malleus maleficarum* (1486) en los capítulos anteriores.

1430. BARRIO OLANO, Jose I. "The Picaresque Novel and the Machiavellian Concepts of Virtue and Fortune." Disertación doctoral, Columbia Univ., 1996, 204 pp. DAI-A 57/09, p. 3960, Marzo 1997 (abstracto).

Analiza las distintas reacciones de dieciocho novelas picarescas españolas a los conceptos maquiavélicos de virtud y fortuna, tomando como punto de partida *Celestina*.

1431. BEARDSLEY, Theodore S. "A *Celestina* de Francisco de Quevedo (c. 1602)," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 483-489.

Una comparación con los poemas que acompañaban al de Quevedo en *Flores de poetas ilustres de España*, de Espinosa. Afirma que Quevedo escribiría este poema teniendo en mente, y quizá en frente, un túmulo real. Luego vendría el paso de persona real a arquetipo y, finalmente, la reestructuración de un personaje creado para *El buscón*.

1432. BEHIELS, Lieve. "Las estrategias de dos traductores de *la Celestina* al neerlandés: el anónimo de Amberes (1550) y Hugo Claus (1970)," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 457-466.

Nos ofrece un contexto de las traducciones de *Celestina* al neerlandés e ilustra los factores que intervienen en las adaptaciones. En cuanto a la traducción anónima de 1550, se examina la influencia de las intervenciones relacionadas a la

luz de ciertas expectativas medievales de la traducción y explora las ideas político-religiosas tomas en cuenta para orientar la lectura de la nueva obra, por ejemplo en la reubicación de unos pasajes. Después considera la polémica adaptación teatral de Hugo Claus, dando detalles concretos de su lectura de los personajes (un Centurio más activo, p. ej.), los móviles, el ambiente y unas cuantas líneas temáticas, todo ello alimentado por una mirada política y sexual.

1433. BERMUDEZ, Berta. “*Celestina* como intertexto en *La pícaro Justina*,” *Celestinesca* 25 (2001): 107-132.

Partiendo de la intertextualidad entre *Celestina* y *La pícaro Justina* (López de Úbeda), contrasta las referencias directas e indirectas a aquélla. Tematiza con apartes textuales o con recuentos de pasajes de ambas obras, las estrategias de representación de la mujer y tópicos misóginos medievales como la propensión femenina a la discordia y su uso del maquillaje para engañar y dominar a los hombres.

1434. BLANCO FERNANDEZ, Julia. “El amor hereos en *La Celestina*: La prescripción de *Celestina*.” Tesina de licenciatura, McGill Univ., 2000, 110 pp.

Basado en las descripciones de los textos autorizados medievales sobre el amor pasional como enfermedad, el estudio detecta la presencia del amor hereos en la obra, analiza sus síntomas y sus manifestaciones en Calisto y Melibea, y compara el tratamiento recomendado en los manuales con el que recomienda la alcahueta.

1435. BONFILS, François. “Célestine,” en *Dictionnaire des mythes féminins*, ed. P. Brunel (Monaco: Ed. du Rocher, 2002), pp. 348-369. (*)

1436. BOTTA, Patrizia. “Los epígrafes en la *Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.),” en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mío Cid, Buen Amor y Celestina*, ed. M. Criado de Val (Madrid: CSIC, 2001), pp. 237-264. Este estudio se ha traducido al inglés (“The Epigraphs in *La Celestina*: Titles, Sub-titles, Rubrics, Arguments”) por Susanna Byrne y se publicó en *Text* (Univ. Michigan) 14 (2001), pp. 139-168.

Pensar una edición de *Celestina* hoy en día implica definir parámetros tipográficos para el material epigráfico, a saber: los títulos y subtítulos, el argumento general, los argumentos por acto y los epígrafes que los preceden, las rúbricas, los *dramatis personae* y las ilustraciones (de las que se analiza un ejemplo). Esto entraña a su vez la cuestión de su autoría: ¿se deben a la mano del autor, del copista, del impresor? Al detenerse en la historia de este material «autorial o extra-autorial» de tradición primitiva y sus avatares de edición en edición, se

dan luces sobre el particular.

1437. _____. "La última década de la labor ecdótica sobre la *Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 97-120.

Como reza el título, la autora da completa cuenta de las actividades editoriales y con ellas conectadas, presentando primero un panorama de los problemas en la transmisión textual, luego reseñando la edición de Russell (1991 y ss), las ediciones facsimilares, pasando al final a los estudios relevantes, sean específicamente sobre la ecdótica o en parte, detallando específicamente las labores romanas en este campo.

1438. _____. "*La Celestina*," en *Diccionario Filológico de la Literatura Medieval Española. Textos y Transmisión*, ed. C. Alvar y J. M. Lucía Megías (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 21, Madrid: Castalia, 2002), pp. 252-267.

Contiene una lista completa de testimonios antiguos y un análisis de la primitiva difusión impresa de *Celestina*.

1439. CARDENAS-ROTUNNO, A. J. "El pacto diabólico en *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 369-376.

Su lectura de documentos y estudios contemporáneos a *Celestina* sobre hechiceras y brujas opta por ver, al final, nada de brujería, ni de pacto diabólico ni de una *Celestina* apóstata. *Celestina* es, sí, hechicera, y no efectúa un cambio sobrenatural en Melibea. Al contrario, *Celestina* elogia (Acto V) sus propias artes.

1440. CARLÉ, M. del Carmen. *La sociedad hispanomedieval III. Grupos periféricos: Las mujeres y los pobres* (Barcelona: Gedisa, 2000). 155 pp.

Entre los testimonios literarios usados en este recorrido viene *Celestina*.

1441. CARNERO, Guillermo. "¿Restaurar *La Celestina*?," *Saber Leer: Revista Crítica de Libros*, no.156 (junio-julio 2002), pp. 1-3.

En esta consideración de lo postulado por García Valdecasas (2000) sobre cómo sería la *Comedia* no adulterada, por ej., la idea de que el verdadero autor de todo menos el mero fin de la *Comedia* sería un desconocido aragonés y Rojas un inexperto que lo "acabó", afeándola, el reseñador resume bien el contenido del libro aunque cree que el trabajo de la poda que G. V. lleva a cabo para presentarnos un texto que se semejaría a la obra en su estado inicial se hace

usando criterios dudosos y discutibles.

1442. CASTILLA, Alberto. "El teatro universitario y La Celestina," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 519-524.

En pro de una valoración de *Celestina* en las tablas universitarias. El autor aborda los aspectos que la hacen candidata idónea – y lamentablemente ignorada – para la adaptación teatral. Estos aspectos incluirían su dimensión oral y su composición para una lectura teatralizada. Pero el escaso presupuesto para producciones universitarias es un factor que limita la experimentación, a pesar de su utilidad para educar la voz, refinar la elocuencia, la oratoria, etc.

1443. CHEVALIER, Jean-Claude. "Proverbes et traduction (la traduction italienne de la *Célestina*, par Alphonso Hordóñez, Rome, 1506)," *Bulletin Hispanique* 90 (1988): 59-89.

Comienza con los 444 refranes identificados por Gella Iturriaga (1977) en la *Tragicomedia*. Trata después los que sobrevivieron en la traducción italiana de 1506: algunos demuestran un respeto escrupuloso, tres son nuevos, ocho son versiones completadas del refrán dado parcialmente en español, otros ampliados, otros con sus términos invertidos, etc. Un apéndice incluye todos los de los dos primeros actos, mas los refranes tratados en este estudio.

1444. COOLEY, Jennifer J. "Courtiers, Courtesans, Pícaros and Prostitutes: The Art and Artifice of Selling One's 'Self' in Verbal Exchange." Disertación doctoral, Univ. of Iowa, 1999, 223 pp. DAI-A 60/09, p. 3386, Marzo 2000 (abstracto).

Celestina es uno de varios textos puestos en "diálogo" con manuales cortesanos (Castiglione, Gracián ...) para investigar los papeles de los tipos mencionados en el título. El estatus social de uno se determina en las confrontaciones lingüísticas entre personajes (este proceso es lo que entrega esa conciencia de "self") y en eso ve la emergencia del individuo moderno.

1445. CORFIS, Ivy A. "Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament," *Celestinesca* 25 (2001): 47-56.

Partiendo de las ideas críticas expuestas antes sobre el planto, se escruta un breve pasaje del mismo a la luz de las convenciones de la época para relacionarlo con un planto en el *Libro de buen amor*, con las *Coplas* de Manrique y con la *Dança de la muerte* (entre otros) para mostrar cómo se imbrican las dos imágenes – amor y muerte – en el texto, cómo retoma esa tradición o se distancia de ella. Plantea ligaduras entre el planto y el resto de la obra.

1446. CORTIJO OCAÑA, Antonio. "Hacia la ficción sentimental: la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa," *La corónica* 29.1 (2000-2001): 53-74.

Sugiere un papel más central y directo para la influencia en España de la obra de Boncompagno, en la elaboración del arte epistolar de la ficción sentimental y, después, en la gestación de *Celestina* (ver esp. pp. 57-60).

1447. COUCEIRO, María Pilar. "La música en *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 377-387.

Una aproximación no usual al texto celestinesco que examina su rico léxico musical (más de 70 ejemplos), el ritmo de las escenificaciones musicales, y cierto tono musical en tres pasajes centrales: el conjuro de la alcahueta (¿una salmodia cantada?), el monólogo de Calisto en el acto XIV, y el planto de Pleberio del último acto. Atribuye esta presencia de la música al ser humanista Rojas, conocedor seguro del *quadrivium* y, por lo tanto, consciente de las modalidades del orden, de equilibrios estructurales, y de ritmos y medidas.

1448. CRUZ, Anne J. "Redressing Dorotea," en *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI: Studies in Honor of Edward Dudley*, ed. F. La Rubia Prado (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000), pp. 11-32.

Cervantes posiblemente haya buscado en su presentación del dilema de Dorotea entre carne y espíritu contrastar su situación con la de Melibea en *Celestina*, ofreciendo una solución mucho más ambigua en el sentido moral. Esto en las páginas 22-27.

1449. DANGLER, Jean. "Transgendered Sex and Healing in *Celestina*," *Celestinesca* 25 (2001): 69-81.

Arguye que Rojas presentaba a Celestina negativamente como una que practicaba la medicina más para beneficiarse a sí misma que al paciente y que, a la vez, se dejaba llevar por un homoerotismo no tan sutil. Principalmente aduce las relaciones de Celestina con Claudina y con Areúsa, pero subraya sus aseveraciones a base de la discusión de unos casos históricos peninsulares.

1450. DEYERMOND, Alan. "Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?," *Celestinesca* 25 (2001): 3-20.

La atrayente hipótesis aquí pormenorizada con ágiles argumentos basados tanto en el texto como en la vida de Fernando de Rojas, sugiere que, lejos de ser judaizante, era un católico observante hacia 1499 pero uno mucho más fervoroso

en el momento de la expansión de la *Comedia* en *Tragicomedia*.

1451. DIAZ-MUÑOZ, A. "Fernando de Rojas," en *History of European Literature*, ed. A. Benoit-Dusausooy & G. Fontaine (London/New York: Routledge, 2000), pp. 187-188.

Sucinto resumen de la trama y del proceso textual, Valora positivamente la obra, afirmando que no es una moralidad cristiana; mejor dicho expresa la tragedia de lo que es ser humano.

1452. ENDRUSCHAT, Annette. "Burlar CON oder burlar DE; zu den Verbanschlüssen mit CON in Rojas' *La Celestina*," en *Lusitanica et Romanica. Festschrift für Dieter Woll*, ed. M. Hummell & C. Ossenkop (Hamburg: Helmut Buske, 1998), pp. 261-270.

Pretende mostrar que *Celestina* está a caballo, lingüísticamente hablando, entre el español de la Edad Media y el moderno. "Con", en tiempos de *Celestina*, se podía usar como una conjunción. Este estudio de los usos de *con* y *de* ilumina las funciones y significados cambiantes entre el lenguaje medieval y el del Siglo de Oro. El uso de "con" en *Celestina*, en su función comitativa, evidencia un temprano estado de "gramatización."

1453. FERRELL, Julia E. "The Development of Subjunctive Use with Expressions of Emotion from Latin to Spanish." Disertación doctoral, Univ. of Michigan, 1999, 216 pp. DAI-A 60/05, p. 1531, Noviembre 1999 (abstracto).

Su estudio de textos latinos y castellanos (entre los cuales incluye *Celestina*) hasta el siglo XVI revela la inestabilidad del uso del futuro y condicional como tiempos del indicativo y el uso tanto del indicativo como del subjuntivo con expresiones de emoción. La regla prescriptiva existe sólo a partir de 1847.

1454. FRANCO ANCHELERGUES, Vicente. "*La Celestina* y el cine," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 531-538.

Comentario de cuatro *Celestinas* cinematográficas: la de 1974 (director: Jesús Fernández Santos); la de 1969 (Dir. César Fernández Ardavín); la de 1983 (dir. Juan Guerrero), y la de 1996 (dir. Gerardo Vera). De esta última se ofrece una comparación entre los actos de la original y las secuencias de la adaptación en la pantalla grande.

1455. GABRIELE, John P. "Reading *La Celestina* from a fin-de-siglo Feminist Perspective," *Symposium* 54 (2000): 160-168.

Celestina leída por su subtexto proto-feminista, centrando en Celestina y Melibea. En un espacio textual masculino, rozan simbólicamente en encerramiento (casa) con la libertad (el exterior) para las mujeres. Celestina permite a Melibea construir una nueva narrativa, su sueño de libertad (expresada carnalmente) que nunca llega a cuajarse, sólo sugerirse como una posible alternativa. Así que el mensaje es feminista sólo en parte, que las muertes ilustran el significado de cualquier desvío de la norma.

1456. GALA, M. Josefa. "La técnica suasoria en el discurso celestinesco: Rojas y su primer continuador," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 329-340.

Siguiendo la idea de una divergencia en "la recreación discursiva" de Celestina entre la original y la de Feliciano de Silva, compara dos secuencias a la luz de los tipos de retórica usados: el acto IV de la *Tragicomedia* y un pasaje (ed. Baranda, pp. 311-328) de la *Segunda Celestina*. La primera maneja bien la retórica clásica y la segunda la *suasoria* del *Ars praedicandi*

1457. GARCIA SIERRA, B.-L. "El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector?," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 361-367.

La pregunta hecha en el título queda sin resolver. No se hace más que citar el texto a la luz de las interpretaciones confrontadas; la magia en *Celestina* es o eficaz o accesoria en el enamoramiento de Melibea. No se aventura una postura definitiva, alegando que la cuestión necesita más detenido análisis.

1458. GARGANO, Antonio. "«¡Maldito seas! Que fecho me has reír». Intención cómica y contenido serio en la *Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 295-304.

A modo de señuelo para que se intente una lectura más extensa en la línea cómica, se ejemplifica un mecanismo de doble faz en un diálogo entre Sempronio-Calisto a propósito de la divinidad de Melibea. Por un lado, se aprecian los resortes de lo cómico allí y, por otro, apoyándose en la concepción psicoanalítica del humor, se tantean las intenciones hondas de su utilización en este contexto, tras el cual el autor halla una crítica sutil a la institución del amor cortés.

1459. GONZALEZ ORTEGA, Nelson. "Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín," *Revue Romance* 35 (2000): 57-80.

En *Celestina*, y a la luz de los varios estudios de Bajtín (enunciado, dialogía, cronotopo, polifonía, *skaz* y reacentuación), se descubre un recurrente paradigma narrativo. Cada apartado es ilustrado con citas relevantes del texto. La examinación mas pormenorizada es de la primera escena de la obra.

1460. GRANDE QUEJIGO, F. J. "Formación escolar y renovación teatral: La influencia de *La Celestina* en la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal;" en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 425-436.

A pesar de tener un base bíblica, esta obra de 1535 demuestra tener ecos directos de *Celestina*, y donde más es en el planto de Jacob, modelado en el de Plebrio. La condena de los excesos amorosos y su extensión (19 actos en cinco partes) marcan también esta influencia en una obra que pretende renovar las tradiciones populares dentro del teatro cortesano.

1461. HAMILTON, Michelle M. "Transformation and Desire: The Go-Between in Medieval Iberian Literature." Disertación doctoral, Univ. of California-Berkeley, 2001, 507 pp. DAI-A 63/02, p. 592, Agosto 2002 (abstracto).

Ofrece un análisis de las alcahuetas árabes y judías como prólogo a su consideración del *Libro de buen amor* y *Celestina* a la luz de los discursos que se encuentran en las literaturas y la vida de cristianos, judíos y árabes en la Edad Media. Antecedentes eruditos importantes son: M. R. Lida de Malkiel, A. Castro y F. Márquez Villanueva.

1462. HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile. "Le mauvais genre de *La Celestina*," *Les Lettres Romanes* 53 (1999): 227-236.

Después de presentar el caso de *Celestina* como novela (Deyermond, Castro, Severin) o un monstruo agénérico (Gilman), termina avalando la idea de que la obra escapa de una fácil clasificación precisamente porque esta peculiar presentación de la alcahueta desborda toda noción de género, un proceso reflejado en la evolución de su título.

1463. HERRERA, Francisco. "Las celestinas como lecturas privilegiadas de la *Celestina*," *Celestinesca* 25 (2001): 166-169.

El autor clarifica, debate o sienta su punto de vista sobre unas afirmaciones y supuestos formulados en una reseña de un libro suyo publicada en *Celestinesca*.

1464. HUTCHESON, Gregory. "Leonor López de Córdoba and the Configuration of Female Desire," en *Same Sex Love and Desire among Women in the*

Middle Ages, ed. F. Canadé Sautman & P. Sheingorn (New York & Houndsmills, UK: Palgrave, 2001), pp. 251-275.

Ilustra con la escena entre Celestina y Areúsa (Acto VII), y las reminiscencias de Claudina que vocaliza Celestina, la posibilidad de la atracción mujer-mujer en las letras españolas de la Baja Edad Media. Sirve de punto de partida para el desarrollo de lo mismo en López de Córdoba.

1465. KASSELIS, Nathalie. "The Game(s) of Love and Language in Antón de Montoro, Rodrigo de Cota and Fernando de Rojas." Disertación doctoral, Michigan State University, 2000, 336 pp. DAI-A 62/01, p. 163, julio 2001 (abstracto).

Se conectan aquí las nociones de enajenación social y el enfoque en el lenguaje engañoso en estos tres autores. Traza la visión del lenguaje traidor en los trovadores provenzales, y el *Libro de buen amor* antes de sus manifestaciones particulares en el s. XV. Las obras de Derrida y Borges conectan estas prácticas lingüísticas con lo pos-moderno y la identificación de uno mismo con la Otredad.

1466. KOEHLER, Jessica Hadlow. "Celestina's Legacy of Whores: Prostitution in *La Celestina* and Its Imitations (Fernando de Rojas, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez de Toledo, Sancho de Muñón, Francisco Delicado)." Disertación doctoral, Princeton University, 1999, 278 pp. DAI-A 60/04, p. 1155 Octubre 1999 (abstracto).

Estudia exclusivamente la figura de las prostitutas en *Celestina* y en sus imitaciones (las *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta Celestinas*, y la *Lozana andaluza*). Intenta ver su presencia e importancia como parte del momento histórico en que se escribieron.

1467. KUPPER, Joachim. "Mittelalterlich kosmische Ordnung und rinascimentales Bewusstsein von Kontingenz: Fernando de Rojas' *Celestina* als Inszenierung sinnfremder Faktizität (mit Bemerkungen zu Boccaccio, Petrarca, Machiavelli und Montaigne)," en *Kontingenz*, ed. G. Graevenitz et al (Munich: Wilhem Fink, 1998), pp. 173-223.

A través de este análisis de *Celestina*, el artículo cuestiona la idea predominante de finales del siglo XIII que veía el mundo como un todo ordenado y predecible. Sostiene el autor que *Celestina* es un drama de la contingencia al representar la vida humana como confusión y ausencia de sentido, y a la vez como liberación de la presión de las reglas. Hasta la contingencia es hedonista para su autor. Explora así el sentido de la contingencia y su posible aplicación al análisis literario.

1468. LACARRA LANZ, Eukene. "Los amores citadinos de Calisto y Melibea," *Celestinesca* 25 (2001): 83-100.

Sigue con minucia los mecanismos irónicos mediante los cuales los amores de Calisto y Melibea se revelan no como casos de amor cortés sino como amores del común, incluidos los arrebatos corporales de base.

1469. _____. "Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 193-215.

Somete a una examinación pormenorizada el que los paratextos de *Celestina* sean de verdad una suerte de *reprobatio amoris*. Repasa los pasajes de la obra y trae a colación también aspectos del *Siervo libre de amor*, la *Historia de duobus amantibus*, y la *Fiammeta* y el *Corbaccio* de Boccaccio y los examina a la luz de las teorías filosófico-morales y médicas de la época. Aplicándolas a los casos de Calisto y Melibea, llega a la conclusión de que los preliminares sí corresponden bien con el genérico *reprobatio amoris*.

1470. LARSEN, Kevin S. "Calisto on the Couch. An Aspect of Fernando de Rojas' 'Modern' Psychological Insight," *Neophilologische Mitteilungen* 101 (2000): 505-517. (*)

1471. LIMA, Robert. "The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic versus Satanic Witchcraft in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Neophilologus* 82 (1998): 221-233.

Ofrece una perspectiva histórica de una fuerte diferenciación entre magia/hechicería cuyas fronteras de permean hacia el siglo XV y en *Celestina*. Su lectura es firmemente en el campo de Celestina como gran maga (nada de hechicera) e imagina cómo debería escenificarse el conjuro en un escenario.

1472. LOBERA SERRANO, Francisco. "Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 79-96.

Demuestra cómo y por qué hay mucho más que no sabemos sobre el verdadero papel que tiene el manuscrito de Palacio en la historia textual de *Celestina* de lo que sabemos, y extiende esto a toda la historia de la transmisión textual de la obra en sus primeras ochenta ediciones (*Comedia* y *Tragicomedia*). Lo hace postulando distintas posibilidades – y sus consecuencias – para su autoría, el estado físico del manuscrito, del texto, las correcciones, las manos que posiblemente hayan intervenido, el momento de su composición y sus relaciones

con el texto de la *Comedia*. Ejemplifica las dificultades que enfrenta cualquier tipo de "crítica textual" con el pasaje de la "puta vieja" del primer auto (pp. 91-94).

1473. LOPEZ CASTRO, Armando. "El motivo de la vieja bebedora: Celestina y Maria Parda," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 391-401.

Explora semejanzas entre Rojas y Gil Vicente, evidentes en varias obras. Aquí se enfoca en "O pranto de Maria Parda" (1522). El contacto viene en la caracterización de ésta como vieja bebedora (ni es buhonera ni hechicera como el modelo). Hay parodia y un tono burlesco en la obra de Vicente que no se aprecia en *Celestina*, y es que mientras Celestina es un carácter con un dominio de lo natural, Maria Parda es reducida a un tipo cómico.

1475. LOPEZ-RIOS, Santiago. "Sobre *La adulteración de la 'Celestina'* y los nuevos rumbos de la celestinesca," *Celestinesca* 25 (2001): 149-165.

Una considerada y extensa reflexión sobre los fallos y méritos del libro de J. G. García Valdecasas (2000) a la luz de la crítica moderna celestinesca, con juicios tanto positivos como esclarecedores de sus procedimientos y conclusiones.

1476. LUGO, María L. "Las diferentes manifestaciones de la memoria en *Cárcel de amor* y *La Celestina*." Disertación doctoral, Univ. of Massachusetts, 1999, 118 pp. DAI-A, 60/02, p. 419, Agosto 1999 (abstracto).

La memoria estudiada como elemento esencial del estilo y del contenido de las dos obras (la inspiración es de un estudio de M. Rifaterre). La noción del tiempo está suficientemente desarrollada para injertar un elemento de realidad en su realización narrativa y si no nos ayuda a penetrar psicológicamente en las mentes de los personajes, es suficiente "para afianzar un concepto en la memoria" (del lector).

1477. MACPHERSON, Ian. "Descripción y prescripción: el amor en la baja Edad Media," en *Studia in Honorem Germán Orduna* (Alcalá de Henares: Universidad, 2001), pp. 415-428.

En sus últimas páginas (424-427) hay una comparación del amor que vemos en *Cárcel de amor* y *Celestina*; en el primer caso los conceptos abstractos del amor (cortés) llegan a concretarse y en el segundo caso las ideas del amor (como enfermedad) son distorsionadas y terminan en dos caídas, una física y la otra moral.

1478. MAIRE BOBES, Jesús. "Representaciones de la *Celestina* en la historia del teatro madrileño (1980-1999)," en *Theatralia* 4 (Vigo: Universidad, 2002), pp. 379-414.

Valora pormenorizadamente los montajes celestinescos de López Aranda (1980), Martín Recuerda (1983), Facio (1984), Sastre (1985), Torrente Ballester (1988) y García Montero (1999). Incluye una generosa representación de la crítica/recepción periodística.

1479. MARTIN, José Luis. "La ciudad y la Universidad de Salamanca en torno a 1500," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp.49-78.

Examina la vida de la ciudad, las ordenanzas que gobernaban a los estudiantes y su vida, los bandos que acapararon la ciudad y la vida universitaria (currículum, profesores, etc.). Aduce documentos para dar vida a la época del nacimiento de *Celestina*.

1480. MARTINEZ DE BERGANTES, R. A., y M. MORALES BORRERO. "Noticia sobre el bachiller Fernando de Rojas. La 'iuris allegatio' de Hernán Suárez Franco," *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, núm. 27 (2002): 81-141.

Información de pleitos de hidalguía fechados a partir de 1577 traídos por Hernán Suárez Franco relevantes a distintas posibilidades para la descendencia de Fernando de Rojas, principalmente el de la evidencia oral de testigos en los casos. Los casos son laberínticos y muchos de los documentos manipulados, pero es fascinante seguirlo.

1481. MELZI, Robert C. "*Celestina* Italian Style," *Rivista di Studi Italiani* 18.2 (2000): 32-43.

Traza la influencia en Italia de *Celestina* desde la traducción de Hordognez (1506), y con especial hincapié en la comedia, *Agnella* de Carlo Turco (1585) citando varios ecos cuyo conjunto no deja lugar a dudas. En menor grado apunta también herencia celestinesca en cuatro comedias más: *Comedia intitolata Sine Nomine* (1554), *Le lettere di cambio* (1606), *L'amor Costante* (1550), y *Il geloso* (1544).

1482. MIGLIO, Viola G. "The Evolution of the Passive Structure *ser* + Past Participle in Colonial Spanish," en *Functionalism and Formalism in Linguistics* (Vol. II: Case Studies), ed. M. Darnell et al (Studies in Language Companion Series 42, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998), pp. 221-251.

Utiliza *Celestina* como punto de partida para un estudio de pasivo con ser a lo largo del siglo XV. Todos sus gráficos comparativos incluyen las estadísticas para *Celestina*.

1483. MIGUEL MARTINEZ, Emilio de. "Llantos y 'Llanto' en *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp.165-192.

Divide el estudio en dos partes, los llantos por personas muertas que aparecen en los autos 1-20 y el *planctus* final de Pleberio. Todos caracterizan a los vivos. El llanto de Celestina por Claudina (I-III-VII) es interesada; el de Calisto [caso de omisión, XIV] traduce su egoísmo; el de las 'mochachas' y de los segundos criados (XV- XVII- XIX) es espontáneo y real, y el doble de Melibea por Calisto (XIX-XX). El de Pleberio, un reto de creación, parte del profundo dolor y representa la verdad humana y le hace creíble. Desvirtúa la consolación hacia sus sentidos denuestos de la Fortuna-Mundo-Amor. El no es portavez dentro de la ficción de Rojas. Hay una palabra final para Alisa.

1484. MIGUEL REBOLES, M. T. de. "Una *Celestina* en el Madrid barroco," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 491-498.

Señala semejanzas de *Celestina* con el *Talmud* (la pobreza alegre, trato del maestro y del padre, la dimensión negativa de la lengua, la oposición colectivo-individual). Luego viene un cotejo de la *Celestina* clásica con la de Juan Navarro de Espinosa (censor de comedias en Madrid en 1642), descubriendo elementos de erotismo, de caracterización y de fuentes (y entre éstas un claro eco de *Tirant lo Blanc*).

1485. MONET-VIERA, Molly. "Brujas, putas y madres: el poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*," *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 77 (2000): 127-146.

Una comparación de las características de *Celestina* y de Pilar Ternero que destaca lo mucho que tienen en común. Ligan, desde los márgenes de sus respectivas sociedades, el mundo material con el de los espíritus. Interesantes son los paralelos aducidos entre el pasado y presente de las dos profesionales, los papeles que han hecho. Producen una curiosa paradoja entre su amrginalidad y su centralidad en las respectivas obras.

1486. MOORE, Miriam E. "Shapes of Desire: Representing the Body in *Troilus and Criseyde* and *Celestina*." Disertación doctoral, Emory University, 2000, 193 pp. DAI-A 61/08, p. 3163, Febrero 2001 (abstracto).

La voz femenina en estas obras utiliza discursos sacados de la medicina, la óptica, el derecho, la retórica, la economía, y la arquitectura para expresarse. Capítulos 1 y 2 tratan del *Troilus* y 3 y 4 de *Celestina*, concentrados en Calisto, Melibea, Areúsa y Celestina, y la utilización del cuerpo como bien comercial.

1487. MOLL, Jaime. "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*," *Voz y Letra. Revista de Filología* 11.1 (2000): 21-25.

Presenta con lógica distintas posibilidades "heterodoxas": la *Comedia de Burgos* podría ser una edición de lujo que sale de la imprenta de Fadrique Basilea en 1501 y no la *príncipe* de *Celestina*; y la primera *Tragicomedia* podría haberse imprimido en 1502, y en Salamanca.

1488. MOURE CASAS, Ana M. "Comedias elegíacas en *La Celestina*," *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 15 (1998): 443-473.

Presenta el caso por considerar como fuentes significativas de *Celestina* tres comedias elegíacas: *Ne Nuntio Sagaci*, *Pamphilus de amore*, *De uxore Cerdonis*.

1489. MOYA, Pablo C. "El *carpe diem* en *La Celestina*. Aclaraciones textuales: el aire, la ribera y los navíos," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 305-313.

Utilizando referencias de Melibea y Pleberio de los Actos XIX y XX (ver el título), muestra cómo anteriores textos medievales asocian estos elementos con la experiencia amorosa (cantigas d'amigo, romances, otras líricas, etc.) y deben considerarse como un intertexto subjetivo y rico en *Celestina*.

1490. _____. "El aire, la ribera y los navíos. Sobre el lenguaje figurado en *La Celestina*," *Voz y Letra* 11 (2000): 37-51.

Una ampliación del artículo anterior, aclarando el contexto amoroso medieval de los términos citados en el título, el padre ofreciendo reposo a una hija que sabe que tal reposo para ella ya no existe, que el aire ha llevado lejos de la ribera el navío que llevó a su Calisto. Las asociaciones con los textos medievales encuentran en este texto unos nuevos significados figurados.

1491. NOVELLA, Cecilia. "Dinámica intertextual de *La Celestina* y *Siervo libre de amor*." Disertación doctoral, Univ. of Alberta, 1996, 323 pp. DAI-A

57/07, p. 3052, Enero 1997 (abstracto).

Los amores de Calisto y Melibea como reflejo de los amores de Juan Rodríguez del Padrón y una dama desconocida de la corte de Juan II. Rojas, en Salamanca, recibe copia del manuscrito junto con información privada y de allí comienza a desarrollar la acción de la *Comedia y Tragicomedia* aprovechándose de los detalles de dos verdaderos amantes. El estilo de Padrón y Rojas (comparado) da una base para esta tesis.

1492. ORDUNA; Germán. "El didactismo implícito y explícito de *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 217-227.

Los mensajes didácticos explícitos de los paratextos son sinceros y, tal como apunta en las citas del texto el autor, se encuentran justificados implícitamente en el carácter irónico de las acciones y los diálogos narrativos. En su discusión de Calisto, distingue entre el personaje parodiado del primer Auto y el anti-héroe del resto de los actos de la *Comedia*.

1493. PACHECO LOPEZ, Miriam. "Procesos inquisitoriales en Talavera de la Reina contra la hechicería: sus paralelos con *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 559-567.

Los procesos aducidos afirman que los talaveranos creyeron en sus hechiceros. Por la curiosa relación entre la vida y la literatura, algunas escenas de *Celestina* recuerdan vivamente algunos de los pasajes aquí citados, pues no en vano – se sugiere – vivió allí el bachiller Rojas.

1494. PALENCIA HERREJON, Juan Ramón. "Criados y prostitutas en Toledo en torno a 1500," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 551-557.

Sobre la realidad social de criados y prostitutas en el siglo XV, su condición jurídica, su estatus en la sociedad, sus asociaciones con los seres de bajos fondos y las medidas adoptadas para conjurar los problemas que pudieran ocasionar. Con este texto, se puede volver los ojos a las representaciones de estos caracteres en *Celestina*,

1495. PARDO PASTOR, Jordi. "Alonso de Proaza, *homo litterarum*, *corrector et excelsus editor*," *Convenit Selecta* 3 (2000). Ver [

Lo que interesa aquí es el Proaza corrector de *Celestinas*.

1496. PARRILLA, Carmen. ««Fablar segunt la arte» en *La Celestina*,» en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 229-245.

El eje de esta examinación del arte retórico-dialéctica se centra en el diálogo de Calisto y Sempronio del Acto I. Bajo el signo de Aristóteles y su *Ética*, se estudia la condición moral del amante (Calisto como 'incontinente'), señalando las innovaciones en el arte del razonamiento argumentativo y sus posibles conexiones con las enseñanzas en la universidad salmantina del siglo XV.

1497. PEDROSA, J. M. *Bestiario. Antopología y simbolismo animal*. Bestiarios de Medusa, Madrid?: Ediciones Medusa, 2002.

Se reseñan brevemente (1) el motivo de los pájaros como mensajeros del amor, en la canción de Melibea en el huerto (106-108), y (2) el uso del refrán «¿Adónde irá el buey que no are» por parte de la vieja, como más tarde se hará también en Martín Fierro (223-225).

1498. PEREZ FERNANDEZ, J. M. «El impacto de *La Celestina* en la Inglaterra isabelina,» en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 445-455.

Un paralelismo entre Marlowe y Rojas por su formación, sus enfoques y el talante de los personajes que crearon. Mabebe como traductor avizor y atinado, se sitúa a modo de bisagra entre estos dos mundos. Este quiere ser un esbozo que provoque análisis más detallados de las posibles visiones comunes a la tradición literaria hispana y la inglesa.

1499. PEREZ PRIEGO, Miguel Angel. «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*,» en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 147-164.

Aparte de la atribución a uno de estos dos literatos del siglo XV de la autoría del primer auto (sólo presente en la *Tragicomedia*), el articulista demuestra que la presencia o huella literaria de Mena es impresionante en casi todas partes de *Celestina*, mientras el opuesto obtiene para Rodrigo de Cota, cuya fama florece en 1569 después de la declaración de su autoría del primer auto. *Muy poco asumible*.

1500. PIÑERO VALVERDE, M. de la Concepción. «Lecturas de *La Celestina* en la moderna dramaturgia brasileña,» en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 525-529.

Celestina halla acogida en Brasil sobre las tablas, principalmente. Entre las reseñas de las traducciones, adaptaciones y representaciones, entra la versión de Alberto D'Aversa (1950), primera traducción, destinada más bien a actores que al público general. De 1960 es la de Oswald de Andrade, que sigue los lineamientos del movimiento conocido como "Antropofagia". La traducción de 1967 es más cercana al original (con un prólogo de Rosa Chacel) y las representaciones posteriores manejan esta versión. Tras ellas se agazapaba la denuncia política.

1501. PRIETO DE LA IGLESIA, M. R. "La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 283-291.

Basándose en la utilización del "Síguese ..." como título de la obra en el Manuscrito de Palacio y en dos variantes entre el texto de MP y el de las ediciones, se conjetura que Rojas, trabajando con un texto *completo* de una comedia en forma manuscrita, la "compuso" (elaboró) y lo "añadió" (agregó novedades al texto existente). Rojas, por lo tanto, es refundidor de un texto, no su autor.

1502. RAMAJO CAÑO, Antonio. "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (Acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)," *Voz y Letra* 11(2000): 21-36.

Identifica los motivos señalados con analogías en la literatura latina (*mors inmatura, laudatio, mandata morituri, quid profuit?*, por ejemplo), prestando especial atención a las semejanzas entre la imposible consolación de Pleberio y la de Cicerón ante la muerte de una hija suya. Las cartas de Cicerón estaban en la biblioteca de la Universidad de Salamanca a finales del siglo XV.

1503. RODRIGUEZ CASCANTE, Francisco. "La seducción de *Celestina* y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva," *Celestinesca* 25 (2001): 21-46.

El autor se detiene en tres características en el texto de Rojas en relación con Melibea y *Celestina*, a saber: su conciencia autónoma, en virtud de la cual se distancia de la voz autorial; segundo, la transgresión del concepto medieval del honor; y tercero, la multiplicidad de planos. A partir de su exposición, evalúa el resultado de su supresión en la *Segunda Celestina* – la monologización –, como expresión de un espíritu conservador por oposición al espíritu previsor de un Rojas.

1504. RODRIGUEZ-PUERTOLAS, Julio. "Esa ciudad ...," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca:

Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 133-146.

Rojas pinta en su visión de la ciudad (léase el sistema social castellano) la liquidación de un mundo, al negar sus valores rotundamente. Allí la palabra deja de ser comunicación; es sólo engaño. Todo esto retratado convincentemente a base de generosas citas textuales.

1505. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. de los Angeles. "Proyección de la figura de Celestina en el tiempo: Una Celestina salmantina del siglo XIX," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 499-509.

Aquí se presenta *María Magdalena* (1880), obra de "Rafael Luna" (seudónimo de Matilde Cherner, escritora salmantina). Pese a las diferencias de tiempo y espacio y aún de propósito entre las dos obras, la vieja Celestina se usa como referente y como símbolo, y es el punto de partida para lo que la autora llama un estudio social, un ensayo y una novela sobre la prostitución legalizada en la época.

1506. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición a cargo de Esther Borrego. Clásicos populares 7, Madrid: Cooperacion Editorial, 2002. Rústica, 284 pp. Edición ilustrada.

Edita (y moderniza) la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507, agregando los argumentos de cada acto de Valencia 1514. La introducción incluye los temas más tratados y una cronología y, al final, hay unas *fichas de trabajo* para estudiantes. Ilustrada con viñetas de Valencia 1514 y de Sevilla 1518-1520 [una de las 'falsas' 1502]. La bibliografía comentada no se extiende más allá de unos cuantos libros considerados esenciales.

1507. _____. *La Celestina*. Edición a cargo de Santiago López-Ríos. Clásicos comentados 5, Madrid: Ollero y Ramos, 2002. Rústica, 405 pp.

Edición basada en Valencia 1514 con un excelente aparato crítico para estudiantes o el público lector no especialista. La introducción expone la época y la historia textual de la obra, los actos se dividen en escenas siguiendo a M. Marciales (1985), las notas son útiles para aclarar lecturas, y los posliminares incluyen una discusión de varios aspectos de interés en la obra, una serie de temas para alumnos, y un análisis del Acto IV. Sin ilustraciones y con una bibliografía mínima.

1508. _____. *La Celestina*. Ed. Pedro M. Piñero. Col. Austral 282, Madrid: Espasa, 2001. Rústica, 438 pp. Una ilustración.

Amplia introducción (firmada en 1993), bibliografía (que sólo llega a 1991), y notas, además de una cronología y un *taller de lectura* como posliminares a la edición de la *TCM*.

1509. _____. *La Celestina*. Edición a cargo de M Cifo González. Col. Anaquel 29, s. l.: Ed. Bruño, 2001⁴. Rústica, 379 pp. Ilustraciones en la introducción.

1510. _____. *La Celestina*. Edición de Gerardo Gonzalo. Col. Didáctica - Clásicos Literarios, Madrid: McGraw Hill/Interamericana de España, 1996. Rústica, 367 pp. Ilustrada con cinco grabados de ediciones desde 1518 hasta 1841.

La edición base es la de Russell (1991), modernizada. Trae una introducción variada para un público general de lectores/estudiantes, mínimas notas al texto (con actos divididos en escenas, siguiendo a Marciales 1985) y, al final, ejercicios para temas escritos, temas para debates, un comentario de texto, citas del *Libro de buen amor* (sobre terceras), del llanto de la madre de Leriano (*Cárcel de amor*) y una selección de *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.

1511. ROJAS MAYER, Elena M. "La construcción del contexto de *La Celestina*. A través del texto," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 581-587.

El lector de *Celestina* se entera pocas veces de antemano, mediante estrategias convencionales como la didascalia, del contexto social y psicológico interno de la obra, a saber, sobre algunas acciones de los personajes o sus apariencias, sobre el espacio o el tiempo. Esta información se deriva de elementos semánticos y pragmáticos cuya transmisión corre a cargo del diálogo de los personajes mismos. Se refieren algunos ejemplos de cómo se le orienta al lector por medio de señales en sus comentarios e interacciones.

1512. ROSO DIAZ, José, y Reyes Narciso GARCIA-PLATA. "Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la *Comedia Tidea* y en la *Comedia Salvaje*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 415-423.

Estudia la figura celestinesca en la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas (Beroe) y en la *Comedia Salvaje* de Romero de Cepeda (Gabrina). El segundo utiliza mejor las características de la alcahueta al dramatizar sus acciones; parece que no hay gran funcionalidad de las mismas en el caso de Beroe.

1513. ROZAS ORTIZ, Julián. “¿Cómo templará el destemplado?»: Acerca de la *annominatio* como técnica dramática en *La Celestina*,” en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 341-349.

Presenta distintos casos, con ejemplos, del *annominatio* en *Celestina* como primer paso hacia un mejor y más completo análisis del estilo de las técnicas dramáticas de la obra, tan escasamente desarrollado en ediciones recientes (cita las de Rodríguez Púertolas [1996] y Russell [1991]).

1514. RUIZ MONEVA, María Angeles. “From Rojas’s *La Celestina* to Rastell’s *Interlude*: Problems in the Translation of Irony.” Tesina de licenciatura, Univ. de Zaragoza, 1996, 197 pp. MAI 39&04, p. 996. Agosto 2001 (abstracto).

Un estudio de las maneras en que el nuevo contexto afecta la expresión de la ironía y de las maneras en las que el traductor la confronta.

1515. SAEZ PASCUAL, María V. “ El componente enigmático de *La Celestina* y la audacia imaginativa de Juan Carlos Arce: poderosos alicientes para los jóvenes lectores,” en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 511-518.

Explotando los enigmas que ha suscitado *Celestina* (autoría, uso de la magia, personalidad del autor), la autora quiere comentar la novela de Juan Arce, *Melibea no quiere ser mujer*. Desglosa la narración, las estrategias, los logros de esta novela, y dado que además de ingenio, humor y ambientación fidedigna, está más cerca de los intereses y el tiempo de los estudiantes, la propone como un excelente medio de acercarlos a *Celestina*.

1516. SALES DASI, Emilio J. “Feliciano de Silva, aventajado ‘continuador’ de *Amadises y Celestinas*,” en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp.403-414.

Este cotejo de la *Celestina* original con la *Segunda* de Silva (1534) revela una “disparidad de presupuestos ideológicos” entre ellas, además de un tono distinto marcado por la presencia de más personajes, cartas amorosas, el habla rústica, la presencia de un negro y más. Silva no canaliza, no produce conflictos, su *Celestina* resulta algo desdibujada y menos central, y su final feliz también distingue esta continuación de su modelo. En estas áreas, podría haber existido influencia de la *Comedia Thebaida*. Se notan rasgos comunes con la *Celestina* de Silva y obras caballerescas que escribía al mismo tiempo, especialmente la *Tercera Parte de Florisel* (1535).

1517. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "La identidad de Fernando de Rojas," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 23-47.

Exprime los pocos datos biográficos que tenemos para dar un mayor relieve al trayecto vital de Fernando de Rojas, utilizando particularmente los datos provenientes del pleito de hidalguía levantado por el nieto de Rojas (Valladolid 1584). Toca su familia, su carrera y estudios, su relación con La Puebla de Montalbán, con Talavera de la Reina, y sus actividades jurídico-políticas en Talavera. Esta visión pretende corregir algunos de los excesos de Gilman en su *La España de Fernando de Rojas*.

1518. SANCHEZ SANCHEZ-SERRANO, Antonio. "Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 273-281.

Esta meditación de MP considera que es anterior a las ediciones impresas y se puede ver la mano de Rojas, sobre todo en la sección que parece ser de una segunda mano y que a veces corrige el texto copiado (probablemente al dictado) del primer copista, interviniendo, acercando el texto cada vez más al que aparece luego impreso. Postula que la circulación de este manuscrito – sin duda en varias copias – se pensaría como aliciente para promocionar la venta de la edición impresa.

1519. SEARS, Theresa A. *Clio, Eros, Thanatos: The 'Novela Sentimental' in Context* (New York: Peter Lang, 2001).

En el cap. 2, Sears elabora una nueva formulación de varios aspectos del amor en la novela sentimental, extendiendo su contexto europeo desde Chrétien y su *La chevalier de la charette* hasta *Clarissa*, la novela inglesa del s. XVIII de Richardson. La discusión de los amantes, la nueva pasividad, la problemática de la virgen inaccesible, el lenguaje y el papel de la familia son unos elementos importantes en este estudio contrastivo de *Cárcel de amor* y *Celestina*.

1520. SEGURA GRAÍÑO, Cristina. "Las mujeres en *La Celestina*," en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, coord. C. Segura Graíño (Madrid: Narcea, 2001), pp. 47-58.

Lo que quiere descubrir es hasta qué punto las mujeres se conforman al papel artificial que en el patriarcado se les impone. Las mujeres nobles guardan casa y las otras salen al espacio masculino, la calle. Sólo Alisa es modélica mujer del patriarcado, siendo que todas las demás se preocupan por temas – hasta dentro

de sus espacios – no esperados. La sorpresa es la duda que surge sobre si son o no son prostitutas Elicia y Areúsa (el texto nunca menciona el recibir pagos de Pármeno o Sempronio).

1521. SEPULVEDA, Jesús. “Confluencia de tradiciones en la alcahueta de *El Celoso*,” en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 467-482.

Un repaso pormenorizado a los rasgos de Lena Corcuera de Cienfuegos, la tercera de *El celoso*, permite apreciar el intento de Diego Alfonso Velázquez de Velasco de integrar el modelo de alcahueta hispánica a la comedia clásica, intento que por razones temporo-espaciales no fue suficientemente valorado. Sobre la dependencia y diferencias entre *Celestina* y esta colega posterior (1602).

1522. SEVERIN, Dorothy S. “*Celestina: A Life*,” *Celestinesca* 25 (2001): 101-106.

Una sabrosa reconstrucción de la vida y personalidad de *Celestina* en el pasado y el presente del tiempo textual. Presenta una visión coherente de su carrera y profesionalidad a la luz de las circunstancias históricas de la época literaria en la que “nace” y “trota” y se muere.

1523. SNOW, Joseph T. “Los estudios celestinescos 1999-2099,” en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 121-132.

Un trazo fluido permite apreciar tres bloques temporales y temáticos de la recepción de *Celestina*: una etapa de lecturas y relecturas que va desde 1500 hasta más o menos 1805; una etapa, aun en el siglo XIX, de consagración como obra clásica; y una tercera etapa que sigue en nuestros días donde se evidencia la gran variedad de expresiones artísticas que giran a su alrededor. *Celestina* se ha convertido en mito. Se plantean, para finalizar, varios aspectos que a juicio del autor no se han agotado todavía y se sugieren vetas que esperan ser exploradas en el siglo XXI.

1524. _____. “Cinco siglos de animadversión entre *Celestina* y Pleberio: postulados y perspectivas,” en *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, ed. A. González et al (México, D. F.: UNAM/ Univ. Autónoma Metropolitana/Colegio de México, 2002), pp. 13-29.

Un momento de duda y una alegría triunfal de *Celestina*, dos expresiones textuales y algunas alusiones nostálgicas a su propio pasado, sirven de apoyo a esta reflexión, que amplía a tres las motivaciones de la vieja para llevar a cabo su

negocio con Melibea: a más de codicia y el orgullo profesional, asoma su resquemor contra Pleberio, su ex-vecino. Una reconstrucción textual puntualizada de un rencor y de los medios para consumir una venganza.

1525. _____. "Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822 (II). 1499-1600," *Celestinesca* 25 (2001): 199-282.

Una segunda entrega de un catálogo cronológico de la celestinesca histórica que agrega muchas más entradas del siglo XVI a la primera (*Celestinesca* 23 [1997]: 115-172).

1526. _____ & Mónica DEL VALLE. "*Celestina*: documento bibliográfico: vigésimocuarto suplemento," *Celestinesca* 25 (2001): 173-197.

Los suplementos comienzan en el vol. 9 de *Celestinesca* y aquí se recogen las entradas 1310 a 1420.

1527. TAYLOR, Barry. "Versiones largas y breves de textos castellanos medievales y áureos: la cuestión de la prioridad," en *Text & Manuscript in Medieval Spain. Papers from the King's College Colloquium*, ed. D. Hook (Exeter: Dept. of Spanish & Spanish-American Studies & London: King's College, 2000), pp. 79-102.

Su estudio abarca obras tan distantes en el tiempo como lo son *El Conde Lucanor*, *Laberinto de Fortuna* y *Celestina*.

1528. TOMIKA, Ikuko. "*La Celestina*, *La Lozana* y el *Lazarillo*: El germen del género picaresco español." Disertación doctoral, Univ. of California-Santa Barbara, 1997, 252 pp. DAI-A 58/09, p. 3555, Marzo 1998 (abstracto).

En las actuaciones de Calisto, Rojas desprecia el mundo aristocrático y las convenciones del amor idealizado. En el *Lazarillo* se da a conocer que lo caballeresco había degenerado. Es el camino hacia lo picaresco, en el cual también participa Lozana, como otra precursora.

1529. TOZER, Amanda J. A. "The Disjunctive Voice in *Celestina*: A Reformulation of Melibea's Desire," *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 79 (2002): 31-44.

Pretende revelar en Melibea la disyunción de su actuación a lo largo de la obra. Su única decisión libre es la del suicidio, siendo que las demás las produce el efecto de la brujería. En esta lectura aristotélica, Melibea, a la vez que no es una heroína trágica clásica, sí lo es en un sentido más moderno: su *hamartia* es la compasión con que recibe a Calisto. Sus pecados no pueden ser redimidos porque

se confiesa ante su padre y no ante un cura, así negando su aceptación de la responsabilidad de todo lo que le lleva a esta coyuntura trágica.

1530. TOVAR IGLESIAS, Soledad. "Utilización de *La Celestina* en una lección moral: el caso de Briana," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 437-444.

Se estudia la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, obra moralizadora ideada para las festividades del *Corpus*. Es en la segunda mitad que se nota más afinidades con *Celestina* en la realización del personaje de Briana, vieja alcahueta y mala mujer, aunque no se acerca a *Celestina* en el nivel profesional.

1531. UTRERA MACIAS, Rafael. "Representación cinematográfica de mitos literarios (Carmen y *Celestina*, Don Quijote y Don Juan según el cince español)," *Versants* 37 (2000): 197-230.

Describe con comentarios críticos dos películas españolas hechas a raíz de *Celestina*, la de César Ardavin (1969) y la de Gerardo Vera (1996). Lo que se pregunta es por qué no se ha filmado más veces (y con más fidelidad).

1532. VALVERDE, Inés. "El autor de *Celestina*, alcalde de Talavera. Fernando de Rojas (1476?-1541)," en *Un autor, una ciudad, un tiempo*, ed. I. Valverde, C. Pacheco et al (Colección Adarve, Talavera de la Reina: Colectivo de Investigación Histórica "Arrabal", 1999), pp. 10-33.

Contra el argumento del carácter converso de Rojas se esgrimen aquí varias pruebas provenientes de las actas o de otros documentos oficiales de Talavera para la época del bachiller. Se evidencia así su magnífico desempeño como alcalde y su labor de hombre público sin tacha desde 1509 hasta 1541, al igual que su vinculación a lo religioso, notoria incluso en sus disposiciones funerarias. Respecto al enigma de por qué, siendo el autor de *Celestina*, escribiría una sola obra, se recurre a la distinción entre profesión y pasatiempo.

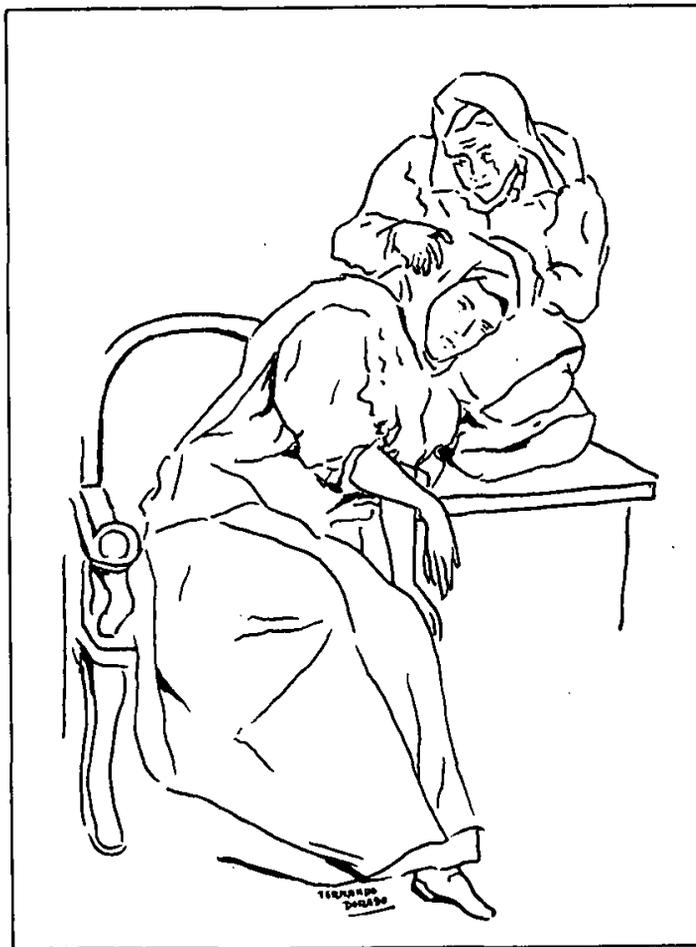
1533. _____. "Testimonios documentales del autor de *Celestina* en Talavera de la Reina," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla- La Mancha, 2001), pp. 541-549.

Los documentos del archivo municipal de Talavera citados dejan entrever un aspecto más cívico de la vida de Rojas en sus años talaveranos: sus bienes, su vida social, su trabajo y su relación con los conciudadanos.

1534. VARELA-PORTAS de ORDUÑA, Juan. "Amor privado, muerte pública en *La Celestina*," en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ed.

F. B. Pedraza Jiménez et al (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 569-579.

En contraposición a las lecturas que ven las caídas en *Celestina* como compendios simbólicos, aquí se leen a la luz de la ideología mercantil. Así, la caída se transforma en salto. Las citas de escenas puntuales permiten calificar como constante ese juego entre lo público y lo privado, entre el exterior y el interior animista; el asedio del ruido a la casa y el corazón. Como umbral entre estas dos esferas se sitúa la puerta o el muro.



Desmayo de Melibea, Auto X
Fernando Dorado



Yokubo no hikigeki
(Tragicomedia de las
pasiones)

FERNANDO DE ROJAS
(ca. 1476-1541)

Traducido al japonés por
Hajime Okamura

Fukuoka: Nakagawa-Shoten, 1990

INDEX TO CELESTINESCA 1-26 (1977-2002)

Joseph T. Snow
Randal P. Garza
Michigan State University

I. General Author Index	200-225
II. Index of Reviews	226-231
III. Iconographic Index	231-236

Two previous Indexes appeared in *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 81-104 and 21 (1996): 199-136. The latter covered volumes 1-20. As the journal moves from East Lansing, Michigan to Valencia, Spain, it is time to provide a complete Index of the journal under its first editor. The format remains the same. The 'General Author Index' is organized to include all significant items in the pages of volumes 1-26 of *Celestinesca*. To these we have added, from the PREGONERO sections, all conference papers for which abstracts or summaries were published (many other paper titles are routinely included there but not listed here) and all manner of performances of celestinesque works for which sufficient information was available for summarizing. Each item appears in this index with an identifying rubric, following the title, as follows: articles (A), notes (N), reviews (R), review-articles (RA), performance summaries (PS), necrologies (O), bibliographies (B), reprints (RPT), texts (T), translations (TR), poems (P), creative works (C), research reports (RR), conference paper abstracts (AB) and conference reports (CR). Volume, issue, and page number(s) complete the entries. The 'Index of Reviews' is alphabetical following the name of the author of the book, the adapter or director of the performance, etc. The 'Iconographic Index' reviews the illustrative *Celestina* materials actually used in the journal. We have done what we could to insure completeness, realizing that mischievous spirits always find a way to frustrate the best of intentions.

[J. T. S., R. G.]

I. GENERAL AUTHOR INDEX

<u>Author, title, classification</u>	<u>Vol./no.</u>	<u>Pages</u>
AFZALI, Ana, M., "La Celestina": Los Angeles, Teatro Bilingüe (R)	16:ii	105-110
ALBUIXECH, Lourdes, Insultos, pullas y vituperios in <i>Celestina</i> (A)	25:i-ii	57-68
ALCALA GALAN, Mercedes, Voluntad de poder en <i>Celestina</i> (A)	20:i-ii	37-55
ÁLVAREZ, Raúl, Conference Report: Bloomington, Indiana, October 18-19, 2002	26:i-ii	126-130
AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino, Hacia un contexto médico para <i>Celestina</i> : Dos modalidades curadoras frente a frente (A)	23:i-ii	87-124
_____. Hacia un contexto médico para <i>Celestina</i> : Sobre <i>amor hereos</i> y su terapia (A)	24:i-ii	135-169
ANDERSON, Reed, rev. of <i>Calisto and Melibea</i> (opera), Davis, California, June 1979 (R)	3:ii	27-30
ANON., <i>Celestina, Tragicomedia de Calixto y Melibea</i> [1844] (RPT)	6:i	31-32
ANON., Actas de comprobación de la existencia de los restos de Fernando de Rojas (A, 1968)	22:i	96-97
ARATA, Stefano, Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI (A)	12:i	45-50
_____. Carmelo Samonà (1926-1990) (O)	14:ii	101-103
ARDILA, John G., Una traducción 'políticamente correcta': <i>Celestina</i> en la Inglaterra puritana (A)		22:ii 33-48
ARMISTEAD, S. G., and J. H. SILVERMAN, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (A)	2:i	3-6

- _____. and J. H. SILVERMAN, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (nota adicional) (N) 2:ii 29
- ARMISTEAD, S. G., and James T. MONROE, *Celestina's Muslim Sisters* (A) 13:ii 3-27
- _____, and Arthur L.-F. ASKINS, Rodrigo y Calisto: A New Version of *Las quejas de Jimena* (A) 25:i-ii 133-148
- ASKINS, Arthur L.-F., see ARMISTEAD
- ASKINS, Arthur L.-F., and Víctor INFANTES, Las 'coplas' celestinescas de ¿tremar?: una historia casi completa de medio pliego (A) 15:ii 31-51
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, La triple tentación de Melibea (A) 2:ii 3-11
- BADOS-CIRIA, M. C., *Celestina* y el lenguaje del cuerpo (A) 20:i-ii 75-88
- BALDWIN Jr., S., Sin and Retribution in the *Celestina* (AB) 10:i 74
- BARANDA, Consolación, De "Celestinas": problemas metodológicos (A) 16:ii 3-32
- BARRICK, Mac E., *Celestina's Black Mass* (N) 1:ii 11-14
- _____. El 446° refrán de *Celestina* (N) 7:ii 13-15
- BEARDSLEY, Jr., Theodore S., *Celestina*, o los dos trabajadores: A Shadow Play of 1865 (A) 10:ii 17-24
- _____. The Lowlands Editions of *Celestina* (1539-1601) (A) 5:i 7-11
- _____. A Marginal *Celestina* Playlet: Frederich Fuentes' *La Celestina* (Barcelona, 1899) (N) 12:i 51-53
- _____. The House and Gravesite of *Celestina* (N) 24:i-ii 123-130
- BELTRÁN, R., Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas del mal del amar (A) 12:ii 33-53

- _____, El 'mal de costado': *Arcipreste de Talavera, Celestina* (auto IV) (AB) 17:ii 162
- BENITO de Lucas, Joaquín, *Dos poemas de amor* (P) 5:ii 55-56
- BERMÚDEZ, Berta, *Celestina* como intexto en *La pícaro Justina* (A) 25:i-ii 107-132
- BERNDT-KELLEY, Erna, Elenco de ejemplares de ediciones tempranas del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico (B) 12:i 9-34
- _____. Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas (A) 9:ii 3-46
- BERSHAS, Henry N., Testigo es el cuchillo de tu abuelo (*Celestina* I) (A) 2:i 7-11
- BERTRAND, Joseph, Theatre (Liliane Wouters, Brussels 1981) (R, RPT) 5:i 55
- BLAY MANZANERA, V., Mas datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina* (A) 20:i-ii 129-154
- BOTTA, Patrizia, *La Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales (AB) 17:ii 162-163
- _____, Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas (A) 18:ii 113-131
- _____, rev. of E. de Miguel Martínez, '*La Celestina*' y Rojas (RA) 22:ii 69-80
- _____. Dos problemas de interpretacion: 1. 'Calisto no hay seydo' (Auto I, 1ª escena); 2. 'No te duele a ti en ese lugar (Auto XI, última escena) (A) 26:i-ii 45-52
- BRIESEMEISTER, Dietrich, rev. of *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung (Augsburg 1520; 1534)*, ed. and intro. by K. V. Kish and U. Ritzenhoff (R) 13:ii 74-75
- BROCATO, Linde M., Communicating Desire: Self and

- Discourse in *La Celestina* (AB, RR) 16:ii 115
- _____, Cutting Commentary: *Celestina*, Spectacular Discourse, and the Treacherous Gloss (A) 20:i-ii 103-128
- BROOKES, Kristen, Discovering Melibea: *Celestina*'s Uncontainable *doncella encerrada* (A) 24:i-ii 95-114
- BROWN, Kenneth, A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of *Celestina* (N) 18:ii 151-154
- _____, y H. DEN BOER, Recuerdos léxicos y temáticos de *Celestina* en la 'Fábula burlesca de Jesucristo' (Ca. 1675) de Abraham Gómez Silveira (N) 23:i-ii 11-15
- BRUTON, Shirley, Pármeno's Search for Identity (AB) 12:i 75
- BUEZO, Catalina, En torno a la presencia de *Celestina* en el teatro breve de los siglos XVII y XVIII. Edición de *Los Gigantones*, entremés de Francisco de Castro (T) 17:i 67-86
- BURKE, James F. Sympathy and Antipathy in *LC* (AB) 8:ii 42
- _____, rev. of Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'* (R) 11:ii 37-39
- _____, The *Mal de la Madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina* (A) 17:ii 111-128
- CABRANES-GRANT, Leo, La resistencia a la *Tragicomedia*: Giraldo Cintio y una polémica sobre *Celestina* (A) 22:i 57-66
- CANET VALLES, José Luis, *La Comedia Thebayda*, una 'reprobatio amoris' (A) 10:ii 3-15
- _____, Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar (A) 20:i-ii 3-19
- CANTALAPIEDRA, Fernando, Los refranes en *Celestina* y el problema de su autoría (N) 8:i 49-53
- _____. Las calificaciones estereoeptivas de los actores (AB) 8:ii 42-43

_____. <i>LC</i> , retrato de un mito (AB)	9:i	65
_____. La Huerta-Huerto, en la <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
_____. Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán (A)	14:i	41-55
_____. El refranero celestinesco (A)	19:i-ii	31-56
CARDENAS, Anthony J., <i>The corriente talaverana and the Celestina: Beyond the First Act</i> (A)	10:ii	31-40
_____, <i>Celestina in the Cancionero de Pedro de Rojas</i> (AB)	13:ii	83
_____, <i>Celestina: A Hag Before and a Hag After</i> (AB)	15:1	89
CARDONA, Angeles, <i>En torno a la edición de LC nacida a raíz del Congreso Internacional de LC</i> (AB)	10:ii	54
CARRASCO, Félix, <i>Notas a una lectura de Celestina del siglo XVI: La comedia de Sepúlveda</i> (N)	13:i	43-47
CASTELLS, Ricardo, <i>El sueño de Calisto y la tradición celestinesca</i> (A)	14:i	17-39
_____, <i>Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition</i> (A, RR)	15:i	99-100
_____, <i>Los refranes y la problemática autoría de la Comedia de Calisto y Melibea</i> (A)	16:i	15-23
_____, <i>Burton's The Anatomy of Melancholy: A Seventeenth-Century View of Celestina</i> (A)	20:i-ii	57-73
_____. 'A la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea': La memoria en el argumento general de <i>Celestina</i> (A)	24:i-ii	115-122
CASTRO GONZÁLEZ, José Luis, rev. of <i>La Celestina</i> de Nati Mistral, adapt. De Luis García Montero (R)	24:i-ii	183-185
CAVALLERO, Pablo A., <i>Algo más sobre el motivo greco-latino de la vieja bebedora en Celestina: Rojas y la tradición de la comediografía</i> (A)	12:ii	5-16

- CHERCHI, Paulo, J. T. SNOW, Cornelius Agrippa and
Celestina (A) 22:ii 61-67
- COCOZELLA, P., From Lyricism to Drama: The Evolution
of Fernando de Rojas' Egocentric Subtext (A) 19:i-ii 71-92
- COLOMINA, Lola, see SNOW
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos, rev. of K. WHINNOM, *Medieval
and Renaissance Spanish Literature*. Selected
essays. Edited by A. Deyermond, W.F. Hunter
& J. T. Snow (1994) (R) 18:ii 155-161
- CORFIS, Ivy A., *The Primer entremés de Selestina: An Edition,
with an Introduction, Notes and a Reading Text of
an Anonymous Celestinesque Work of the Sixteenth
Century* (T) 6:i 15-29
- _____. rev. of *Fernando de Rojas, Celestina: Tragicomedia de
Calisto y Melibea* (edición y estudio crítico),
ed. Miguel Marciales (RA) 10:ii 43-48
- _____. rev. of Ciriaco Morón Arroyo, *Sentido y Forma de
'La Celestina'* (R) 9:i 47-48
- _____. Juan de la Cueva's Sonnet on *Celestina* (T) 7:ii 21-22
- _____. *Celestina comentada: A Case of Law and Literature*
(AB) 8:ii 43
- _____. *La Celestina comentada y el código jurídico de
Fernando de Rojas* (AB) 10:ii 56
- _____. The Status of Women in Courtly Literature (AB) 11:ii 47
- _____. Dark Laughter: Irony in *Celestina* (AB) 12:i 76
- _____. Punishment in *Celestina: De Poenis* According to
the Sixteenth-Century *Celestina comentada* (AB) 15:1 87
- _____. Naming in *Celestina* (A) 22:i 43-56
- _____. Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament 25:i-ii 47-56

- COSTA FONTES, Manuel da, *Celestina's Hilado and Related Symbols* (A) 8:i 3-13
- _____. *Celestina's Hilado and Related Symbols: A Supplement* (N) 9:i 33-38
- _____. rev. of Dorothy Sherman Severin, *Female Empowerment and Witchcraft in 'Celestina'* (1995) (RA) 19:i-ii 93-104
- CRIADO DE VAL, Manuel, 'Amor Impervio' (LC, I, 48): What Does It Mean? (A) 1:ii 3-6
- CRUZ-SAENZ, Michelle S. de, rev. of Compañía Teatro del Aire, *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (R) 6:i 35-37
- CUSTODIO, A., *La Celestina como experiencia teatral* (A) 3:i 33-38
- _____, *Introito a una comedia* (A) 16:i 5-14
- CZARNOCKA, Halina, *Sobre el problema del espacio en Celestina* (A) 9:ii 65-74
- DANGLER, Jean, *Transgendered Sex and Gealing in Celestina* (A) 25:i-ii 69-81
- DARDON TADLOCK, Gisela, rev. of *Celestina* (teatro) in San Francisco, California (R) 4:ii 38-39
- _____. *El otromundo literario* (C) 6:i 41-44
- DEL VALLE, Mónica, see SNOW
- DEN BOER, Harm, see BROWN, Kenneth
- DE VRIES, Henk, *Isaco Coeno de...¿dónde?* (N) 10:ii 41
- _____. 'Mas ygal galardón': sobre estructura y autoría de *LC* (AB) 10:ii 56
- _____. *Cryptografie, een nijzonder geval: het boek dat Celestina wordt genemd* (AB) 10:ii 57

- _____, ¿Quién es la Lozana? (A) 18:i 51-73
- _____. Otra nota a Isaco de Coeno (N) 23:i-ii 139-141
- _____. La autoría de la *Comedia* (N) 24:i-ii 69-76
- DEYERMOND, A. D., Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina* (A) 1:i 6-12
- _____. Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript (A) 2:i 25-30
- _____. rev. of J. Ferreras Savoye, *La Célestine ou la crise de la société patriarcale* (R) 4:ii 31-34
- _____, Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina* (A) 8:ii 3-10
- _____. I'll sing you a song of an old Spanish song, *Celestina* (C) 15:ii 82-83
- _____. How Many Sisters Had Celestina? The Function of the Invisible Characters (A) 21:i-ii 15-29
- _____. Fernando de Rojas deom 1499 to 1502: Born-Again Christian (A) 25:i-ii 3-20
- _____. El facsímil salmantino de 1999 (R, N) 26:i-ii 123-125
- DIAL, Eleanore M., Notes on Adapting and Interpreting *La Celestina*: The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas (A) 1:i 13-18
- DILLE, Glen F., The *Comedia Serafina* and Its Relationship to *La Celestina* (A) 1:ii 15-20
- DRYSDALL, D. L., The French Version of the *Penitencia de Amor* (A) 9:i 23-31
- _____. The Guillaume Chaudière Edition of Jacques de Lavardin's *Célestine* (N) 5:ii 49-50
- _____. Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up To 1644 (A) 20:i-ii 21-36

- _____. The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (A) 22:i 75-80
- DUBNO, B. R., and J. K. WALSH, Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Seneca* and the Composition *Celestina*, Act IV (A) 11:i 3-12
- DUMUR, Guy, Theatre (P. Ionesco, Créteil, France 1983) (R) 8:i 60
- DYER, Nancy Joe, see SNOW
- EESLEY, Anne, *Celestina's Age: Is She Forty-Eight?* (A) 10:ii 25-30
- _____. Four Instances of '¡Confesión!' in *Celestina* (N) 7:ii 17-19
- _____. "Carta" (response to K. Whinnom on the use of the article in the title of Rojas' work) (T) 5:i 53-54
- _____. The Third Person in *Celestina* (AB, RR) 7:i 45-46
- ELLIS, Deborah, '¡Adiós, paredes!' The Image of the Home in *Celestina* (A) 5:ii 1-17
- ESTEBAN MARTIN, L. M., Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (A) 11:ii 3-19
- _____. Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón (A) 12:ii 17-32
- _____, Huellas de *Celestina* en la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (A) 13:i 31-41
- _____, Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia* (A) 13:ii 29-38
- _____, Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Mendoza (A) 20:i-ii 89-102
- _____. Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo (A) 23:i-ii 125-137

- _____. Claudina, del recuerdo a la vida (A) 24:i-ii 77-86
- FAULHABER, C. B., *The Celestina and the Libro de buen amor* (AB) 10:ii 53
- _____, *Celestina de Palacio*: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520 (A) 14:ii 3-39
- _____, *Celestina de Palacio*: Rojas's Holograph Manuscript (A) 15:i 3-52
- _____, The Heredia-Zabalburu Copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, "Sevilla, 1502" [i.e., Rome: *Marcellus Silber, ca. 1516*] (N, B) 16:i 25-34
- FELIPE, Leon, "A Celestina" (P) 6:ii 35-36
- FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique J., 'Huevos asados': Nota marginal (N) 17:i 57-60
- _____. Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de sententiae como mapa textual 21 31-47
- FERRE, Rosario, *Celestina en el tejido de la cupiditas* (A) 7:i 3-16
- FERRECCIO PODESTA, Mario, 'Haba morisca', ¿haba marisca? (A) 8:ii 11-16
- FERRER Y CHIVITE, Manuel, Unos momentos en la vida de Fernando de Rojas (A) 5:ii 39-47
- _____. Cristóbal de Castillejo y los avatares de su *Celestina* (A) 23:i-ii 21-33
- FINCH, Patricia S., Religion as Magic in the *Tragedia Policianana* (A) 3:ii 19-24
- _____. The Uses of the Aside in *Celestina* (A) 6:ii 19-24
- _____. Gerarda como figura celestinesca (AB) 5:i 56
- _____. Witchcraft and the Concept of "Admiratio" in the *Celestina* (AB) 5:i 57-58

- _____. Magic and Witchcraft in *Celestina* & Its Imitations. diss. (AB, RR) 5:ii 59-61
- _____. Magic and Moral Intent in *LC* and Its Imitations (AB) 6:i 47
- FORCADAS, Alberto, 'Mira a Bernardo' es alusión con sospecha (A) 3:i 11-18
- _____. Sobre las fuentes históricas de '...eclipse ay mañana', etc., y su posible incidencia en acto I de *Celestina* (A) 7:i 29-37
- _____, Debatabilidad de la teoría de la errata de imprenta en haba morisca (A) 10:i 5-12
- _____. El *Bursario* en *La Celestina* (AB) 15:i 85
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, Seneca y *Celestina* (RR) 7:ii 35
- _____, La cambiante faz de la *Celestina*: Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI (A) 8:i 29-41
- _____. Otra perspectiva de *Celestina* (Adaptación de José Blanco Gil, El Paso, 1985) (R) 9:i 63-64
- _____, *Celestina* "As a Funny Book": A Bakhtinian Reading (A) 17:ii 29-51
- FOX, Lucía, Otra lectura de 'Calixto y Melibea' (P) 16:ii 103-104
- FRADEJAS LEBRERO, José, Tres notas a la *Celestina* (N) 17:i 47-56
- _____, 'Cazar aves con lumbre' (más antiguo aún) (N) 18:i 75-77
- FRADEJAS RUEDA, J. M., El 'boezuelo', el 'buey de caza' y el 'cabestrillo' "privado" (A) 20:i-ii 155-170
- FRAKER, Charles F., Declamation and the *Celestina* (A) 9:ii 47-64
- FRIEDMAN, E. H., rev. of Dorothy Sherman Severin, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'* (R) 13:ii 71-73

- GALLO, Lee A., *Celestina: A New Social Perspective* (AB) 10:ii 57
- GARAY, René, El concepto de la máscara en *LC* (AB) 5:i 58
- _____. El concepto de la máscara en la *Celestina* (A) 5:ii 33-38
- GARCI-GOMEZ, Miguel, 'Amor imperuio' o 'amor improuo' (LC I, 94) (A) 4:ii 3-8
- _____. Un tercer autor para la *Tragicomedia* (A) 16:ii 33-62
- _____. 'Eras e Crato Médicos': Identificación e interpretación (A) 6:i 9-14
- _____. 'Huevos asados': afrodisíaco para el marido de *Celestina* (A) 5:i 23-34
- _____. El sueño de Calisto (A) 9:i 11-22
- _____. Fernando de Rojas and the Turn of Love from Courtly to Predatory (AB) 7:ii 27-28
- _____. On Courtly Love and the *Celestina* (AB) 9:i 65-66
- GARCIA, Michel, Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio (A) 18:i 3-16
- _____. Apostillas a "Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio" (N) 18:ii 145-149
- _____. Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina* 21 49-64
- GARCÍA PLAZA, Manuel, Virgilio en la muerte de *Celestina* (N) 24:i-ii 131-134
- GARCÍA MONDELO, Nancy, El género epistolar y los Consejos de *Celestina* en un pliego suelto del s. XVI 24:i-ii 29-46
- GARRIDO, Rosa M, Estudios en homenaje de Louise Fothergill-Payne: Introducción 21 1-9
- GARZA, Randal, see SNOW

GASCON-VERA, Elena, <i>Celestina</i> , Dama Filosofía (A)	7:ii	3-10
_____. <i>Celestina</i> : Dialogue as Mirror of Parody (RR)	7:ii	35-36
_____. <i>Celestina</i> y el Descubrimiento (AB)	10:ii	55
GERITZ, Albert J., <i>Calisto and Melebea</i> : A Bibliography (B)	3:ii	45-50
_____. <i>Calisto and Melebea</i> (1530) (A)	4:i	17-29
GERLI, E. M., 'Mira a Bernardo': Alusión Sin Sospecha (A)	1:ii	7-10
_____. A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark (N)	12:ii	55-59
_____. Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in <i>Celestina</i>	21	65-77
GIL, Antonio C. M., Violence in the Search of Love and Honor in <i>Celestina</i> (AB)	8:ii	43
GIMBER, Arno, Los rufianes de la primera <i>Celestina</i> : observaciones acerca de una influencia literaria (A)	16:ii	63-76
GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, Diversas conexiones entre <i>Celestina</i> y Elicia (A)	18:i	35-50
GOMEZ, Jesús, Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea (A)	14:i	3-16
_____. Primeros ecos de <i>Celestina</i> en las comedias de Lope (A)	22:i	3-42
GREENIA, G. D., rev. of "Fernando de Rojas and <i>Celestina</i> : Approaching the Fifth Century", ed. I. A. Corfis and J. T. Snow (R)	17:ii	151-158
GULSTAD, Daniel E., Courtly Love and Rojas' <i>Celestina</i> (AB)	9:i	66-67

- GURZA, Esperanza, rev. of *Celestina*, Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1974), Directed and Adapted by A. Facio (R) 9:i 56-62
- _____. La oralidad y la *Celestina* (AB) 4:ii 43
- _____. Orality in *LC* (RR) 4:ii 45-47
- GUZZI, Lucia, see JONES
- GWARA, Joseph J., rev. of *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich (R) 11:i 41-44
- _____. Ibid (correction) 11:ii 36
- HANDY, Otis, The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea (A) 7:i 17-27
- HARNEY, Michael, Melibea's Mother and *Celestina* (A) 17:i 33-46
- HATHAWAY, Robert L., Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin (A) 18:ii 53-73
- _____. Concerning Melibea's Breasts (A) 17:i 17-32
- _____. 'Calisto and Melibea: Meeting Again, for the First Time' (C) 18:i 87-91
- HERRERA Francisco, Las celestinas como lecturas privilegiadas de la *Celestina* (N) 25:i-ii 166-169
- HESSE, Everett W., rev. of *La Celestina* (teatro) at El Chamizal, March 1980 (R) 4:ii 39-40
- HEUSCH, Carlos, Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel (A) 26:i-ii 29-44
- HOLDSWORTH, C. A., *Celestina* Times Two and 'Entropy' (N) 13:ii 53-57
- HOOK, David, 'Andar a caça de perdizes con

- bueyes' (N) 8:i 47-48
- _____. Transilluminating Tristán (A) 17:ii 53-84
- _____. *Celestina* on Radio Three (BBC, adapt. John Clifford) (R) 16:i 83-84
- _____. 'Fons curarum, fluvius lachrymarum': Three Variations Upon a Petrarchan Theme (C. de Pisan, F. de Rojas and Fray Luis de Granada) (A) 6:i 1-7
- _____. Pármeno's 'falso boezuelo' Again (N) 9:i 39-42
- _____. John London, Clare Ludden, Amanda Taylor, and Melanie Strickland, A Triple Review, *Celestina* Directed by Christopher Fettes, Drama Centre, London, November 1984 (R) 9:i 51-55
- _____. Areúsa and the Neighbors (N) 23:i-ii 17-20
- INFANTES, Victor, see ASKINS
- IRIZARRY, Estelle, rev. de M. Garci-Gómez, "Tres autores en '*La Celestina*': Aplicación de la informática a los estudios literarios" (R) 17:ii 147-150
- JOHNSON, Julie G., Three Celestinesque Figures of Colonial Spanish American Literature (A) 5:i 41-46
- JONES, Joseph, R., *Comedia Poliscena*. Introductory and Bibliographical Notes, Text, and Translation: Part I (N, B) 9:ii 85-94
- _____. *Comedia Poliscena* per Leonardum Aretinum Congesta (edición del texto de 1478) (T) 10:i 23-44
- _____. *The Play of Poliscena*, Composed by Leonardo Aretino (traducción al inglés del texto de 1478) (TR) 10:i 45-67
- _____, and Lucia GUZZI, Leon Battista Alberti's *Philodoxus* (c. 1424): An English Translation (TR) 17:i 87-134
- JOSET, Jacques, *Una Celestina romana y francesa* (teatro), at Vaison-la-Romaine (R) 5:ii 54

- _____. De Pármeno a Lazarillo (A) 8:ii 17-24
- _____. Apuntes sobre la versión en valón de
La Celestina de Marcel Hicter (N) 12:ii 67-72
- _____. 'Dulcis amaritudo': una isotopia descuidada de la
Celestina (A) 15:i 88
- _____, Una vez más 'el falso boezuelo' (N) 16:ii 77-80
- KASTEN, Lloyd, Mack Hendricks Singleton (1908-1980)
(O) 4:ii 27
- KENNEDY, Angus J., A Note on Christine de Pizan and
Petrarch (N) 11:i 24
- KIRBY, Steven D., Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos
de la crítica celestinesca (AB) 12:i 74
- _____. ¿Cuándo empezó a conocerse la obra de
Fernando de Rojas como *Celestina*? (N) 13:i 59-62
- _____, rev. of Fernando de Rojas' *La 'Celestina'*, ed. D. S.
Severin. Notes in Collaboration with M. Cabello (R) 13:i 63-64
- _____, rev. of Antonio Sánchez-Serrano y María R. Prieto
de la Iglesia's *Fernando de Rojas y 'La Celestina.'* (R) 19:i-ii 105-107
- KIRSCHNER, Teresa, Calisto y Melibea: Ilusión cómica
de Tony Kushner 21 79-92
- KISH, K. V., Mack Hendricks Singleton (1908-1980) (O) 4:ii 29-30
- _____. *Celestina* en Amberes en el siglo XVI (AB) 10:ii 56
- _____. On Editing *Celestina* Translations: Marginalia,
Rezeption, and Not So Trivial Pursuits (AB) 12:i 76
- _____, rev. of J. R. Stamm, *La estructura de
la 'Celestina': una lectura analítica* (R) 14:ii 97-100
- KISH, Kathleen V., and Ursula RITZENHOFF, the *Celestina*
Phenomenon in Sixteenth-Century Germany:

- C. Wirsung's Translations of 1520 and 1534 (A) 4:ii 9-18
- _____. On Translating 'huevos asados': Clues From Christof Wirsung (A) 4:ii 19-31
- KULIN, Katalin, Leyendo *La Celestina* (A) 4:i 9-15
- LACARRA, M. E., La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina* (A) 13:i 11-29
- _____. Prostitución en la *Celestina* (A) 15:i 87-88
- _____. Los amores citadinos de Calisto y Melibea (A) 25:i-ii 83-100
- LAUER, A. Robert, rev. of "La Celestina" (teatro) (R) 24:i-ii 181-182
- LAW, John R., Calisto as the Antithesis of Fifteenth-Century *nobleza* (AB) 7:ii 27
- LAWRANCE, Jeremy N.H., The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'Moralitie' (A) 17:ii 85-110
- LAYNA RANZ, Francisco, Conocimiento frente a experiencia en el primer acto de *Celestina*: Una posible discordancia temática (A) 23:i-ii 61-86
- LEE, Cecilia C., rev. of *Ya quiere amanecer y la plenitud del amor*. Poesías de Manuel Mantero (R) 1:ii 29-32
- LIDA DE MALKIEL, M. R., La originalidad de *La Celestina* (A) 8:i 16-22
- _____. The Earliest Trace of Euripides in Spanish Literature (N) 9:ii 75-79
- _____. Carta (M.R. Lida de Malkiel a D.W. McPheeters) (T) 11:i 21-23
- LIHANI, John, rev. of *La Comedia llamada Serafina*, ed. Glen F. Dille (R) 4:ii 35-37
- _____. Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina* (A) 11:ii 21-28

LONDON, John, see HOOK

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, *Sobre la adulteración de la Celestina y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca* (RA) 25:i-ii 149-165

LOUREIRO, Angel, *Calixto en el jardín de Melibea* (P) 5:ii 56

LOZANO-RENIEBLAS, I., 'Minerva con el can' (N) 15:i 75-78

LUDDEN, Clare, see HOOK

MADRIGAL, José A., *Entrevista a José Blanco Gil, director de La Celestina en portugués* (R) 9:ii 95-101

MALKIEL, Yakov, *A Brief History of M.R. Lida's Celestina Studies* (A) 6:i 3-13

_____. *M.R. Lida de Malkiel's Ur-'Celestina'* (A) 8:ii 15-28

MANDEL, Adrienne, *rev. of La Celestina (on stage) Berkeley, California, November 1977* (R) 2:i 31-33

_____. *rev. of La Celestina (on stage), Los Angeles, California, November 1978* (R) 2:ii 37-38

_____. *Celestina y la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)* (CR) 7:ii 25-26

MARINO, N., *rev. of R. González Echevarría, Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (R) 18:i 80-82

_____, *rev. of J. F. Burke, Vision, the Gaze and the Function of the Senses* (R) 25:i-ii 169-171

MARTÍ-LÓPEZ, Elisa, *rev. of La Celestina (adapted for Intermediate Students), ed. M. C. Andrade* (R) 11:i 50-52

_____. *La estructura dramática de la fatalidad en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia a la luz de la Celestina de Rojas* (AB) 11:ii 46

- MARTÍN, Oscar, rev. of R. Castells, *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition* (R) 22:ii 81-84
- _____, rev. of Itziar Michelena, *Algunas observaciones acerca del comienzo de 'Celestina'* (R) 23:i-ii 149-152
- MARTÍN-ARAGÓN, Julián, Urge dar solución definitiva al emplazamiento de los restos de F. de Rojas (A, 1965) 22:i 93-95
- _____. La Puebla, Talavera y De Rojas (A, 1965) 22:i 98-101
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, 'Llanillas, Lanillas': Algo más sobre el laboratorio de Celestina (N) 17:i 61-66
- MAURIZI, Françoise, El auto IX y la destronización de Melibea (A) 19:i-ii 57-69
- _____. La escala de amor de Calisto (A) 22:ii 49-60
- McGRADY, D., The Problematic Beginning of *Celestina* (A) 8:ii 31-51
- McPHEETERS, D. W., rev. of Esperanza Gurza, *Lectura existencialista de 'La Celestina'* (R) 12:i 61-64
- _____. El concepto de *Don Quijote* de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en *LC* (AB) 10:ii 56
- McVAY, Jr., Ted E., A Possible Hidden Allusion in *Celestina* (N) 10:i 19-22
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, El sexo en la *Celestina* (AB) 15:i 90
- MITXELENA, Itziar, Algunas observaciones acerca del comienzo de *La Celestina* (AB) 20:i-ii 175-178
- MONROE, James T., see ARMISTEAD
- MONTES, Carolina, Alcahuetas y hechiceras en Francisco de Monzón: ¿otra huella de *Celestina*? (A) 24:i-ii 87-94
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, La presencia de *Celestina* 23:i-ii 35-42

en las librerías de finales del XVI (del uso y consumo de *Celestina*) (A)

- MORALES, Ricardo José, ¿Tres *Celestinas* en el Museo del Prado? (A) 9:i 3-9
- _____. "La celestina" *in nuce* (A) 15:i 63-73
- MORENO HERNÁNDEZ, C., Diálogo, novela, y retórica en *Celestina* (A) 18:ii 3-30
- MORGAN, Erica, Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea (A) 3:ii 7-18
- MORÓN-ARROYO, Ciriaco, Sobre el llamado existencialismo en *La Celestina*. rev. of Esperanza Gurza, *Lectura existencialista de 'LC'* (RA) 2:ii 39-47
- MOUDOUD, Chantal Cassan, El uso de los apartes en *Celestina* (A) 11:i 13-20
- MUNDI PEDRET, F., Elementos religiosos, positivos y negativos, en *LC* (AB) 10:ii 54-55
- MUÑOZ GARRIGOS, J., Concordancias de *Celestina* (RR) 7:ii 36
- NARVAEZ DE CÓRDOBA, M. T. El mancebo de Arévalo, lector morisco de la *Celestina* (A) 15:i 86
- NAYLOR, Eric W., rev. of Ramón Díaz-Solís, *Tarde en España* (R) 6:i 39-40
- _____. La onomástica en *Celestina* (A) 17:ii 164
- NODAR MANSO, Francisco, *LC*: una expresión de las estructuras temático-narrativas de la poesía lírica cancioneril (AB) 10:ii 54
- O'DONNELL, Kathleen Palatucci, *Sentencias y Refranes in La Celestina* (AB, RR) 17:ii 171
- OKAMURA, Hajime, Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina* (A) 15:i 53-62

- OLIVA, César, *La crisis de Celestina, o la humanización del teatro español: De Irene López Heredia a Amparo Rivelles* (N) 13:i 49-52
- OLIVETTO, Georgina, *Ejemplares de Celestina de la colección Foulche-Delbosc en la Biblioteca nacional de la República Argentina* (A) 22:i 67-74
- ORDUNA, G., *Auto » Comedia » Tragicomedia » Celestina: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria* (A) 12:i 3-8
- _____. *El original manuscrito de la Comedia de Fernando de Rojas: una conjetura* (A) 23:i-ii 3-10
- ORTIZ GRIFFIN, J. L., *The Metamorphosis of Calisto and Melibea* (AB) 7:ii 28
- _____. *The Transformations of Calisto and Melibea in La Celestina* (AB) 8:ii 42
- OSUNA LAMEYER, José, *Reflexiones sobre mi puesta en escena de Celestina* (N) 12:ii 73-82
- PALAFIX, Eloísa, rev. of María Eugenia Lacarra, *Cómo leer 'La Celestina'* (R) 18:i 83-86
- _____. *La poética de la 'noble conversación': retórica, oralidad y erotismo en la Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas* (A) 17:ii 165
- _____. *Oralidad, autoridad y retórica en la Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas* (A, RR) 17:ii 170
- _____. *De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectotia y enigmas de una metáfora polifacética de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (A) 23:i-ii 43-60
- PARDO PASTOR, Jordi, *El humanista Alonso de Proaza y la 'materia nueva' de Celestina* (A) 24:i-ii 15-28
- PEÑAS-BERMEJO, Francisco, *El progresivo desarrollo lingüístico de Melibea como resultado de su evolución psicológica* (AB) 12:i 74-75

- PENSADO, José Luis, "A Dios Paredes" (N) 15:ii 63-66
- PÉREZ, Luis, A Computational and Linguistic Analysis
of *La Celestina* (A, RR) 17:ii 168-169
- POTTER, Robert, Workshopping *Celestina* (PS) 14:i 73-81
- PLATTER, Charles, and Barbara WELCH, The Poetics of
Prostitution: Buchanan's *Ars Lenae* (T) 16:i 35-81
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, Reflexiones sobre el
incipit y la portada de las ediciones de la *Comedia*
de Calisto y Melibea y el *Manuscrito de Palacio* (A) 24:i-ii 57-68
- QUEVEDO, Francisco de, "A Celestina" [Epitafio
poético] (P) 2:i 47-48
- "R", *La Celestina; o tragi-comedia de Calixto y Melibea*
(1836) (RPT) 5:i 49-52
- RANK, Jerry R., rev. of Peter Russell, *Temas de 'La Celestina'*
y otros estudios (RA) 4:i 35-44
- _____. Fritz Holle's 1911 Edition of the
Comedia (N) 5:i 47-48
- _____. The Genre of *LC* (AB) 5:i 58
- _____. *Celestina* and Its 'Theatrum Vitae' of Common
Wisdom (AB) 8:ii 42
- _____. rev. of Fernando de Rojas' *Celestina*, ed. with introd.
and notes by Dorothy S. Severin, with trans. of
James Mabbe (1631) (R) 12:i 59-61
- _____, Rojas on Literacy (N) 13:ii 49-52
- _____, rev. of L. Fothergill-Payne's *Seneca and 'Celestina'*
(R) 14:i 57-62
- REYES-DURAN, Martín, see SNOW

- RIELO PARDAL, Fernando, La dialéctica de lo animístico en LC (AB) 10:ii 54
- RIVERA, I. J., Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?) (A) 19:i-ii 3-30
- _____. Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina* (A) 22:ii 3-20
- RITZENHOFF, Ursula, see KISH
- RODIEK, Christoph, La *Celestina* del siglo XX: Anotaciones comparatistas (A) 13:ii 39-44
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco, La seducción de y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva 25:i-ii 21-46
- ROMERO, Raúl, rev. of B. Bond & J.-M. Fiske, A Tragick-Musical Comedy (*Celestina*) (R) 23:i-ii 152-153
- ROUHI, Leyle, '... y otros treynta officios': The Definition of a Medieval Woman's Work in *Celestina* (A) 22:ii 21-31
- ROUND, Nicholas G., *Celestina secundum litem*: Miguel Marciales' Carta a Stephen Gilman (RA) 11:i 25-40
- _____. There once was a lad named Calixtus (C) 15:ii 83-85
- _____. Rojas' Old Bawd and Shakespeare's Old Lady: *Celestina* and the Anglican Reformation 21 93-109
- ROZEMOND, J. J., 'Eclipse ay mañana, la puente es llevada': Dos notas sobre la fecha de *Celestina* (N) 6:ii 15-18
- RUBIO, Carlos, El juego de seducciones de *La Celestina*: una estructura dramática (A) 2:i 13-23
- SALUS, Carol, Picasso's Version of "Celestina" and Related Issues (A) 15:ii 3-17
- _____, Picasso's *Celestina Knitting* (A) 18:ii 133-144

- SÁNCHEZ-GONZÁLEZ, A., *La Peña Celestina* (RPT) 7:ii 23-24
- SANTANA, Mario, rev. of Federico Romero, *Calisto y Melibea*.
Tragicomedia en verso, en tres actos, basada en la
clásica obra de Rojas (R) 11:i 47-50
- _____. *Melibea: personaje escindido en una tragedia de la
transgresión* (AB) 11:ii 46-47
- _____. *Crispín vs Polichinela: Unas similitudes
dramáticas entre Celestina y Los Intereses Creados
de Benavente* (N) 12:ii 65-66
- SANZ HERMIDA, Jacobo, 'Una vieja barbuda que se dice
Celestina': Notas acerca de la primera
caracterización de Celestina (AB) 17:ii 163
- _____, 'Una vieja barbuda que se dice Celestina':
Notas acerca de la primera caracterización
de Celestina (A) 18:i 17-33
- SCARBOROUGH, Connie, Leeds International Medieval
Congress, 1999 (R) 23:i-ii 154-159
- SCHNEIDER, J. F., rev. of H. López Morales, ed., intro., y
notas, *La Celestina* (R) 1:i 21-22
- SEARS, Teresa A., *Love and the Lure of Chaos: Definition
and Disorder in Celestina* (AB) 15:i 88-89
- _____. *Morality vs Tragedy: Lope Rehabilitates Celestina
in El caballero de Olmedo* (A) 24:i-ii 47-56
- SENIFF, D. P., 'El falso boezuelo con su blando cencerrar':
or, *The Pantomime Ox Revisited* (N) 9:i 43-45
- _____. *Bernardo Gordonio's Lilio de Medicina:
A Possible Source of Celestina?* (N) 10:i 13-18
- _____, and Diane M. WRIGHT, *An Edition of the 'Entierro
de Celestina' Based on Biblioteca Estense (Modena,
Italy) Codice Campori 428* (T) 13:ii 59-70
- SEVERIN, Dorothy S., *Cota, His Imitator, and
La Celestina: The Evidence Reexamined* (A) 4:i 3-8

_____. 'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox (N)	4:i	31-33
_____. F. de Rojas and <i>Celestina</i> : The Author's Intention from <i>Comedia</i> to <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (A)	5:i	1-5
_____. A Minimal Word-Pair Study of <i>Celestina</i> : More Evidence about the Authorship of Act I (N)	7:ii	11-12
_____. Position Paper on <i>Celestina</i> and the Parody of the Sentimental Romance (AB)	9:i	66
_____. <i>La Celestina</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	54
_____. <i>The Celestina</i> as Performance Text (AB)	10:ii	55
_____. <i>The Celestina's</i> Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations (AB)	10:ii	55
_____. <i>LC</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	56
_____. An Appreciation (PS)	14:i	83-84
_____, "La Celestina" (teatro; dir. Fernando Cobos), Teatro Estable, Granada (R)	16:i	85-86
_____. <i>Celestina</i> : Sorceress or Witch? (A)	17:ii	163
_____, <i>Celestina</i> and the Magical Empowerment of Women (A)	17:ii	9-28
_____, rev. of Fernando de Rojas'. 'Celestina.' Adaptación (de la traducción inglesa de James Mabbe) de Max Hafler y Nick Philippou London. Nov.-Dec. 1993 (R)	18:i	79-80
_____. and Joseph T. SNOW, <i>La casa de Pleberio</i> en Salamanca (N)	12:i	55-58
_____. Animals and Abuse in <i>Celestina</i> : The Dog and the Ass (N)	21:i-ii	111-114

- _____. *Celestina: A Life* (N) 25:i-ii 101-106
- SHIPLEY, George A., *Experience and Authority in La Celestina* (AB) 4:ii 43-44
- SIEBENMANN, G., rev. of Fernando de Rojas/Pablo Picasso's *La Celestina oder Tragikömodie von Calisto und Melibea*, trad. Fritz Vögelsang. (R) 15:ii 67-70
- SILVERMAN, J. H., see ARMISTEAD
- SMITH, Roger R., *Recapitulation: A Technique of Character Portrayal in 'Celestina'* (A) 15:ii 53-62
- SNOW, Joseph T. *Celestina* de Fernando de Rojas (general title):
suplemento bibliográfico (B)
- | | |
|-------|---------|
| 1:i | 23-45 |
| 1:ii | 39-53 |
| 2:i | 35-46 |
| 2:ii | 49-64 |
| 3:i | 45-54 |
| 3:ii | 51-55 |
| 4:i | 51-58 |
| 4:ii | 51-58 |
| 5:i | 59-62 |
| 5:ii | 57-58 |
| 6:i | 47-48 |
| 6:ii | 26-29 |
| 7:i | 41-45 |
| 7:ii | 37-42 |
| 8:i | 61-63 |
| 8:ii | 49-53 |
| 9:i | 71-77 |
| 9:ii | 103-108 |
| 10:i | 75-79 |
| 10:ii | 59-64 |
| 11:i | 57-65 |
| 11:ii | 49-59 |
| 12:i | 78-82 |
| 12:ii | 95-103 |
| 13:i | 71-80 |
| 13:ii | 91-97 |
| 14:i | 85-94 |

	14:ii	105-120
	15:i	79-84
	15:ii	87-97
	16:i	87-98
	16:ii	121-128
	18:i	93-117
	22:i	105-129
	23:i-ii	161-186
_____, and Martín REYES-DURAN,	17:i	1 3 9
150 _____, and Randal GARZA,	18:ii	163-176
_____, and Randal GARZA,	19:i-ii	125-143
_____, and Randal GARZA,	20:i-ii	179-198
_____, and Lola COLOMINA	22:ii	89-108
_____, and Michelle WILSON	24:i-ii	191-210
_____, and Mónica M. DEL VALLE	25:i-ii	173-197
_____, and Mónica M. DEL VALLE	26:i-ii	131-157
_____, <i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Juan de Sedeño: Algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original (A)	2:ii	13-27
_____. Marcel Bataillon (1895-1977) (O)	2:ii	28
_____. Mabbe's <i>Celestina</i> Revised and Staged (Sheffield, 1978) (PS)	2:ii	33-34
_____. The Bilingual Experiment in Los Angeles (Alvaro Custodio's <i>La Celestina</i> , 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____. More on Camilo J. Cela's <i>Celestina</i> (Madrid 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____. <i>La Celestina</i> of Felipe Pedrell (A)	3:i	19-32
_____. rev. of <i>La comedia llamada 'Serafina'</i> , ed. Glen F. Dille (R)	3:i	39-41
_____. rev. of <i>The Calisto and Melibea</i> of Edwin Honig (libretto) (RA)	3:ii	32-40
_____. <i>Celestina en las tablas</i> (Alfonso Sastre, Rome 1979) (PS)	3:ii	41
_____. <i>Celestina en las tablas</i> (René Buch, El Paso,		

Texas 1980) (PS)	4:i	45-46
	4:ii	48
_____. <i>Celestina</i> en las tablas (M. Manzanque, Madrid 1980) (PS)	4:i	47
_____. Claudina/Celestina's Role(s) in the Seduction of Pármeno (AB)	4:ii	43
_____. Informe sobre el acto del traslado de los restos de Fernando de Rojas a Talavera de la Reina (CR)	5:i	54
_____. Un aspecto del arte teatral de <i>Celestina</i> : el caso de Claudina (AB)	5:i	57
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Alvaro Custodio's <i>Eva y Don Juan</i> , El Escorial 1981) (PS)	6:i	49
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Angel Facio, USA tour 1982) (PS)	6:i	49
_____. Reposición de <i>Celestina</i> en México (French/ Garcini, 1982) (PS)	6:ii	25-26
_____. rev. of <i>Calisto and Melebea</i> (ca. 1530) (recording) (R)	6:ii	31-33
_____. Four <i>Celestina</i> Productions (Juan Guerrero Zamora on Spanish TV, 1983; José Martín Recuerda's 'El carnaval de un reino,' Madrid, 1983; David Gilmore's 'The Fruits of Love,' Southampton, England, 1983; and T. French/S. Garcini's ' <i>Celestina</i> ,' Mexico City, 1982) (PS)	7:ii	29-34
_____. The Iconography of the Early <i>Celestinas</i> (I): The First French Translation (1527) (A)	8:ii	25-39
_____. Tres <i>Celestinas</i> en cinco meses en España (J. Blanco- Gil, Almagro 1984; Angel Facio, Madrid 1984; [M. Narros, Madrid-planned]) (PS)	8:ii	44-47
_____. <i>Celestina</i> in California (Video: H. Richmond, Berkeley 1981) (PS)	8:ii	47

_____. rev. of Fernando de Rojas' <i>Celestina</i> , ed. Regula Rohland de Langbehn (R)	9:i	49-50
_____. A New <i>Celestina</i> (of sorts) (Alfonso Sastre, Barcelona 1985) (PS)	9:i	69
_____. In Memoriam Keith Whinnom (1927-1986) (O)	10:i	1-3
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Philip Prowse, Glasgow 1986) (PS)	10:i	69
_____. <i>Celestinesca: Ten Years</i> (N)	10:ii	1-2
_____. <i>Celestina</i> on Stage (2ª Semana de Erotismo, Madrid 1986) (PS)	10:ii	51
_____. El descubrimiento del ser como motivo literario en <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
_____. Lo que nos enseña la ilustración de las <i>Celestinas</i> en el siglo XVI (AB)	10:ii	56
_____. <i>Celestina</i> on the Boards (Venezuela's Rajatabla Company, New York 1987) (PS)	11:ii 12:i	43-44 71-72
_____. IX Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 1988): <i>La Celestina</i> (CR)	12:i	65-68
_____. A Video of <i>Celestina</i> (M. Sabido, Mexico 1979) (PS)	12:i	70-71
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Torrente Ballester/Marsillach, Madrid 1988) (PS)	12:i	72-73
_____. Miguel Sabido's Film of <i>Celestina: Updated Bawdy or Boring Bodies</i> (AB)	12:i	74
_____. <i>Celestina</i> en las tablas (Venezuela's Rajatabla Company, 1987-88; Torrente Ballester/Marsillach, 1988-89) (PS)	12:ii	87-89
_____. <i>La Célestine</i> (opera) of Maurice O'Hana (Paris 1988) (PS)	12:ii	89-90

- _____. *LC de M. Hicter, Liège 1964, 1981 (PS)* 12:ii 90-91
- _____. *LC de A. Goris/H. Claus, Antwerp 1987 (PS)* 12:ii 91-92
- _____. *Celestina en las tablas (Avignon, Paris, Barcelona) (PS)* 13:i 67-68
- _____. *Celestina de Fernando de Rojas (general title): suplemento bibliográfico (B)* 13:i 71-80
- _____. *Index to Celestinesca [1977-1988], vols. 1-12 (B)* 13:i 81-104
- _____. *rev. of Kurt & Roswitha Reichenberger, Das Spanische Drama im Goldenen Zeitalter-Ein bibliographisches Handbuch (R)* 13:ii 79-80
- _____. *Celestina como ópera (Maurice O'Hana, Paris 1988) (PS)* 13:ii 81-82
- _____. *Celestina en las tablas (Madrid, London, Avignon) (PS)* 13:ii 87-89
- _____. *The Workshop Celestina: Almeida Theatre (PS)* 14:i 63-71
- _____. *Otra lectura de Celestina-personaje y de la obra de Rojas (AB)* 15:i 88
- _____. *Celestina en las tablas [El Paso, TX; Madrid; Chile; Puerto Rico, Miami, London, El Escorial] (PS)* 15:i 94-96
- _____. *rev. of P.M. Ximénez de Urrea, Penitencia de amor, ed. Robert L. Hathaway (R)* 15:ii 71-73
- _____. *Dos congresos en 1991 celebran el 450º aniversario de la muerte de Fernando de Rojas. (R)* 15:ii 75-85
- _____. *La muerte de Celestina (C)* 15:ii 79-80
- _____. *Teatralizaciones [Los Angeles; Havana; Basel] (PS)* 16:i 102
- _____. *Sobre mitos hispanos (Celestina) (CR)* 16:ii 113-114
- _____. *Celestina en las tablas [New York; El Paso; London; Basel] (PS)* 16:ii 119-121

- _____. The Role of the Second Melibea in Rojas's Dramatic Art (AB) 17:ii 163
- _____. *Celestina* en las tablas [London; Buenos Aires; North Carolina] (PS) 17:ii 166-168
- _____. *Celestina* on the Stage [Barcelona; México; London; Cincinnati; Buenos Aires]; *Celestina* as Film [Spain]; *Celestina* as Opera [Barcelona] (PS) 19:i-ii 115-118
- _____. Twenty Years (N) 20:i-ii 1-2
- _____. Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822 (B) 21:i-ii 115-172
- _____. 'Y FVE NASCIDO EN LA PVEBLA DE MONTALVAN': siguiendo la huella (moderna) de Fernando de Rojas (N) 22:i 81-91
- _____, rev. of Carmen Bernaola, *La Celestina* (ballet) (R) 22:ii 85-88
- _____. Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II 1499-1600 (B) 25:i-ii 199-282
- _____. Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III 1601-1800 (B) 26:i-ii 53-121
- _____. and D.S. SEVERIN, *La Casa de Pleberio* en Salamanca (N) 12:i 55-58
- _____. and Nancy Joe DYER, Dean William McPheeters (1917-1987): Two Memoirs (O) 13:i 3-10
- _____, and Randy GARZA, Index to *Celestinesca* 1-20 (1977-1996) (B) 20:i-ii 199-235
- _____, and RANDY GARZA, Index to *Celestinesca* 1-26 26:i-ii 159-208
- SNOW, J. T., see CHERCHI
- SOONS, Alan, rev. of *La Pícará Justina*, ed. Bruno Damiani (R) 8:i 55-58

- STAMM, J. R., _____. El 'plebérico corazón': Melibea's heart? (A) 3:ii 3-6
- _____. Two Missing Persons: Claudina and Alberto (AB) 4:ii 44
- _____. *LC: The End of the Debate* (AB) 5:i 56
- _____. Inconcinnity in the *Tragicomedia*, Act XIV (N) 8:i 43-46
- _____. On Courtly Love and *Celestina* (AB) 9:i 66
- _____. Inconcinnity Pursued: The Secret of Sosia and Related Matters (N) 9:ii 81-84
- STERN, Charlotte, Two Early Allusions to *Celestina* (N) 12:ii 61-63
- _____. rev. of D.W. McPheeters' *Estudios humanísticos sobre la Celestina* (R) 10:ii 49-50
- STRICKLAND, Melanie, see HOOK
- SURTZ, R. E., rev. of Pamela S. Brakhage, *The Theology of La lozana andaluza* (R) 11:i 53
- SUTHERLAND, Madeleine, Violence in the *Celestina* (AB) 10:i 73-74
- TAYLOR, Amanda, see HOOK
- TELLO DIAZ, P., "Carta" (el traslado de los restos de F. de Rojas a la catedral de Talavera de la Reina, 1980) (T) 4:ii 42-43
- THOMPSON, B. B., Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Act I (A) 1:ii 21-28
- TYLER, Richard, *La Celestina* in the Centro de Estudios de los Siglos de Oro (N) 2:ii 30
- _____. *Celestina* in the *Comedia* (A) 5:i 13-22
- UMBRALE, Francisco, Calixto y Melibea (AB) 10:ii 53
- URIARTE REBAUDI, L. N., Los plantos de *Celestina* (AB) 10:ii 55

- VALVERDE AZUELA, Inés, Documentos referentes a Fernando de Rojas (T) 16:ii 81-102
- _____. *La Tragedia de Calisto y Melibea* (A, 1993) 22:i 102-104
- VALIS, Noël M., El triunfo de *Celestina*: The Go-Between and the Penal Code of 1870 (A) 5:i 35-40
- VAN BEYSTERVELDT, Antony, Courtly Love and *Celestina* (AB) 9:i 67
- VÉLEZ QUIÑONES, H., *Celestina* "A lo divino": El Caso de la *Tragedia Policianiana* (A) 17:i 3-16
- VERMEYLEN, Alfonso. Melibea y su 'voz de cisne' (AB) 15:i 86-87
- _____. *La Celestina*, objeto de una emocionada sospecha de judaísmo (AB) 17:ii 164
- VETTERLING, Mary-Anne, rev. of *Celestina* (1979 film) (R) 4:ii 40
- VIAN HERRERO, Ana, El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda' (A) 14:ii 41-91
- _____, *El Diálogo intitulado El Capón* tras la huella de *Celestina*: una vez más, una cuestión de género (A) 18:ii 75-111
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor* (A) 12:i 25-43
- _____, rev. of Bienvenido Morros (ed.) *La Celestina* (R) 23:i-ii 143-149
- _____, rev. of F. Herrera, *La materia celestinesca. Un hipertexto literario* (R) 24:i-ii 186-189
- VILCHES, Patricia, Carlo Emilio Gadda: lector-espectador de la *Celestina* (N) 14:ii 93-96
- VIVANCO, Laura, Birds of a Feather: Predator and Prey in *Celestina* (A) 26:i-ii 5-27

- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, *El exordio de Celestina: 'El autor a un su amigo' (A)* 4:i-ii 3-14
- WALSH, John K., see DUBNO
- WALSH, Andrew S., *La belleza actual de Celestina: La adaptación de Luis García Montero (A)* 24:i-ii 171-180
- WEBER, Alison, *Celestina as a History of Private Life (AB)* 17:ii 166
- WEISS, Julian, *Studies in Honour of Peter E. Russell on his 80th Birthday. Presentation (N)* 17:ii 1-7
- WELCH, Barbara, see PLATTER
- WEST, Geoffrey, *The Unseemliness of Calisto's Toothache (A)* 3:i 3-10
- _____. rev. of J.T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985 (R)* 11:i 45-46
- WHETNALL, Jane, "Salsa Celestina": *Watford Palace (R)* 17:i 135-138
- WHINNOM, Keith, rev. of Orlando Martínez Miller, *La ética judía y 'LC' como alegoría (R)* 3:ii 25-26
- _____. *La Celestina, the Celestina, and L2 Interference in L1 (N)* 4:ii 19-21
- _____, *Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse (N)* 4:ii 23-25
- _____. *Miguel Marciales (1919-1980) (O)* 5:ii 51-53
- _____, *Albrecht Von Eyb's 'Margarita Poetica': What Every Celestinista Should Know (N)* 13:ii 45-47
- _____, (ed. By A.D. Deyermond), *The 'Argumento' of 'Celestina' (A)* 15:ii 19-30
- _____, *The Form of Celestina: Dramatic Antecedents (A)* 17:ii 129-146
- WILKINS, Constance L., *Teaching Celestina: A Collaborative*

Venture (N)	13:i	53-58
WILSON, Michelle, see SNOW		
WOODBIDGE, H. C., A Note on Derivatives of 'Celestina'	20:i-ii	171-173
WRIGHT, Diane M., see SENIFF		
WYATT, James L., <i>Celestina</i> , Authorship, and the Computer (A)	11:ii	29-35
_____. <i>LC</i> , Authorship, and the Computer (AB)	8:ii	43

II. INDEX OF REVIEWS

<u>Book, text, or performance reviewed</u>	<u>Vol./no.</u>	<u>Pages</u>
ANDRADE, Marcel C., ed. <i>La 'Celestina'</i> (adapted for Intermediate Students). Lincolnwood, Illinois: National Textbook Co., 1987. 48 pp., illus. (E. Martí-López)	11:i	50-52
BERNAOLA, Carmelo, <i>La Celestina</i> (ballet), Madrid, Teatro Real, 1998 (J. T. Snow)	22:ii	85-88
BLANCO GIL, José, director. <i>A Celestina</i> (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 (L. Fothergill-Payne)	9:i	63-64
_____, see MADRIGAL		
BOND, Brad & j.-M- FISKE, <i>Celestina</i> . A Tragic Musical Comedy. New York City, 1999 (Raúl Romero)	23:i-ii	152-153
BRAKEHAGE, Pamela S. <i>The Theology of 'La lozana andaluza'</i> . Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986. 77 pp. (R. E. Surtz)	11:i	53
BUCH, René, adapt. and director. <i>La Celestina</i> (Berkeley,		

- California), November 1977. (Adrienne S. Mandel) 2:i 31-33
- _____. (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1980.
(Everett W. Hesse) 4:ii 39-40
- BURKE, James F. *Vision, The Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*, University Park: Penn State UP, 2000 (Nancy Marino) 25:i-ii 169-171
- CANTALAPIEDRA, Fernando. *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'*. Kassel: Reichenberger, 1986.
Problema semiótica, 8. 229 pp. (James F. Burke) 11:ii 37-39
- CASTELLS, Ricarco, *Calisto 's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*. Chapel Hill: U North Carolina P, 1995 (Oscar Martín) 22:ii 81-84
- CLIFFORD, John (adapt.), *Celestina on Radio Three* (D. Hook) 16:i 83-84
- COBOS, Fernando (director), "*La Celestina: Teatro Estable*, Granada (D. S. Severin) 16:i 85-86
- CORFIS, Ivy A., and J. T. SNOW, Fernando de Rojas and *Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison: HSMS, 1993 (George D. Greenia) 17:ii 151-158
- CUSTODIO, Alvaro, adapt. and director. *La Celestina* (Los Angeles, California), October 1978. (A. S. Mandel) 2:ii 37-38
- DAMIANI, Bruno, ed. *La pícaro Justina*. Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1982. 498 pp. (Alan Soons) 8:i 55-58
- DELAY, Florence (adaptation), ver RITZENHOFF
- DIAZ-SOLÍS, Ramón. *Tarde en España*. Bogotá: Tercer Mundo, 1980. 194 pp. (Eric W. Naylor) 6:i 39-40
- DILLE, Glen F., ed. *La comedia llamada 'Serafina'*. Carbondale and Edwardsville: U. of Southern Illinois P., 1979. xxvii + 114 pp. (J.T. Snow) 3:i 39-41
- _____. (John Lihani) 4:ii 35-37

- FACIO, Angel, adapt. and director. *Celestina* (Madrid), October 1984. (Esperanza Gurza) 9:i 56-62
- _____. (Washington, D.C.), March 1982 (M. S. de Cruz Saenz) 6:ii 35-37
- FERRERAS SAVOYE, J. *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*. Paris: Ed. Hispano-Americanas, 1977. 224 pp. (Alan Deyermond) 4:ii 31-34
- FETTES, Christopher, director. *Celestina* (London), November 1984. (David Hook; John London; Clare Ludden, Melanie Strickland, Amanda Taylor) 9:i 51-55
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and 'Celestina'* Cambridge: Univ. Press: 1988. xvii + 172p. (J. R. Rank) 14:i 57-62
- GARCÍA MONTERO, Luis (adapt.), *La Celestina* (teatro), 24:i-ii 183-185
A Coruña, Teatro Colón, 1999 (J. L. Castro González)
- GARCÍA VALDECASAS, J. G. *La adulteración de 'La Celestina'* Madrid: Castalia, 2000 (Santiago López-Ríos) 25:i-ii 149-165
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke UP. 1993. (Nancy Marino) 18:i 80-82
- GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de 'La Celestina'*. BRH - Estudios y Ensayos, 257, Madrid: Gredos, 1977. 351 pp. (D.W. McPheeters) 12:i 61-64
- _____. (Ciriaco Morón Arroyo) 2:ii 39-47
- HAFLER, Max, Nick PHILIPPOU, adapt. 'Celestina' (Londres, 1993) (D. S. Severin) 18:i 79-80
- HATHAWAY, R. L., ed. *P.M. Ximénez de Urrea. Penitencia de amor (Burgos, 1514)*. Exeter Hispanic Texts, 49, Exeter, U.K.: U. of Exeter P, 1990. xxxv + 75p. (J.T. Snow) 15:ii 71-73
- HERRERA, Francisco, *La materia celestinesca: Un hipertexto*

- literario*, Valencia: Episteme, 1999 (L. M. Vicente G.) 24:i-ii 186-189
- Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North
American Tribute, ed. John S. Miletich. Madison,
WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.
324 pp. (Joseph J. Gwara) 11:i 41-44
11:ii 36
- HONIG, Edwin (libretto). *Calisto and Melibea*. Providence,
Rhode Island: Hellcoal Press, 1972. 57 pp.
(J.T. Snow) 3:ii 32-40
- HOWARD, Pamela (director), *The Workshop Celestina*
Almeida Theatre, London 1990 (J. T. Snow,
R. Potter, D. S. Severin) 14:i 63-84
- KISH, K. V., and U. RITZENHOFF, *Die Celestina-Übersetzungen*
von Christof Wirsung (Augsburg 1520; 1534),
Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag,
1984. xi + 123 p., 1 col. pl. and facs.
(Dietrich Briesemeister) 13:ii 74-75
- LACARRA, María Eugenia, *Cómo leer 'La Celestina'*. Guías
de lectura Júcar. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
(Eloísa Palafox) 18:i 83-86
- LANGBEHN, Regula Rohland de. Estudio preliminar, notas
y vocabulario. *'Celestina' por Fernando de Rojas*.
Clásicos Huemul, 41. Buenos Aires: Abril, 1984.
309 pp. (J. T. Snow) 9:i 49-50
- LAVILLE, Pierre, adapt. *La Célestine (Vaison-la-Romaine)*,
July 1981. (Jacques Joset) 5:ii 54
- LÓPEZ MORALES, H., ed., introd. y notas. *La Celestina*.
Madrid: Cupsa Ed., 1976. 254p. (J. F. Schneider) 1:i 21-22
- MADRIGAL, J. A. (interview). With José Blanco Gil,
Dir. of *A Celestina* (in Portuguese at El
Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 9:ii 95-101
- MANTERO, Manuel. *Ya quiere amanecer y la plenitud del*
amor. Col. Dulcinea, 3. Madrid, 1975. (Cecilia
C. Lee) 1:ii 29-32

- MARCIALES, Miguel, ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Al cuidado de B. Dutton y J.T. Snow. Illinois Medieval Monographs, I. Urbana: U. of Illinois P., 1985. 2 vols. I: Introducción (xxii + 372 pp); II: Edición crítica (x + 306 pp). illus. (Ivy A. Corfis) 10:ii 43-48
- MARTÍNEZ MILLER, Orlando. *La ética judía y 'La Celestina' como alegoría*. Miami: Universal, 1978. 280 pp. (K. Whinnom) 3:ii 25-26
- McPHEETERS, D. W. *Estudios humanísticos sobre la 'Celestina'*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1985. 107 pp. (Charlotte Stern) 10:ii 49-50
- MICHELENA, Itziar, *Algunas observaciones acerca del comienzo de 'Celestina'*, Bilbao: Univ. del País Vasco, 1996 (Oscar Martín) 23:i-ii 149-152
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (director del curso), "Revisión de *La Celestina'* (J. T. Snow) 15:ii 75-80
- MIGUEL MARTÍNEZ, E., *'La Celestina' y Rojas*. Madrid: Gredos, 1996 (Patrizia Botta) 22:ii 69-80
- MILETICH, J. S., see *Hispanic Studies*
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de 'La Celestina'*, 2nd ed. Madrid: Cátedra, 1984. 134 pp. (Ivy A. Corfis) 9:i 47-48
- MORROS, Bienvenido (ed.) *La Celestina*. Barcelona: Vicens Vives, 1996 (Luis Miguel Vicente García) 23:i-ii 143-149
- PICASSO, Pablo, see VOGELSANG
- PHILIPPOU, Nick, see HAFLER
- PRIETO DE LA IGLESIA, M. R., see SÁNCHEZ-SÁNCHEZ SERRANO
- RASTELL, John (ascribed). *Calisto and Melibea* (recording). Dir. John Barton for the BBC, 1970. (J.T. Snow) 6:ii 31-33

- REICHENBERGER, Kurt & Roswitha, *Das Spanische Drama im Goldenen Zeitalter*-Ein bibliographisches *Handbuch*, Kassel: Ed. Reichenberger, 1989. 319 pp. [Teatro del Siglo de Oro: Bibliografías y catálogos, 2] (J.T. Snow) 13:ii 79-80
- RÍOS, Claudia (directora), *La Celestina* (teatro), El Paso, Compañía de Teatro y Danza de la UNAM,, marzo, 2000 (A. Robert Lauer) 24:i-ii 181-182
- RITZENHOFF, U. (translator), *La Célestine*; adap. Florence Delay; dir. Antoine Vitez, Avignon 1989 (rev. by Bernd SUCHER) 13:ii 76-78
- _____, see KISH
- ROMERO, Federico, adapt. *Calisto y Melibea. Tragicomedia en verso*, en tres actos, basada en la clásica obra de *Rojas*. Madrid: Herederos de Federico Romero, 1983. (Mario Santana) 11:i 47-50
- ROSEN, Jerome (composer) and Edwin Honig (libretto). *Calisto y Melibea*. Opera. The University of California at Davis. World première, May 31, 1979. (Reed Anderson) 3:ii 27:30
- RUSSELL, Peter E. *Temas de 'La Celestina' y otros estudios, del 'Cid' al 'Quijote'*. Barcelona: Ariel, 1978. 508 pp. (J. R. Rank) 4:i 35-44
- SABIDO, Miguel, adapt. and director. *Celestina* (film). Columbia Pictures, distributor, 1979. (Mary-Anne Vetterling) 4:ii 40
- SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, and María Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y 'La Celestina.'* Barcelona: Teide, 1991. vi + 170p. (S. D. Kirby) 19:i-ii 105-107
- SENIOR, Edward, and Wendell PHILLIPS, adapt. *La Celestina* (San Francisco, California), December 1979. (Grisela Dardon-Tadlock) 4:ii 38-39
- SEVERIN, Dorothy S., ed. *Fernando de Rojas. Celestina*. Edited, with introduction and notes, with translation

- of James Mabbe (1631). *Hispanic Classics-Medieval*, Warminster: Aris & Phillips, 1987. xx + 409 pp. (J. R. Rank) 12:i 59-61
- _____, *Fernando de Rojas. La 'Celestina'*. Notes in Collaboration with M. Cabello. Madrid: Cátedra, 1987. 353 pp. illus. (S. D. Kirby) 13:i 63-64
- _____, Female Empowerment and Witchcraft in 'Celestina'. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1, London: Dept. Of Hispanic Studies-Queen Mary & Westfield College, 1995. Paper, 58 pp. (Manuel da Costa Fontes) 19:i-ii 93-104
- _____, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 145 pp. (Edward H. Friedman) 13:ii 71-73
- STAMM, James R., *La estructura de la 'Celestina': una lectura analítica*. Salamanca: U. de Salamanca, 1988. 214 pp. (Kathleen V. Kish) 14:ii 97-100
- STEIN LOU, "Salsa Celestina" (Theater, London, Watford Palace) (J. Whetnall) 17:i 135-138
- STOCKER, Margarita, 'La Celestina' (Los Angeles, Teatro Bilingüe) (A. M. Afzali) 16:ii 105-110
- SNOW, Joseph T. *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison, Wisconsin: HSMS, 1985. iii + 123 pp. illus. (Geoffrey West) 11:i 45-46
- _____, see CORFIS
- SUCHER, C. Bernd, see RITZENHOFF
- VITEZ, Antoine (director), see RITZENHOFF
- VOGELSANG, Fritz, trad. , *Fernando de Rojas/Pablo Picasso. La Celestina oder Tragikömodie von Calisto und Melibea*. Traducido del castellano y provisto de un epílogo por Fritz Vögelsang. Con 66 grabados y calcografías de Pablo Picasso. Frankfurt del

- Meno: Insel, 1989, 438 pp. (Gustav Siebenmann) 15:ii 67-70
- WHINNOM, KEITH, *Medieval and Renaissance Spanish Literature*. Selected essays. Edited by Alan Deyermond, W.F. Hunter & J. T. Snow. Exeter: U. of Exeter P. (with the *Journal of Hispanic Philology*), 1994. xli + 228 pp. (Juan Carlos Conde López) 18:ii 155-161
- XIMENEZ DE URREA, P. M., see HATHAWAY

III. ICONOGRAPHIC INDEX

Celestina Editions

- 1499 ¿Burgos?, Fadrique de Basilea: 1:ii, 9; 2:i, 33, 47; 2:ii, 29, 47, 64; 3:i, 44; 3:ii, 2 (fig.), 15, 30 (figs.); 4:i, 15 (figs.), 45; 4:ii, 16 (fig.), 37 (figs.); 5:i, 4 (figs.); 5:ii, 15, 28 (figs.), 38 (figs.), 47 (figs.); 6:i, 40 (figs.); 7:i, 16, 27; 8:ii, 26; 9:i, 2 (figs.), 10:i, 69 (figs.); 16:ii, 62, 130; 18:ii, 125 (plates 1-8), 126 (plate 1), 127 (plate 1); 19:i-ii, 8, 9, 11, 13, 17, 19, 21; 22:ii (auto I), 32, (auto VII), 88
- 1499 Manuscrito de Palacio, 14:ii, 10-38; 21:i-ii, 48
- 1500 Toledo, Pedro Hagembach: 1:ii, 14 (Title); 4:ii, 58 (figs.); 6:i, 29; 9:i, 69 (fig.); 9:ii, 4; 11:i, 46 (Title); 18:ii, 126 (plate 2)
- 1501 Seville, Estanislao Polono: 9:ii, 4 (Title), 5 (Colophon); 18:ii, 126 (plate 3)
- 1502 (?) Seville, J. Cromberger: 10:ii, 50 (Title)
- 1507 Zaragoza, J. Coci: 9:ii, 6 (remaining first and final pages)
- 1507 Zaragoza: J. Coci: 23:i-ii, 124 (portada de la edición completa)
- 1510 Toledo, Sucesores de Hagembach: 9:ii, 7 (Title); 18:ii, 124 (plate 1)
- 1511 Seville, J. Cromberger [1502?]: 9:ii, 8 (Title); 17:ii, 126; 18:ii, 124 (plate 2), 127 (plates 4-5), 128 (plates 1-2); 25:i-ii, 132

- 1513-15 Seville, J. Cromberger [1502?]: 9:ii, 8 (Title)
- 1514 Valencia, J. Joffre: 4:ii, 6, 25; 5:i, 29; 6:i, 14; 7:ii, 16, 24, 28; 8:ii, 10, 24; 9:i, 10 (Colophon); 9:ii, 9 (Title and last page); 10:i, 17; 11:i, 8; 13:2, 38; 16:i, 33, 98; 17:ii, 26, 28, 78, 104, 173; 18:ii, 124 (plates 3-4), 125 (plate 9), 127 (plates 2-3), 128 (plates 3-4); 24:i-ii (Auto I), 210
- 1515-16 Rome, M. Silber [Sevilla, 1502]: 12:i, 32 (final 2 pages)
- 1518 Valencia, J. Joffre: 8:ii, 2 (fig. of Rojas?); 11:i, 40 (same fig.)
- 1518-20 Seville, J. Cromberger [1502?]: 1:ii, 38; 6:ii, 9, 14 (Title), 24; 7:i, 25 (figs.); 8:ii, 14; 9:ii, 10 (Title); 11:ii, 59 (Title detail); 16:i, 20; 20: i-ii, 198; 23:i-ii, 60
- c. 1520 Salamanca [Rome]: Antonio de Blado [Antonio de Salamanca] [1502], 22:ii, 13
- 1523 Seville, Cromberger: 5:i, 46 (Title)
- 1523 Venecia [¿Sevilla?]: Juan Batista Pedrezano, 22:ii, 9 (Auto XII)
- 1525 Barcelona, C. Amorés: 7:i, 41 (fig.); 9:ii, 79; 9:2, 108; 13:i, 42, 105 (detail); 13:ii, 2 (Title)
- 1525 Seville, J. y J. Cromberger: 19:i-ii, 49; 22:i, 2
- 1526 Toledo, R. de Petras: 3:ii, 41; 8:i, 63 (Title); 9:ii, 11 (Title and Colophon)
- 1529 Salamanca, 21:i-ii, 27, 45, 114
- 1529 Valencia, 25:i-ii (portada), 82
- 1530 (?) Medina del Campo, 5:ii, 64; 9:ii, 11 (Title and Colophon), 80 (figs.); 17:i, 16 (Title); 25:i-ii, 100
- 1534 Venice, E. da Sabio: 9:ii, 20 (Title); 16:ii, 104 (Frontispiece)
- 1535 Venice, P. de Nicolini da Sabio: 12:i, 34 (Title and 3 illus.); 12:ii, 32, 54, 60, 104; 17:i, 75 (title page)
- 1535 Seville, J. Cromberger: 18:i, 33 (Celestina), 34 (Title page), 50 (Elicia), 69 (Sempronio), 74, 91 (Calisto, Melibea); 92; 18:ii, 73 (Elicia), 74 (Title page);

- 19:i-ii, 92; 22:i, 66, 129 (portada); 25:i-ii (Auto XII), 56
- 1535 *Cartas y Coplas para Requerir nuevos amores*, 22:ii, 32 (grabado de una edición de *Celestina*)
- 1538 Toledo, Juan de Ayala: 3:i, 41 (Title), 42; 6:i, 21; 7:i, 38 (Title); 22:i (portada), 74; 23:i-ii (Auto III), 15, (Auto XX), 16; 23:i-ii (Auto XXI), 58; 25:i-ii, 46
- 1539 Antwerp, G. du Mont: 9:ii, 24 (Title)
- 1540 Lisbon: Luis Rodrigues, 21:i-ii, 78
- 1540 Salamanca, 25:i-ii, 20
- 1543 Salamanca, ? : 18:ii, 126 (plate 4), 128 (plates 5-6)
- 1545 Antwerp, M. Nucio: 9:ii, 101 (Colophon)
- 1550 Antwerp, H. de Laet: 9:ii, 26 (Title and Colophon)
- 1553 Venice, G. Giolito de Ferrari: 9:ii, 20 (Title)
- 1560 Estella: Adrian de Anvers, 21:i-ii, 47, 109
- 1569 Alcalá, J. de Villanueva: 5:ii, 18 (Title); 9:ii, 13 (Title); 11:ii, 28 (Title); 12:ii, 3 (3 drawings)
- 1570 Salamanca: Matías Gast (marca tipográfica), 22:ii, 84
- 1575 Valencia, J. Navarro: 3:i, 32; 7:i, 37
- 1575 Alcalá, J. Lequerica: 12:i, 33 (Title and Colophon)
- 1599 Antwerp, Plantiniana: 8:i, 41 (Title); 9:ii, 25 (Title)
- 1607 Zaragoza, C. Labayen: 9:ii, 12 (2 pages), 15 (Title and 'Licencia')
- 1622 Milan, I. B. Bidelo: 9:ii, 22 (Title)
- 1632 Madrid, Viuda de A. Martín: 9:ii, 16 (Title)
- 1633 Rouen, C. Osmont [bilingual, Fr.-Sp.]: 9:ii, 23 (Title)

- 1822 Madrid, León Amarita: 6:i, 8 (Title); 9:ii, 34 (Title)
- 1840 Barcelona, T. Gorchs: 4:i, 16, 30, 34; 8:ii, 40; 10:ii, 22
- 1841 Barcelona, T. Gorchs: 17:i, 85
- 1883 Barcelona, Bib. Amena e Instructiva, 10:i, 12, 18, 22, 42, 68 [erroneously labeled '1888']; 11:i, 12; 12:i, 68; 17:1, 29 (Escobar, illustrator)
- 1886 Barcelona, D. Cortezo: 9:i, 32 (Title)
- 1946 Valencia, Castalia: 6:ii, 46; 7:ii, 10, 34; 8:ii, 53; 9:i, 9, 22, 31, 38, 42, 70, 77 [label in error '1948']; 10:i, 21; 12:i 44; 13:i, 62, 70; 13:ii, 52; 16:ii, 76; 17:i, 66 (José Segrelles, illustrator)
- 1947 México, Leyenda: 4:ii, 26; 5:i, 22; 6:i, 37 (Miguel Prieto, illustrator)
- 1948 Barcelona, Argos: 6:i, 33 (M. Humbert, illustrator)
- 1961 Barcelona, Maucci: 14:ii, 104; 20: i-ii, 20, 74 (Chico Prats, illustrator)
- 1963 Buenos Aires, Colihue: 16:ii, 32 (M. Prieto, illustrator)
- 1967 Barcelona, Juventud: 8:i, 46; 10:i, 15; 10:ii, 28, 30, 40 (J. Azpelicueta, illustrator)
- 1968 Barcelona, Marte: 8:i, 25, 58 (F. Ezquerro, illustrator)
- 1969 Buenos Aires, Huemul: 14:ii, 120 (Miguel Waray, illustrator)
- 1970 Madrid, Aguilar [ed. for children]: 8:i, 28 (A. Jiménez-Landi Martínez, illustrator)
- 1974 Madrid, Alfaguara: 8:i, 54 (Lorenzo Goñi, illustrator)
- 1985 Madrid, Alhambra: 17:1, 31 (Antonio Tello, illustrator)
- 1986 Madrid, Anaya: 13:ii, 28, 73, 80 (Javier Serrano Pérez, illustrator)
- 1986 Madrid, Alba: 20: i-ii, 88 (anon.)
- 1987 Lincolnwood, Illinois, National Textbook Company [adapted for schools]:11:i, 52, 65 (G. Armstrong, illustrator)

- 1988 Barcelona, Lumen: 18:ii, 162; 19:i-ii, 69; 20: i-ii, 173, 178 (Bartolomé Liarte, illustrator); 24:i-ii (Celestina), 180
- 1989 Paris, Actes Sud: 13:ii, 90, 98 (Yannis Kokkos, illustrator)
- 1989 Kassel, Reichenberger: 14:ii, 40 (Klaus & Theo Reichenberger, illustrators)
- 1990 London, unpublished: 14:i, 16, 40, 56, 72, 82 (Pamela Howard, illustrator)
- 1991 Madrid, EDAF: 15:ii, 74 (cover)
- 1994 Salamanca, Univ./Santillana: 19:i-ii, 70 (Luis Jover, illustrator)
- 1998 Madrid: Alianza Ed. (portada), 24:i-ii, 134
- 1999 La Puebla de Montalbán. Melibea (Teo Peblo, artista), 24:i-ii, 170

Celestina Imitations

- 1528 *Lozana andaluza* (portada), 23:i-ii, 34; 24:i-ii, 14
- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Tesorina*: 11:ii, 34; 12:ii, 63 (Title)
- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Vidriana*: 11:ii, 35; 12:ii, 50 (Title)
- 1536 Salamanca: P. de Castro: Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina*: 12:ii, 4 (printed upside down!); 15:2, 52
- 1539 Toledo: H. de Santa Catalina: Gaspar Gómez de Toledo's *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*: 11:ii, 20 (Title illustration); 24:i-ii, 189
- 1542 Salamanca? Juan de Junta? Sancho de Muñón's *Tragedia de Lisandro y Roselia* (y cuarta Celestina): 2:ii, 27 (Title); 24:i-ii, 46 (portada)
- 1547 Medina del Campo: P. de Castro: Sebastián Fernández' *Tragedia Policiana*: 9:ii, 60, 64 (Title); 12:i, 50
- 1554 Toledo: J. Ferrer: A. de Villegas Selvago's *Comedia Selvagia*: 9:ii, 102

(Title)

- 1612 *La hija de Celestina*. Zaragoza: Viuda de Locas Sánchez (portada), 24:i-ii, 76
- 1681 A. de Salazar y Torres, *La Segunda Celestina* (drama), 22:ii, 80

Celestina Translations

English: J. M. Cohen, translator

- 1966 New York, NYU Press/London, U. London P., Ltd.: 20:i-ii, 55 (anon.)
- 1973 London, Folio Society: 20:i-ii, 19, 56 (Dodie Masterman, illustrator)

Italian: Alfonso Ordóñez, translator

- 1506 Rome, E. Silber: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1515 Milan, V. Minuziano: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1519 Venice, C. Arrivabene: 9:ii, 18 (Title and Colophon)
- 1525 Venice, F. Caron: 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venice, M. Sessa? 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venice, A. Bindoni and M. Pasini: 9:ii, 19 (Title)
- 1543 Venice, B. de Bendoni: 9:ii, 19 (Title)

French: translator anonymous

- 1527 Paris, Galliot duPre: 13:i, 30, 48, 58; 15:i, 74; 18:ii, 177
- 1529 Lyon, 21:i-ii, 64, 92

French: Jacques de Lvardin, translator

- 1598 Rouen, Theodore Reinsart: 20: i-ii,

German: Christoph Wirsung, translator

1520 Augsburg, S. Grimm and M. Wirsung: and

1534 Augsburg, H. Stayner: 1:i, 10, 18, 45; 1:ii, 6, 20, 28, 32, 33; 2:i, 6, 11, 12, 23, 30; 2:ii, 9, 11, 12, 48 (two); 3:i, 10, 38; 3:ii, 6, 18, 24, 26, 40; 4:i, 8, 44, 49; 4:ii, 8, 17, 18, 21; 8:ii, 22, 54; 9:ii, 28 (Title 1520), 29 (Title 1534) (Hans Weiditz, illustrator); 24:i-ii (Auto XII), 75

Hungarian: Sandor Karolyi, translator

1979 Budapest, Ed. Europa: 16:i, 82; 18:ii, 150 (Feledy Gyula, illustrator)

Japanese: Hajime Okamura, translator

1990 14:ii, 91, 92 (portada y cubierta); 17:ii, 8

Netherlandish: Anonymous translator

1550 Antwerp, Han de Laet: 17:ii 158; 22:ii (portada), 68; 25:i-ii, 172

1616 Antwerp (portada), 24:i-ii, 122

Russian: N. Farfel, translator

1959 Moscow, Gozlitizdat: 19:i-ii, 102; 22:ii (Auto I), 20; (Auto XIV), 31; (Auto XII), 47; 25:i-ii, 81, 148, 165, 197

Other Celestina depictions

1310? Anon. (Chinese woodcut), 20: i-ii, 128

1530? Pliegos sueltos, 15:ii, 47, 51

1542 Cristóbal de Castillejo, *Sermón de amores*, 23:i-ii, 33 (muerte de Calisto)

1682? T. Pedró (?), 18:ii, 132

1822 Valencia: Ildfonso Mompié (Móniva y Silvestre), 24:i-ii, 190

18?? A. Gelabert, 23:i-ii, 142, 159

1904 Picasso, 15:ii, 5, 8, 11, 17; 18:ii, 141 (fig. 1)

1922 D. Galanis, 21:i-ii, 10, 30, 110 (French language edition)

- 1929 Escenas de Salamanca de interés celestinesco, 24:i-ii, 130
- 1943 Julio Prieto, 17:i, 82
- 1943 Traducción de C. Álvaro, ilustración, 24:i-ii, 67 (Italian translation)
- 1943 Maurice L'Hoir (Auto I), 22:i, 54, (Auto IV) 56; 22:i (Auto III), 105; 22:ii (Calixte), 60, (Melibée), 108, (Celestina), 127; 23:i-ii (Areúsa, Elicia, Centurio), 20, (Plebeio, Alisa), 160 (French translation)
- 1953 Vlady, 16:i, 105, 106; 17:i, 86
- 1957 Ed. J. Bergua, Madrid: Ibérica (capa ilustrada), 24:i-ii, 114
- 1989 Picasso (ed. F. Vogelsång), 25:i-ii, 171
- 1991 J. R. Casanova, J. G. Caicedo, 20: i-ii, 73, 74
- 1995 Alfredo, 19:i-ii, 145 (*El País*, 10-IX-95)
- 1998 Escenas de La Puebla de Montalban, 22:i, 85, 87, 89, 92
- 2000 Vista del lugar de la imprenta de F. Basilea (Burgos), 25:i-ii, 198

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, texts and book reviews for publication. A journal with an international readership, its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its historical context, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the wider aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page, and minimal formatting. All submissions will be evaluated by at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in 3.5" diskettes, written in WORD, WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A revised hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are submitted. An e-mail address is *very* useful to us.

Book Review Policy. *Celestinesca* reviews studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign nooks for review, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:

José Luis Canet

Editor, *Celestinesca*,

Depto. de Filología Española de la Universidad de Valencia

c/ Blasco Ibáñez 32, 46009 Valencia SPAIN

e-mail: jose.canet@uv.es

CELESTINESCA

VOL 26

CONTENIDO

2002

NOTA DEL EDITOR 1-3

ARTICULOS Y NOTAS

Laura Vivanco, 'Birds of a Feather: Predator and Prey in *Celestina*' 5-27

Carlos Heusch, 'Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel' 29-44

Patrizia Botta, 'Dos problemas de interpretación: 1. "Calisto ha seydo" (Auto I, escena 1^a); 2. "No te duele a ti en ese lugar" (Auto XI, última escena)' 45-52

Joseph T. Snow, 'Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)' 53-121

Alan Deyermond, 'El facsímil salmantino de 1999' 123-125

CONFERENCE REPORT

Raúl Álvarez, '1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (18-19 de octubre del 2002, Indiana University-Bloomington)' 126-130

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, Mónica María del Valle, 'Celestina: documento bibliográfico: vigésimoquinto suplemento' 131-157

Joseph T. Snow & Randal P. Garza, 'Index de *Celestinesca* 1-26 (1977-2002)' 159-208

ILUSTRACIONES Cover, 3, 4, 28, 44, 122, 126, 157, 158