

ISSN 0147-3085

# CELESTINECA



VALENCIA, 1514

BOLETIN INFORMATIVO  
INTERNACIONAL



vol. 3

mayo 1979

no. 1

# CELESTINESCA

EDITOR

Joseph T. Snow  
Univ. of Georgia

\*\*\*\*\* CORRESPONSALES \*\*\*\*\*

## ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley  
Smith College

Kathleen V. Kish  
Univ. of North Carolina-  
Greensboro

Adrienne S. Mandel  
California St. University-  
Northridge

Jane F. Schneider  
Atlanta, Georgia

George Shipley  
Univ. of Washington

E. J. Webber  
Northwestern Univ.

## COLOMBIA

Cecilia Castro Lee  
Bogotá

## ESPAÑA

Manuel Criado de Val  
Madrid

## GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond  
Westfield Coll. - London &  
Princeton Univ. (USA)

Dorothy S. Severin  
Westfield Coll. - London

Keith Whinnom  
Exeter University

## ITALIA:

Emma Scoles  
Univ. di Roma

## ALEMANIA:

Walter Mettmann  
Univ. Münster

## SUIZA:

Gustav Siebenmann  
Univ. St. -Gallen

## BÉLGICA:

Jacques Joset  
Univ. Antwerp

## HUNGRÍA:

Katalin Kulin  
Univ. Budapest

\*\*\*\*\*

# CELESTINESCA

vol. 3 mayo 1979 no. 1

ISSN 0147-3085

## CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR	...	1 - 2
ARTÍCULOS:		
GEOFFREY WEST, The Unseemliness of Calisto's Toothache		3 - 10
ALBERTO M. FORCADAS, 'Mira a Bernardo' es Alusión con sospecha	...	11 - 18
JOSEPH T. SNOW, <u>La Celestina</u> of Felipe Pedrell	...	19 - 32
ALVARO CUSTODIO, <u>La Celestina</u> como experiencia teatral		33 - 38
RESEÑA:		
Glen F. Dille, ed. <u>La Comedia Llamada 'Serafina'</u> . (J. T. Snow)		39 - 41
POEMA:		
Sebastián de Horozco, 'A una puta vieja alcagueta'	...	42
PREGONERO: 'contarte he maravillas . . . '	...	43 - 44
BIBLIOGRAFÍA:		
JOSEPH SNOW, LC: documento bibliográfico. Quinto suplemento		45 - 54
Indice analítico de autores, editores, directores, y actores: LCDB		
Suplementos I-V	...	55 - 58



CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English, or French--reports of new research projects or of future publications, additions to the bibliography, off-prints, books for review, news items, appeals for information and subscriber information [payments made out to CELESTINESCA] and address correction should be sent to the editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA).

CELESTINESCA

VOL. 3, No. 1

© 1979

J. T. Snow

Printed and bound at The University of Georgia. Budgetary  
support for this issue has come from the Department of  
Romance Languages

Page composition and typing: María C. Rodriguez  
Marcie Copenhaver

Technical Assistants/Distribution: Karin Morris  
Eileen Conrad

## CELESTINESCA

### NOTA DEL EDITOR

☞ "por entre las puertas" ☞

"Something of a bumper year for La C. studies with the appearance of ... Celestinesca ... In spite of its folksy tone, [it] is a new periodical deservedly attracting the attention of international scholars" (Year's Work in Modern Language Studies, 39 [1977], p. 297).

I like this assessment of Celestinesca. It means we must be doing something right. For if we can, in our biennial sallies, straddle acceptably a line between formal scholarship and informal exchange of current information on one of our favorite enthusiasms--"la celestinesca"-- then this boletín-newsletter-journal will survive and grow. I suspect, too, that the broad coverage of the Celestina-inspired phenomenon which, in our journal, spans almost five centuries and invades all literary genres, must continue to satisfy and to arouse even further the curiosity of its public. In this aim, this issue ought not disappoint.

Two items deal with the text of LC, Geoffrey West's entertaining and enlightening observations on the sexuality of teeth and toothache, and Alberto Forcada's further argumentation that the Act I "Bernardo" is the saint of Clairvaux and not Bernart de Cabrera, the XV-century nobleman and poet, as E. M. Gerli had put forth in these pages (v. 1, no. 2: 7-20). Two other notes take up modern stage adaptations of Rojas's great work. One is Federico Pedrell's unperformed opera of 1903, its genesis, its content, and its sad fate. In this same year of 1903, F. Fernández Villegas--"Zeda"--was preparing for the stage the first dramatic production. One of its stars was Amparo Villegas who performed as Melibea. This great actress later performed, in Alvaro Custodio's Mexican productions of the '50s and '60s, the role of Celestina. Custodio last year revived this version, and prepared an English version to alternate with it on a Los Angeles stage. In Custodio's own commentary for this number of Celestinesca, he shares with us some of his experiences in presenting classical theatre in distinctly different circumstances and with diverse audiences.

The lone review is of the new edition of the Comedia Serafina, one of the early imitations of LC. The editor, Glen Dille, has already shared with us (v. 1, no. 2: 15-20) his assessment of some important points of contact that link the two works. New articles and books on the subject of LC continue unabated, as the fifth supplement to LCDB clearly shows. To this supplement I have appended an INDEX for the entries of all five that have now appeared. It was prepared at this time to respond to several requests for one and to facilitate the use of the diverse materials that are catalogued in the close-to-300 entries.

I would like, however, to attract the attention of even more of the international community interested in LC. The goal of Celestinesca has been to find its way into the hands of all who might profit by it in ways both large and small. Notices have now appeared in Hispania, PMLA, in Journal of Hispanic Philology, Renaissance Quarterly, Iberoromania, and

CELESTINESCA

the MHRA bulletin. We are analyzed in the MLA bibliography and the BHS "Review of Reviews" as well as the YWMLS (noted above, p. 1). We will be on view June 24-27 at the American Library Association Meeting in Dallas. I try to distribute information sheets at all meetings I attend. You contribute with your recommendations to colleagues, students, and libraries. Some have even sent gift subscriptions to friends, especially to overseas colleagues.

Still, we would like to reach others and I would very much welcome any or all of the following from our current readers:

- 1- your bringing Celestinesca to the attention of new colleagues and students with interests in this area;
- 2- your suggestions for ways in which we can reach greater numbers of celestinitas here and abroad;
- 3- your forwarding to me news of any aspect of LC-related activities which come to your personal notice, sending copies of offprints of your own articles for the bibliographical files, or copies of play programs, newspaper reviews and interesting oddities that strike you as relevant [a check of the Pregonero section and the bibliographical supplement will show that all contributions are acknowledged.];
- 4- your asking publishers to send Celestinesca copies of works related to LC for review.

My pledge as editor will be to attempt to fashion all usable information into a worthwhile and compelling forum, and to have this up-to-the-minute bulletin in your hands twice a year. Last, but not least, I will attempt to provide some of the scholarly and some of the folksy materials which bear active witness to the continuing worldwide interest in "la celestinesca."

Quedaos a dios.

*Joseph Snow*



## CELESTINESCA



### THE UNSEMLINESS OF CALISTO'S TOOTHACHE

Geoffrey West  
University College, Cardiff

Calisto's fictitious toothache in Act IV of *La Celestina* has always struck me as peculiarly suggestive. Celestina, having provoked Melibea's rage by informing her of Calisto's passion under the transparent guise of an illness, has recourse to the seemingly desperate excuse that his sufferings are caused by toothache. Thus, the symptoms of the original illness, which were totally congruent with those of love-sickness, are now transferred to the "dolor de muelas:"

Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano.<sup>1</sup>

Celestina claims that Melibea's girdle will have a potentially salutary effect on his *dolor*. A neat symmetry is thus established between Calisto's supposed toothache and his sexual frustration and the girdle's attributed powers and its patently symbolic ones. In spite of her outrage at the previous insinuation, Melibea accepts the notion of toothache as a basis for negotiation and allows Celestina to continue her business. The use of the trite imagery of sickness in the first part of the scene has been well studied by George A. Shipley who sees it as a convenient vehicle for meaningful communication between two interested parties one of whom refuses to hear the facts unadorned.<sup>2</sup> Since to aid its cure will not harm her reputation, Melibea considers toothache to be a respectable substitute for the previously unacceptable love-sickness which she has accurately diagnosed. As Shipley himself asserts (p. 327), Celestina's excuse is a preposterous one and it is unlikely to prompt Melibea to think that her actions were innocent and motivated by Christian charity. The even more blatant request for the girdle, to which the girl readily accedes, points to the conclusion that she understood and indeed wished to hear what Celestina had to say from the beginning and that her *furia* arose from the pressures of social conformity.<sup>3</sup> The only alternative to this can be that Melibea's abrupt change of mind was real and that it was produced by witchcraft.<sup>4</sup> Whichever of these interpretations is the correct one, it is clear that more needs to be said about the suggestive significance of the

## CELESTINESCA

toothache and about the audience's--and possibly Melibea's--appreciation of that significance.

In a footnote to his article (p. 329, n. 1), Shipley remarks that the choice of a toothache is especially apt because at an earlier period Guillaume de Lorris had compared the anguish of the unhappy lover with toothache. The common symptoms are linked further by the notion of sleeplessness:

Tu comenceras a fremir,  
A tressaillir, a demener;  
Sor costé t'estovera torner,  
Et puis envers, e puis adenz,  
Come ome qui a mal as denz.<sup>5</sup>

Other examples of this graphic comparison can be found in the same approximate period. The Provençal poet, Peire Vidal, is quite explicit:

D'autres afars es cortez' e chaudiza,  
Mas mal o fai, car a mon dan s'abriva,  
Que peitz me fai, e ges no s'en melhura,  
Que mals de dens, quan dol en la maissela;  
Que·l cor me bat e·m fier, que no·s refrena,  
S'amors ab leis et ab tota Proensa.<sup>6</sup>

In these two cases, toothache is used not as a euphemism, but as a straightforward, though startling, simile whose force would have been more readily appreciated by the medieval audience, unaccustomed to pain relievers and the triumphs of modern dentistry. The figure of the medieval tooth-puller, the barber, occurs too in this more detached, rather ironic, comparison from Renart's *Le Lai de l'Ombre*:

Or m'a Amors en tel point pris  
Qu'ele veut que son pooir sache,  
C'onques vilains cui barbiers sache  
Les denz ne fu si angoisseus.<sup>7</sup>

These three examples are all concerned with courtly love and result from the need to find ever more forceful means of conveying the pain and anguish of the frustrated lover. Not necessarily spiritual, the lover's longing is here checked and dignified by the rigours of the courtly code.

In Spanish literature, I have not been able to find any parallel examples to the French and Provençal ones just cited. However, literal and symbolic references to the teeth and to oral sensations in fifteenth-century and Golden Age verse indicate a clear association between the teeth and physical desire. The phrase *dar dentera* refers frequently to sexual arousal, as in one of Sebastián de Horozco's *canciones de burlas* whose meaning rests on the symbolic significance given to the imagery of the joust:



Rehusando la carrera  
 y no pudiendo enristrar  
 se quedó la lança entera,  
 poniéndoos a vos dentera  
 y más gana de encontrar.<sup>8</sup>

The phrase occurs also in a *romance nuevo* entitled "Redondillas a una dama vieja vestida de verde" which compares the lady to a fruit:

Viendo os tan madura, hallamos  
 que no causareys dentera           9  
 por mas que verde os comamos.

*Dentera* here signifies both the feeling of the teeth being set on edge by the unripe fruit and the sensations anticipating sexual pleasure. Several similar examples might be cited.<sup>10</sup> The phrase need not, of course, have sexual or even physical overtones, but in these contexts its meaning is self-apparent.

Teeth in the Middle Ages were a desirable sign of feminine beauty when they were white, even in size and close together, while slightly spaced teeth, especially the front teeth of the upper jaw, hinted at lasciviousness.<sup>11</sup> Large teeth were a mark of ugliness, but also of rampant sexuality if we judge by those of the fourth *serrana* in the *Libro de buen amor*, who had "dientes anchos e luengos, cavallunos, moxmordos."<sup>12</sup> Absence of teeth was naturally a sign of old age and of ailing strength and physical powers. Sometimes, such a reference carries no specifically sexual overtones, but in the *obras de burlas* this particular meaning is usually unmistakable. Fairly specific is a late fifteenth-century poem which tells of an old woman who:

Sospira como moçuela,  
 dice que amor le desvela;  
 non tiene diente ni muela,  
 rumia'l comer como oveja.<sup>13</sup>

As in the *Roman de la Rose*, frustration is characterised by sleeplessness and, although the toothache analogy is lacking, the crone's fading sexual desirability is indicated by her toothlessness. The most blatant equation of impotence with toothlessness occurs in a scurrilous poem about an old man soon to marry an indignant young girl. The latter's parents console her with the thought that she will not have to suffer his physical advances: "aunque le falten dientes, / así no te morderá."<sup>14</sup> Less certain is a reference in a poem by Francia y Acosta:

Dices, oh vieja sin dientes  
 Que eres moza; y no ves, loca,  
 Que cuando se abre tu boca  
 Para mentir, te desmientes.<sup>15</sup>

However, in the light of the references in the other poems, it is quite

possible that a sexual meaning is indeed intended.

The more obviously sexual references occur in the *obras de burlas* but in serious or didactic works the degree of suggestiveness is debatable. In Rodrigo Cota's *Diálogo entre al Amor y un Viejo*, Amor twice mentions the old man's teeth, or lack of them, as a sign of total physical unattractiveness. It is not clear whether the poet is hinting at impotence when Amor declares: "contrahago nuevos dientes / do natura los desecha."<sup>16</sup> Nevertheless, a subsequent assertion does point to the suggestive link between oral references and those to other parts of the body: "aprieto los miembros floxos / y do carne en las enzías" (ll. 300-01). This lack of explicitness is in contrast to the straightforward comparisons observed in the Old French texts, but in the latter the degree of sensuality is much less than in most of the Castilian poems.

Quite the most graphic use of tooth imagery occurs in poems where the extraction of teeth is used as a euphemism for sexual satisfaction. A *romance nuevo*, "Al son del rumor sabroso," contains these difficult, but suggestive, lines in an exchange between lover and mistress in which the lover alludes to his tardy performance:

Si, cuando en el juego estamos,  
de otro engaño te recelas,  
sacarte puedes tres muelas  
mientras que a Francia llegamos.<sup>17</sup>

The meaning of the phrase *sacar(se) una muela* is easier to perceive in a seventeenth-century *villancico* in dialogue form, "Comadre, la de Tortuera," where two women each hope for a day of pleasure when their husbands are away. One suggests summoning the barber:

Pues llamemos al barbero  
que nos saque sendas muelas,  
y arrimalle las espuelas  
si no anduviere ligero.<sup>18</sup>

These two poems indicate the close euphemistic association at a popular, scurrilous, level between teeth and sexual matters. The unlikely equivalence between a dental extraction and sexual gratification points to the existence of an equivalence between toothache and unsatisfied desire.<sup>19</sup>

One final area of interest is witchcraft. Celestina, her literary successors and her real-life counterparts generally had in their possession the teeth of hanged men. More interesting, however, are the conjurations that point to the power that the teeth of some mischievous or evil person--usually Barrabas, but sometimes Lucifer himself--possessed to arouse passion in a recalcitrant male. Such spells took the form:

Tres varas de niervo negro me traeréis,  
por las muelas de Barrabás las afiléis,  
por las calderas de Pedro Botero las pasaréis,

## CELESTINESCA

una la hincaréis por el sentido,  
que no me eche en olvido;  
otra por el corazón,  
que venga a mi afición.<sup>20</sup>

Presumably, the witches used teeth in the concoction of the *philocaptio*.<sup>21</sup>

What evidence is there in *LC* that Rojse was aware of associations of the kind discussed? Certainly, he uses the phrase *dar dentera* with its sexual connotations. In Act VII, after she has brought Pármeno and Areúsa together, Celestina leaves partly because she is envious, but primarily because she can no longer bear the anticipatory sensations: "Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas" (p. 132). An identical remark is made by Lucrecia in Act XIX as she listens to her mistress trying to fend off Calisto's more lascivious embraces: "¡Vida es ésta?! ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen!" (p. 223). Here again, envy is accompanied by a tantalising physical sensation that is orally experienced.

These are not the only references to teeth in the work, however. Earlier, Celestina had mentioned her much lamented teeth when Areúsa was unwilling to receive Pármeno: "de éstos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes" (p. 131). In this case, teeth are specifically linked to the sexual prowess of the female, rather than of the male. An example of this latter equivalence occurs in the first scene between Pármeno and Celestina in Act I where the first author made use of a proverb, adding an obviously sexual overtone. Pármeno is hesitant when the bawd mentions Areúsa for the first time, so she upbraids him with the remark: "da Dios habas a quien no tiene qui-jadas" (p. 70). The context of this jibe again makes clear the association implicit in the reference to the teeth.

In the light of this evidence, it is clear that Rojas was aware of the double meaning implied in Celestina's toothache ruse and would have expected his readers to share in the joke. It is heavily ironical that Melibea, who has just rejected Celestina's first overtures, should be ready to accept the excuse of the toothache. On the bawd's evidence, Calisto's love-sickness might have been quite seemly, even spiritual in nature, but the associations conjured up by the reference to the teeth make it plain that his *dolor* was predominantly physical.

If Rojas' contemporaries grasped the true meaning of Calisto's toothache, doubts remain about the level of Melibea's awareness. However, if the significance of the *dolor* escaped her, the implications of the handing over of the *cordón* could surely not have. A girl such as Melibea would have known popular songs or verses like the *estribillo*: "Por mi mal me lo tomastes, / caballero, el mi cordón."<sup>22</sup> The mention of the relics touched by the *cordón* is preposterous, for the only "relic" with which it has come into contact is Melibea's own body. The request for the prayer of St. Apollonia alone is without indecent associations. Even so, the

power of Celestina's magic could still have dulled her wits, just as it must have done Alisa's when she left Melibea and Celestina together. Nonetheless, her change of behaviour can be attributed with equal conviction to the discovery of an apparently proper course of action that can lead to the satisfaction of her desires. If one is inclined to accept this latter interpretation, i.e. that the *furia* was prompted by the blatancy of Celestina's hints, rather than by their actual content, it is for two reasons. First, Rojas shows that generally there is a human explanation behind many of the abstractions or malefic forces, such as fortune, that man chooses to blame for his failings and for the disasters that befall him. Secondly, from her own confession in Act X we know that Melibea had been attracted to Calisto from the beginning and that her first inclinations were not therefore induced by witchcraft.<sup>23</sup>

☪ NOTES ☪

<sup>1</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Dorothy S. Severin, p. 99. This is no. 176 in the Snow-Schneider-Lee bibliography of *LC* published in *Hispania*, 59 (1976), 610-60. Whenever possible, books and articles will be referred to by their number in this bibliography and its supplements, which appear in *Celestinesca*.

<sup>2</sup> "Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Sickness Imagery in *LC*," (no. 306).

<sup>3</sup> On the role of language and the mechanisation of social behaviour, see M. K. Read, "Fernando de Rojas' Vision of the Birth and Death of Language," (S145).

<sup>4</sup> See P. E. Russell, "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," (302). A. D. Deyermond also discusses the psychological effect of witchcraft in his analysis of image patterns; see "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *LC*," (S100) and "Symbolic Equivalence in *LC*: A Postscript" (S211).

<sup>5</sup> *Le Roman de la Rose*, ed. Ernest Langlois, SATF (Paris: Firmin Didot, 1920), II, ll. 2428-32.

<sup>6</sup> "S'eu fos en cort on hom tengues dreitura," ll. 13-18, in *Les Poésies de Peire Vidal*, ed. Joseph Anglade, CFMA (Paris: Honoré Champion, 1913), pp. 16-19. I take this example from M. Dominica Legge, "Toothache and Courtly Love," *French Studies*, 4 (1950), 50-54.

<sup>7</sup> Jehan Renart, *Le Lai de l'Ombre*, ed. John Orr (Edinburgh: University Press, 1948), ll. 158-61. Again, I am drawing on M. Dominica Legge's article.

<sup>8</sup> Sebastián de Horozco, *El Cancionero*, ed. Jack Weiner. *Utah Studies in Language and Literature*, 3. Bern/Frankfurt am M.: H. Lang, 1975, p. 69 (poem no. 64).

<sup>9</sup> *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602): noticias bibliográficas*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1963), p. 292a.

<sup>10</sup> One of the more graphic occurs in a sonnet, "Primero es el besalla y abrazalla," once mistakenly attributed to Quevedo, which contains the lines:

Más de llegar y hallarla aparejada  
De puro dulce, creo, da dentera.

See *Cancionero de obras de burla provocantes a risa*, ed. Eduardo de Lustonó (Madrid: Victoriano Suárez, 1872), p. 134, also *Floresta de poetas eróticas del siglo de oro*, ed. Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues and Robert Jammes (Toulouse-Le Mirail: France-Ibérie Recherche, 1975), pp. 11-12.

<sup>11</sup> See Dámaso Alonso, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas," in *De los siglos oscuros al de oro* (Madrid: Gredos, 1958), pp. 86-99. On the significance of gaps between the teeth (Chaucer's "gat-toothed"), see also Raymond E. Barbera, "Juan Ruiz and 'Los dientes . . . un poco apartadillos,'" *HR* 36 (1968), 262-63.

<sup>12</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joset, Clásicos Castellanos, 17 (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), line 1014G.

<sup>13</sup> "Allá irás, doña vieja," in José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968), p. 332.

<sup>14</sup> "Viejo malo en la mi cama," in Alín, *Cancionero*, pp. 406-407. Sebastián de Horozco (n. 8) has a poem which "reprehende . . . a un viejo porque se casó con una mochacha" (Poem no. 8, *El cancionero*, p. 50). This poem also symbolises the male's impotence by his lack of "diente ni "muela (stanza 3).

<sup>15</sup> *Cancionero*, ed. Lustonó, p. 246.

<sup>16</sup> Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ed. Elisa Aragone (Florence, 1961), ll. 296-97.

<sup>17</sup> *Las series valencianas*, p. 135b. For an interpretation of the poem and of these lines in particular, see *Floresta*, ed. Alzieu etc., pp. 198-201.

<sup>18</sup> Edited by Julio Cejador y Frauca in *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, IV (Madrid: Imprenta de la RABM, 1923), pp. 281-82. See also *Floresta*, ed. Alzieu etc., pp. 170-74.

<sup>19</sup> Sigmund Freud makes some interesting remarks about the significance of the pulling of teeth in dream symbolism, as noted by Shipley ("Concerting Through Conceit," p. 329, n. 1). Freud states that tooth-pulling usually denotes a fear of castration as a punishment for onanism.

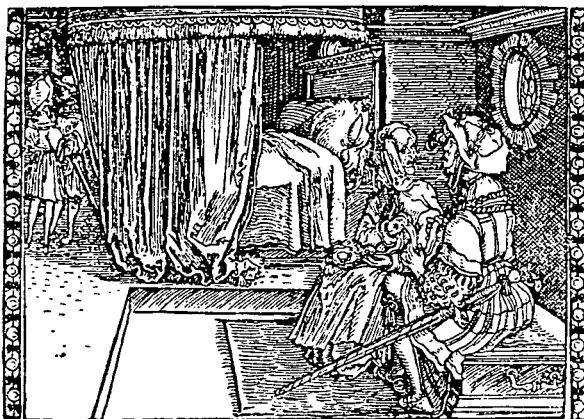
In some cases, however, the actual moment of extraction does suggest sexual gratification or release. See *The Interpretation of Dreams*, translated and edited by James Strachey, Pelican Freud Library, 4 (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), pp. 507-16.

20 Quotation taken from Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, (Madrid: CSIC, 1942), pp. 110-11.

21 It is possible to adduce further evidence of a link between the teeth and a violent emotion or strong (sexual) desire. M. Dominica Legge ("Toothache," p. 54, n. 1) notes that Larousse's *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* includes (s.v. dent) a *locution familière*: "Mal de dents--amour passionné." Similarly, Salvatore Battaglia's *Grande dizionario della lingua italiana* (s.v. dente) records that "Dolere a qualcuno qualche dente" means "provare vivo interesse, amore, desiderio (por lo più non corrisposto)." I take this latter item from the otherwise rather disappointing article of Joaquín Casaldüero, "La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto," (S148), pp. 78-79. Examples occur even today. In the television adaptation of Sara Davidson's novel, *Loose Change: Three Women of the Sixties* (1977), one character remarks of her feelings for her boy-friend: "I love him so much, it makes my teeth hurt."

22 Alin, *El cancionero español*, no. 229, p. 449. See also nos. 47 and 866, at pp. 332 and 712.

23 I am grateful to Professors A. D. Deyermond and Joseph Snow for their helpful comments on the first draft of this article.



Celestina le entrega a Calisto el cordón y le narra su invención del dolor de muelas. Acto 6°. De la traducción alemana de C. Wirsung-1520.



## 'MIRA A BERNARDO' ES ALUSION CON SOSPECHA

Alberto M. Forcadas  
 Universidad de Alberta, Edmonton

Nuestro colega, E. Michael Gerli, en su breve nota "'Mira a Bernardo': alusión 'sin sospecha'", en *Celestinesca*,<sup>1</sup> intenta rebatir las conclusiones de nuestro estudio "'Mira a Bernardo' y el 'judaísmo' de *La Celestina*",<sup>2</sup> negando categóricamente que el 'mira a Bernardo' (Auto 1) se refiera a San Bernardo de Clairvaux (o de Claraval) (1090-1153) y desechando, por lo tanto, nuestra contención que la alusión sea un críptico ataque al dogma de la Inmaculada Concepción.

Gerli, comparando dos pasajes del acto primero de *LC* con el semejante del Cap. V del *Corbacho* (1438) del Arcipreste de Talavera, concluye, siguiendo al Conde de Puymaigre (1873), que su semejanza habla por sí misma, así que la diatriba de Sempronio contra la perversidad de las mujeres arranca de dicho Cap. V y que el "Bernardo" es el "Mosén Bernardo de Cabrera" (Bernat IV de Cabrera) del Cap. XIII de la misma obra de Martínez de Toledo.

La convencida afirmación de Gerli que "mira a Bernardo" es otra alusión más en *LC* al *Corbacho* es debatible. Y el añadir el crítico que "y para mayor ironía, esta obra fue escrita por uno de los más acérrimos defensores de la Inmaculada Concepción--Alfonso Martínez de Toledo" (p. 9), no podemos sino interpretarlo como que cree que el primer autor de *LC* (y si no hubiere tal, Rojas), pretendía moralizar a lo Talavera, lo cual es a todas luces pueril.

Obviamente que no se puede negar que en las acotaciones de Gerli de la diatriba misógina de Sempronio, el autor ha de tener presente el Cap. V del *Corbacho*, tenida en cuenta la similitud de la forma en que en ambos se presentan los personajes ejemplares.<sup>3</sup> Sin embargo, no solo falta mención de Séneca en el *Corbacho*--cosa importante por cuanto Sempronio lo pone como máxima autoridad misógina--, sino que el "Mosén Bernardo de Cabrera" de marras no aparece hasta el Cap. XIII, y aun anecdóticamente, por no tener el calibre de los grandes personajes perjudicados por el amor o grandes conocedores de los peligros del mismo.

Al aducir el ejemplo de personajes clásicos o bíblicos como ADAN, SALOMON, DAVID, VIRGILIO, etc., para ilustrar las desastradas consecuen-

cias del "loco amor", era un *locus classicus* o *locus communis* de la literatura ejemplar o satírica, misógina o no, de la Edad Media española y europea. Por ello, considerando además que la posición de Calisto es feminista y la de Sempronio hipócritamente misógina (lo que contrasta con la actitud convencidamente antifeminista de Talavera), y haber en *LC* el testimonio de Séneca--ausente en el *Corbacho*--, la obra de Martínez de Toledo, puede ser sólo una de varias fuentes tenidas en cuenta por el autor del primer acto. Veamos este *locus communis* (o *classicus*) en algunas obras para ver cuán difundido era.

En el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita (s. XIV) salen dos de las mismas figuras en estrofas próximas: "Feçiste por loxuria al profeta DAVID ... " (est. 258); y "Al sabidor VIRGILIO, como dize el testo engañólo la dueña, quando lo colgó en el cesto" (est. 261). Debido a que hay cuatro influencias de Juan Ruíz en el primer acto de *LC*, según anotó F. Castro Guisasola,<sup>4</sup> el autor primitivo habría leído este lugar común en el *Libro de buen amor*.

En la *Historia Troyana* (fines del s. XIII o comienzos del XIV), lo encontramos en el texto correspondiente al epígrafe, "Como Achilles era muy cuitado de amor, et see quexava":

... mas sy fue en el mundo ome a qui valiese contra el amor  
seso o ardimiëto o valëtia ¡certas nõ! ca nõ ualio a Sanson  
nĭ a SALAMÖ nĭ a DAUJD, que fuerõ õmes de grät seso ... pues  
muchos de major entendimiëto ... sufrierõ otro tal como yo.<sup>5</sup>

Y del mismo libro, seis secciones más adelante, otro testimonio:

... ey bië se deue ëtender en el Rrey SALAMÖ, que fue mas  
sesudo de todos en el mundo fuerõ perõ contra el amor poco  
le presto su seso ... Achilles por amor se quito de armas,  
nõ catando el por-fazo de las sus cõpañas nĭ de los otros.<sup>6</sup>

Vemos que la *Historia Troyana* es otra posible fuente que pudo haber consultado el autor primitivo de *LC*.

Pau de Bellviure, poeta catalán, que vivió entre los siglos XIV y XV, también recogió dicho lugar común:

Per fembra fo SALAMÖ enganat  
lo rey DAVIU e samsó exament  
lo payre ADAM ne trencà'l manament  
ARISTOTIL ne fou com encantat  
e VIRGILI fon perdut per la tor  
e sen Johan perdé lo cap per llor  
e Ipocras morí per ilur barat.<sup>7</sup>

Otro testimonio catalán aparece en el famoso *Lo somni* de Bernat Metge (hacia 1390):

per fembra morí Nabot; Sampsó ... SALAMÖ, apostata  
DAUID, homicida ... .<sup>8</sup>



Hallamos el lugar común en el *Cancionero de Baena* (h. 1445), por ejemplo en este "Desir" de Diego Martínez de Medina (no. 311): El sabio VIRGILIO colgado en un cesto" (v. 21); "Al muy poderoso e fuerte Sanson" (v. 25); "ADAM nuestro padre fue muy mal apreso" (v. 29); "el rey SALAMON con quanto sabia" (v. 41) y, finalmente, "E aun ARISTOTILES con su gran saber" (v. 53). Todos víctimas de mujeres. Hasta en otro "Desir" del mismo autor (no. 337), encontramos en el catálogo de engaños estos nombres: DAVID, SALAMON, VERGILIO, ARISTOTILES, Nembrot, Golias, Sanson "e todos los otros que en los libros leo" (vv. 79-80). Según Castro Guisasaola, del *Cancionero de Baena* hay por lo menos dos reminiscencias en *LC*, una de ellas en el primer acto.

En el *Tractado* (¿1440?), "Como al ome es necessario amar,"<sup>10</sup> de Alonso Madrigal, el Tostado, cuya huella en el primer acto de *LC* también fue puesta de relieve por Castro Guisasaola (aunque no en toda su extensión), leemos estas líneas:

E non puede ADAN decir ... Como fizo DAVID, que ... aceptó este peligroso afán por amor de la fija del rey (224); ... Sansón (228); DAVID, como fue por amor vencido (229); ... del qual amor turbado é preso ... ¿piensas que fue ligera premiall la que amor puso en SALAMON? ... non hay ome apto para amar, á quien el amor non vença, pues SALAMON venció ... (230); DAVID ... non lo fizo la maldad della, mas del amor que della ovo. ¿E piensas que las mugeres fueran suficientes para engañar a ARISTOTILES é VIRGILIO? Non lo creas, ca el amor los engañó (232); Alixandre ... temor ovo de ser vencido por amor (235); Quinta premia puso amor en Píramo ... como amasse a ... . Tisbe (236).

El caso es que "Alixandre" y "Píramo y Tisbe" aparecen también en el primer acto de *LC* (I, 45 y I, 36, respectivamente). Hay otras muchas coincidencias entre este *Tractado* y *LC*, tanto de personajes ("Ypocras" y "Séneca"<sup>12</sup> [241]), como de situaciones y terminologías. De éstas, baste este ejemplo:

... e en este grado lo eguala SALAMON ... en el Eclesiástico, onde dice: "El vino é el amor a las mugeres fazen renegar á los sabios é derribar á los seguros" (*Tractado*, 241).

Oye a SALOMON do dize que las mugeres e el vino hacen a los hombres renegar (*LC* I, 47).

Con tantas coincidencias, y siguiendo la línea de razonamiento de Gerli en otro artículo suyo, "*Celestina*, Act I Reconsidered: Cota, Mena ... or Alfonso Martínez de Toledo",<sup>13</sup> no habría por qué no considerar que dicho acto original (si lo es) fuera del Tostado.

En una carta de Pere Torroella (s. XV), hablando del amor, hallamos:

E a questo se vee no solo por contínuas experiencias  
e mas por exemplo de ... Ercules, de ARISTOTIL, de  
SALAMON, de VIRGILIO, de Sansón ... de DAVID ... 14

En la "Segona part de la llicó de SALAMO" del *Llibre de les dones* (1459 o 1460), de Jaume Roig, salen no sólo los victimizados por las mujeres, ADAN, Sansó y DAVID (entre otros), sino que nada menos que también el "predicador" BERNAT (San Bernardo).

Encontramos en la *Repetición de amores* (impreso al parecer en 1497) de Juan de Lucena: "Verás aquel santo varón DAVID" (p. 50); "a ARISTOTILES y a VIRGILIO ... el amor los engañó" (52); SALOMON ... y Samsón fueron por ellas engañados" (75); "ca sin ellos / los afeites / ifuera ADAM engañado ...? (83).<sup>15</sup> Hay muchos más ejemplos *passim*.

En el curioso *Lo procès de les olives* (Valencia, 1497):

¡quant hòmens prudents, així com sabeu,  
amant han errat, d'amor essent àgils!  
DAVID, SALOMO, Amón, i molts altres 16

La evidencia textual medieval, castellana y catalana, del lugar común --que de no mediar las limitaciones de espacio habríamos aumentado considerablemente--prevaliente en todas las literaturas europeas de la época, especialmente la italiana y francesa,<sup>17</sup> es prueba fehaciente de que el autor del primer acto de *LC* hubo de tener más fuentes a su disposición, de dicho lugar común, que la pretendida única del *Corbacho* de Talavera. Por otro lado, el caso es que la sugerencia de Sempronio, "Lee los ystoriales, estudia a los filósofos, mira a los poetas ... " (I, 47) ya se excluye el poder identificar a "Bernardo" con Bernat IV de Cabrera, Almirante de Aragón-Cataluña (m. hacia 1428). Primero, porque "ystoriales" se refiere a historia pasada y bien pasada, y segundo, porque Bernardo de Cabrera no fue ni filósofo ni poeta, y sí Bernardo de Clairvaux.

Crucial es señalar, para redondear esta argumentación, que a San Bernardo se le atribuía haber dudado de la virginidad de María, como se demuestra en el debate comprendido entre "Desires" 323 y 328 del *Cancionero de Baena*. He aquí sólo una muestra del debate:

E como yo por pensar  
que su conçebçon fue santa,  
. . . . .  
fasmе luego dubdar  
Bernaldo, ca non dixiera  
contra esto, sy asy fuera,  
pues que era su jular.

Bernaldo lo rretrato  
. . . . .  
que non fueron aprouadas  
estas letras que escryuides;  
pues amigo, vos d'oydes  
non digades tales nadas.  
Leed a Santo Thomas ...

(Diego Martines de Medina, 323)

(Fray Lope del Monte, 324)

Esta yo proponía, en mi artículo de la BFE, ser la base ideológica de la mención a Bernardo en *LC* I, y por tanto, un velado ataque a la virginidad de María, entre otras cosas, por haber expresa omisión de María, en dicho

acto, como modelo de virtud. El plural de la única mención positiva a las mujeres, de Sempronio: "Pero lo dicho ... no te contezca error de tomarlo en común. Que muchas hubo y hay ... (I, 47-48), la excluye ominosamente. (Otras razones pueden leerse en mi trabajo de *BFE*.) Así pues, ¿puede haber aun alguna duda que el "Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo" sea una alusión "con sospecha"? Por si la hay, sigamos con más argumentación.

Mencionamos arriba (p. 11.) la importancia del testimonio *antifeminista* de Séneca en el primer acto de *LC*, y de su ausencia en el *Corbacho*. Y lo mencionamos precisamente porque se da el opuesto testimonio, el *feminista*, de no sólo Séneca sino también de Aristóteles y de San Bernardo en el *Triunfo de las donas* de Rodríguez de la Cámara, o del Padrón (m. hacia 1445). Doy primero dos muestras de la semejanza del *Triunfo* con *LC* y su primer acto:<sup>18</sup>

- (1) SEM. Riome, que no pensava que havia pero invención de pecado que en Sodoma.  
 CAL. ¿Cómo?  
 SEM. Porque aquellos procuraron *abominable uso* con los ángeles no conocidos e tu con el que confieças ser Dios (*LC* I, 44)

Et que bien demuestra el viçioso mundo por ellas [las mujeres] non ser governado. Las cinco cibdades de Pentapólin [Sodoma, Gomorra, etc.] por el *pecado mas odioso* por onbres cometido ... (*Triunfo*, p. 104).

- (2) CAL. Vamos, no se indigne ... como lo *espiritual* sepa yo que precede a lo *corporal* ... (*LC*, I, 87).

... mas por que la grosedat de tu ingenio tales altas cosas como el *espíritu* suelto de la *corporal* carçel, contigo razonando non comprehenderia ... dizias tales *ofensivas* palabras ... (*Triunfo*, p. 82).

Si pudiéramos probar que hay todo un sistema de retroacción padroniana en el primer acto de *LC*, y aun en el resto de la obra, que no podemos por razones de espacio, se vería que ambos el autor original y Rojas conocían a la perfección el *Triunfo* y la obra global de Juan Rodríguez.<sup>19</sup>

Veamos ahora con más detenimiento el argumento *feminista* de la tríada de Séneca/Aristóteles/San Bernardo en el *Triunfo*:

La undécima razón ... segund dize BERNARDO ... la creyese ser aquella muger que viera en la presencia diuina sobre todos los angeles se deuer asentar (p. 91).

( ... ) la quadragesima septima, o sea el dicho del Filosofo [ARISTOTELES].... : La virtuosa muger es corona del varon. Onde se demuestra manifiestamente que tiene el mayor honor (p. 120).

... la quadragésima octava [de las razones por la mayor dignidad de la mujer] sea un vulgar dicho de SENECA, que dize: que ninguna cosa non es tan alta en dignidad quanto es la virtuosa muger. Onde claro se prueua que tiene la excelencia (p. 120).

Aquí se ve claramente que el Bernardo visto en asociación con las dos figuras que completan la tríada de Sempronio es San Bernardo, aunque como *feminista* y no en función de autoridad de la misoginia. Aunque habrá que reconocer que la lista global de los personajes que salieron malparados por el amor, o que conocían los nefastos efectos del mismo en *LC*, esté influida de la de Talavera, entre otras, se ve que era tan difundido el *locus communis* que no hay que pensar sólo en Talavera para este punto del primer acto de *LC*, especialmente porque en Talavera falta la mención de Séneca que tanta importancia tiene en el parlamento de Sempronio y que se halla presente en tantas otras posibles fuentes. Esto, junto con otros varios puntos de contacto entre el *Triunfo* de Rodríguez de la Cámara, o Padrón, y el primer acto de *LC*, permite pensar que su autor conociera bien el carácter feminista de los autores mencionados en el *Triunfo* al mismo tiempo que su carácter misógino; es decir, hay una doble tradición.

En cuanto a San Bernardo, famoso defensor, para algunos, de la virginidad de María, el testimonio de algunos "Decires" del *Cancionero de Baena* demuestra que no lo era para todos en el siglo XV. Así que el autor que puso en boca de Sempronio el "Bernardo" tiene toda la razón en aludir al santo como famoso misógino de su tiempo. Los judíos no aceptaban la virginidad de María, y como se le atribuía a San Bernardo dudas sobre su virginidad, no es extremado ver, en su inclusión en la cita de Sempronio, una alusión "judaizante."

La existencia de la polémica del *Cancionero de Baena* sobre si San Bernardo había mostrado escepticismo o no en cuanto a la virginidad de la madre de Cristo, es una prueba que muchos cristianos en la época tenían sus dudas sobre esta creencia mariana. Y he aquí pues que Fray Lope del Monte, exasperado por las dudas de Diego Martines, acusará a éste de albergar una creencia judaica (no. 326);

bueno vos será juntar  
con esos de Moysen  
y parientes de Cohen:  
fareis juegos de contar,

lo que hace, junto con todo lo dicho, que la alusión celestinesca que nos ocupa sea 'con sospecha'.

Pero creemos que no hay que darle ya más vueltas, ya que tales alusiones 'con sospecha' abundan en el primer acto. La cita: "Tú que *gútas los perdidos* e los reyes orientales por el estrella *precedente* a Belén" (I, 59), por ejemplo, contiene no sólo la retzona e inocua alusión 'judaica' a la *Guía de los perdidos* (*Descarriados o Perplejos*) (*Mohre Nebuchim*) de Maimónides, sino la menos bien intencionada palabra "precedente", que si bien al cándido lector o crítico de todas las épocas le ha sonado como que 'iba delante', la verdad es que en la Edad Media significaba 'anterior' (lo mismo que hoy).<sup>20</sup> Una estrella judaica anterior a la de

Belén, que guiaba a los "perdidos", y relacionable con "reyes orientales",<sup>21</sup> tanto puede ser la luciente nube que guió a los israelitas fuera de Egipto, como Moisés mismo, ya que los reyes israelitas son en el Antiguo Testamento 'luz', y 'luz' y 'estrella' son allí sinónimos (*Números*, 24: 17). Calisto por un momento se ha identificado con el judaísmo por necesitar de un judaizante, Sempronio. Este es judaizante--en adición a las pruebas aducidas por ciertos clarividentes críticos de que todos los personajes bajos de *LC* lo son--por ser asíduo de la 'sinagoga' de Celestina, en donde los contritos asistentes lloran sus pecados, descalzos y "desatacados" (I, 71). Hacer penitencia 'desatacado', es decir, con las calzas desceñidas, era un ritual judaico.<sup>22</sup>

Siendo pues Sempronio judaizante, una alusión 'con sospecha' --la que nos ocupa-- por parte suya, no puede ser más natural.



## NOTAS

<sup>1</sup> Vol. 1, no. 2 (Otoño, 1977), pp. 7-10.

<sup>2</sup> *Boletín de filología española*, 13, nos. 46-49 (enero-dic., 1973-74), pp. 27-45.

<sup>3</sup> Así, en *LC*, Sempronio menta a SALAMON, Séneca, ARISTOTELES, y Bernardo; Calisto a ADAN, SALOMON, DAVID, ARISTOTELES, y VIRGILIO. En el *Corbacho*, la serie se compone de Sansón, DAVID, Goliat, SALOMON, VIRGILIO, ARISTOTELES (cap. V), y siguiendo a Gerli, Bernardo de Cabrera (cap. XIII) [En letra mayúscula aparecen los nombres comunes a las dos obras].

<sup>4</sup> *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'* (Madrid: Jiménez y Molina, 1924; reimpreso Madrid: CSIC, 1973), pp. 152-53.

<sup>5</sup> Ed. Kelvin M. Parker (Santiago de Compostela: CSIC-Inst. Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1975), pp. 221-22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>7</sup> Ver *Lo llibre dels poetes. Cançoners de obres rimades*, ed. Francesch Pelay Riz (Barcelona, 1867), p. 71. Es muy semejante este elenco al que trae Talavera en su cap. V (v. arriba, n. 3).

<sup>8</sup> Ver *Lo somní*, ed. de R. Miquel i Planas, Barcelona: [F. Giró], 1907, pág. 251.

<sup>9</sup> Para las citas de *LC* se ha empleado la edición de Cejador en Clásicos Castellanos (Madrid: Espasa-Calpe, 1963). En ésta la figura de Virgilio en el cesto se encuentra en I, 243-44. Se nota su aparición en el Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, est. 261-68.

<sup>10</sup> Edición en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892. La página exacta para cada mención acompaña el texto.

<sup>11</sup> Comp. las semejanzas de esta aseveración con la de Sempronio: "O soberano Dios! ... ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante!" (I, 42).

<sup>12</sup> Séneca citado aquí con respecto a su idea sobre el remedio de amores.

<sup>13</sup> En el *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), 29-46. En este artículo Gerli adjudica sin demasiadas reservas la paternidad del primer acto de *LC* a Martínez de Toledo. ¿Pero cómo podría "uno de los más acérrimos defensores de la Inmaculada" (art. cit., n. 1, p. 9) omitir a la Virgen como modelo de virtud en su primer acto de *LC*?

<sup>14</sup> Edición de Pedro Bach y Rita, *The World of Pere Torroella* (New York: Instituto de Las Españas, 1930), p. 304.

<sup>15</sup> *Repetición de amores*, ed. J. Ornstein (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1954). Parece que hubo edición en 1477 de esta obra.

<sup>16</sup> Cf. la edición facsímil con transcripción, Valencia: Estel, 1973. Ver la signatura e6.

<sup>17</sup> P. ej., Richard de Fournival, *Le bestiaire d'amour* (s. XIII); Chiaro Davanzati, "Rime XXIX (ed. Menichetti) (s. XIII); Sardini da Siena, "LXXVIII" (ed. Pasquini) (s. XIV); Guillaume de Machaut, *La fonteinne amoreuse*, vv. 1819-1820 (ed. Hoepffner) (S. XIV-XV); etc., etc.

<sup>18</sup> *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padron)*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1885. Las páginas se citan en el texto.

<sup>19</sup> Un avance del tema puede leerse en mi trabajo de *Romance Notes*, 19, no. 2 (Winter 1978), pp. 1-6. [Ver, en este número, LCDB s266, pág. 51.]

<sup>20</sup> Así en otro lugar dirá Calisto, ya no 'conceptísticamente': "como lo espiritual sepa yo que precede a lo corporal" (I, 87).

<sup>21</sup> El 'Morgen David' (Estrella de David) no parece probable, ya que este símbolo de seis puntas no era, en la Edad Media, privativo del pueblo judío.

<sup>22</sup> Compruébese, junto con el resto de las obras "secretas deuociones", en el poema del Comendador Román contra Antón de Montoro, en M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media* (Madrid: Victoriano Suárez, 1914), pp. 311-12. En casa de Celestina se celebraba, pues, el Yom Kippur.





## LA CELESTINA OF FELIPE PEDRELL

Joseph Snow  
University of Georgia



1. *Felipe Pedrell*. Felipe Pedrell, born February 19, 1841, halfway between Barcelona and Valencia in the town of Tortosa, seemed destined to a musical career. He was, at the age of seven, already singing in the youth choir at the Cathedral in Tortosa and studying music seriously under choir director Juan Antonio Nin y Serra. His leisure hours were spent studying and playing music. At age fifteen he had composed already a three-part *Stabat Mater*. At eighteen he made his first grand journey to Barcelona and returned aglow with the operatic glories he heard performed by a full orchestra. He literally threw himself into a frenzy of composing, of teaching, and of writing. His first opera, *El último Abencerraje* (1868), was finished when he had just turned twenty-seven. Not long after, a move to Barcelona's highly stimulating environs took place and from there his work tempo increased and his fame spread. Travels took him to Madrid, Paris, Rome, Buenos Aires and many other places.

His career was supported more by love than earnings, a not uncommon plight of musicians in his day. Nonetheless, he is known as the father of Spanish music and his students' fame eclipses his own: Falla, Albéniz, Granados, Miller, Subirá, Anglès, and Donostia, *inter alios*. He contributed widely to many fields: musical restoration, musical biography, history of music, establishment of musical journals, the teaching and writing of music, transcription of almost forgotten Spanish composers of the XVI and XVII centuries, musical criticism, bibliography, etc. Non-remunerative accolades were plentiful, culminating in a public and international homage staged in his hometown of Tortosa in 1911 on the occasion of his 70th year. Having paid its tributes, the world moved on. After the death in 1912 of his only daughter Carmen, with whom he lived, he eked out an existence supported by private contributions from a few friends until his death on August 19, 1922.<sup>1</sup>

2. *Genesis of 'La Celestina'*. The genesis of Pedrell's mixed prose and verse opera is worth recording in some detail, if only to impress upon ourselves that its conception was not a spur of the moment inspiration nor was his acquaintance with Rojas's text in any way a superficial one. We have the advantage of being able to read Pedrell's own memoirs on the subject, in chapter XXX of his autobiographical *Orientaciones (1892-1902)*.<sup>2</sup>

It will be wise, I think, to let Pedrell's words [I have reduced them without altering the narrative] speak for him. In about the year 1855, being then thirteen or fourteen years of age we find him at the home of an uncle.

Mi tío Jaime era aficionadísimo a la lectura. Poseía unas hileras de libros guardados en un armariéjo, ante el cual se extasiaban mis ojos de muchacho curioso . . . libre de elegir los que me diese la gana . . . me di a buscar tragedias entre los libros de mi deudo. Salieron dos que mejor que leídos fueron devorados . . . Uno de tales libros era el *Hamlet*, de Shakespeare, y el otro *La Celestina, tragi-comedia de Calisto y Melibea*. Aquel traducido por Moratín, éste, según se leía en la portada . . . escrito "por Juan de Mena y por Rodrigo Cota, y concluída por Fernando de Rojas", edición "adornada con cuatro láminas finas" . . . Apunto todos estos detalles porque andando el tiempo adquirí esta edición, que conservo y estimo mucho . . . (pp. 231-2).

Already the variety contained in these masterpieces was working on his creative mind:

El efecto producido por la obra de Shakespeare fue de aquellos que conservan toda la vida. No los años, ni la distancia de tiempos han podido entibiáarlo. . . . El efecto causado por la *Celestina*, si bien profundo, no fue tan pavoroso como el que me produjo el *Hamlet*. Del comentario moral, ¿qué podía saber yo? ¿qué fuerza de abstracción podía poseer para llegar hasta el fondo de las conciencias de los personajes de la tragicomedia, ni cómo analizar sus almas? La perversa tercera que se presenta a Melibea; los arrebatos de Calisto; la codicia y los egoismos de Sempronio y Pármeno; la figura noble del desventurado Pleberio, la tragedia y la humana comedia, las discordias entre extremos, todo el fondo de la obra sin par de Rojas, habían de causarme el efecto profundo que es de considerar . . . entre la edad infantil y la primerísima adolescencia . . . desde aquella remota edad llevo impresa en el alma la tragicomedia, y que el libro sin par de Rojas es, entre otros muy contados, uno de los que he puesto siempre sobre mi cabeza y en lugar preferente de *libros únicos* (pp. 233-34). [Author's emphasis]

The idea of a non-traditional musical opera, not exclusively in verse [Pedrell had experimented with prose in his unedited opera, *Cleopatra*] kept tantalizing him. Prior to 1891, Pedrell propounded these ideas more concretely in "La Vanguardia" of Barcelona in an article straightforwardly titled, "La ópera en prosa y en verso." That he very much had Rojas in mind in this context is made clear:

En efecto Shakespeare, Goethe y otros que podría citar, han escrito ciertas obras en esta forma. En nuestra literatura antigua poseemos una obra que sería el ideal del *libretto* en esta



forma mixta, la *Celestina*, la famosa comedia de Calixto y Melibea, y en la moderna, solo citaré dos, *El drama nuevo* y *El Doctor Lañuela*, obra genial e inspirada de Ros de Olano, injustamente olvidada.<sup>3</sup>

This was the period precisely when Pedrell had just completed *Los Pirineos*, the first part of his patriotic trilogy illustrating the three parts of the *divisa* of the *Jocs Florals*: PATRIA-AMOR-FIDES. It would be eleven years before this work would be heard in Spain and, perhaps coincidentally, eleven years before the work designed to represent AMOR--that is, *La Celestina*--would come spilling forth from the long-contained well of Pedrell's inspiration in the incredibly short span of 2 months. Here we will pick up again Pedrell's narrative:

Corría el mes de junio de aquel año [1902] cuando ... leí en "La Correspondencia de España" esta noticia: "El maestro V. entre otros proyectos que acaricia tiene el de escribir una ópera sobre la *Celestina* de Fernando Rojas." Al cabo de unos días, precisamente el día 29, estubo en casa el aludido maestro. ... Recordé de repente la noticia leída, y hube de preguntarle: "Es cierto, amigo V., que tiene usted la idea de poner música a la *Celestina*? -- "¡Quiá!"--me respondió, --"eso queda para usted, no para mí. No me explico de dónde han sacado esa noticia (*Orientaciones*, pp. 234-35).

Pedrell goes on to reveal that he spent that afternoon in a monologue about whether he should indeed compose such an operatic score and, if he were to choose to do so, how would he go about it? He mulled over the difficulties, the effort that would inevitably be required to scale down the work, and the art it would take to keep the main themes of the *Tragicomedia* intact. The conclusion he reached was simply that he must again look at Rojas's text, of which he owned two different copies.

However, when he went to seek them out, neither could be located and he tells us; "Pasé el resto de la tarde y las primeras horas de la noche sin acordarme más de la *Celestina*, ni de Rojas, ni de los soliloquios de la tarde" (p. 236). It was then that a kind of fate intervened. What had been so lightly dismissed on the 29th of June seemed relentlessly to pursue him, for the very next day, June 30, 1902, one of those coincidences that history little records took place.

Al día siguiente, en uno de los repartos del correo recibo un paquete certificado de París: abro el paquete; era un libro, y júzgase de mi sorpresa al leer el título: *Comedia de Calisto y Melibea* . . . ¿Quién me remitía el libro? No lo sé, ni lo he sabido jamás, a pesar de haberlo preguntado a muchos amigos (236-37).

But for this juxtaposition of events it may be that what immediately ensued--and is largely responsible for filling to overflowing Pedrell's mind with his long-cherished and maturing idea of a mixed prose and verse *Celestina* in operatic form--might never have taken place.

Empecé a cortar distraídamente las páginas ... y como al llegar a la escena en que Melibea espera la llegada de Calisto a la huerta no aparecen los cantares que entonan Lucrecia, y después Melibea, "mientras viene aquel señor," fui a buscar de nuevo una de las ediciones que tenía entre mis libros<sup>4</sup> . . . . En esta escena de la huerta--iba diciéndome--empezará el tercer acto o el cuarto del drama lírico . . . y diciendo y haciendo, cojí una hoja de papel pautado, y empecé a poner música a los dos cantares de Lucrecia, en seguida al que canta ésta ayudada de Melibea y, después, al que ésta canta sola (237).

Thus was the very first pen-on-paper step taken. There was to be no turning back: "La chispa había prendido en el rescoldo, y estalló de repente lo que dormía . . . . Comprendí que en la obra no había sistema, ni filosofía, ni más *leit-motiv* que éste: el placer trocado en dolor, y el amor en muerte . . ." (237-38). For Pedrell, the entire concept revolved around, led to, surely and inexorably, this one night of illicit love when all the threads subtly woven into the fabric met to complete the pattern intended by its creator. He had dropped the pebble into the pond and his mind, like those sudden ripples in the newly disturbed water, radiated outward to embrace the total concept. The writing, scoring, and revising were feverish: the whole took only 2 months, more than the "quinze días" in which Rojas claimed to have written acts 2-16 of the *Comedia* but, still, a very rapid accomplishment. From the inspired moment when he, as if under some personal compulsion, attacked the composition of the songs of Lucrecia and Melibea, the long-harboured fancy of an operatic *drama lírico* centered on the tragic affair of Melibea and Calisto took on the shape of present reality.

El día 30 de junio empecé a seleccionar el libro de Fernando de Rojas escribiendo, a la par, la música y comenzando la composición por el acto 4<sup>o</sup> de *La Celestina*, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea; escritos los actos restantes, después del 4<sup>o</sup>, el 3<sup>o</sup>, y luego el 2<sup>o</sup>; terminé el 1<sup>o</sup> el día 6 de agosto (238-39).

As he wrote, it kept unfolding, every part finding its place in the whole. His own reaction to the finished product was that Rojas's work only seemed unrepresentable at first, that its general lines of development and its catastrophes were perfectly suited to lyric drama and that "aquella parte escultural del lenguaje"<sup>5</sup> was extraordinarily well-suited to musicalization with which the original was already so well endowed.

Pedrell, as we shall see, added little to Rojas. He drew mostly from popular compositions found in older *romanceros* and *cancioneros* and, in one instance, a song he heard on the street. With this curious method of working from the last act to the first, Pedrell finished the work in an avowedly exhilarated state of mind. He grew happier, more certain, that the work he had completed was the best he could do. He had not worked by formula and preconceived plan, only too happy to finish the work and be rid of it, tired and desirous of relaxation. In this case, the reverse was true; the concept had unfolded almost magically, back to front, and left him, at its termination, more eager and proud than he had dreamed possible.

After the 6th of August, Pedrell, his energy levels very high indeed, immediately began the orchestration. He worked on both this and the "reducción para canto y piano," while simultaneously checking the French and Italian translations of his Spanish libretto, until near the close of 1902. But still his labor was not ended. He spent part of the early months of 1903 preparing for publication the Spanish text (without music). This was completed on June 30th, the first anniversary of his having set pen to paper to give musical life to the verses "sung" in Rojas's text by Lucrecia and Melibea. Indeed, we learn from another of Pedrell's volumes of autobiography:

Permanecí tranquilo y sosegado ... en el lindo *chalet* ... de Las Villas (cerca de Benicassim) desde el día 3 de agosto hasta el 24. . . allí revisé las segundas pruebas de la reducción para canto y piano de *La Celestina*, que se publicó a fines de noviembre, gracias a la munificencia de mi excelente amigo Don R. F. (*Jornadas postreras*, p. 1; see n. 7).

Although it had taken eleven years to get any musical entity in Spain to recognize with a performance the first part of his planned trilogy, *Los Pirineos* [it had only recently taken place, January 4, 1902, in the Teatro Liceo de Barcelona], the excellent international critical reception accorded the printed *LC* throughout 1903 (what remained of it) and during 1904, doubtless stirred Pedrell's hopes of seeing his *Celestina* performed in his lifetime. He was to live nineteen more years and, although such projects were occasionally discussed, plans for production never materialized.<sup>6</sup> Such a project seemed to have almost succeeded in France but it, too, was postponed and, finally, abandoned.<sup>7</sup> But Pedrell's music was given a partial hearing at least. In Spain, a few friends and students heard parts of the music played in private performance and came away most impressed.<sup>8</sup> So far as I know, the first and only public performance in Spain of selections from Pedrell's *Celestina* was that of Pablo Casals, in the Palau de la Música Catalana (Barcelona) in 1921.<sup>9</sup> Pedrell, too plagued by his infirmities to attend, so far forgotten that many at the concert believed him long dead, was thus deprived of much-longed for recognition as a composer.<sup>10</sup> His fame in other areas had been such that the public homage paid him in his home town of Tortosa in 1911 was a stellar international affair: the tributes were many and most of them, including, additionally, a generous number of critical appraisals of his works up until that time, were gathered for publication in an extensive volume.<sup>11</sup> It is a fact that most of these commentaries are by foreign colleagues in whose countries Pedrell's music was far better known than in his own. Until the end, his music had almost no impact on the public of the Spain of his day and he was destined to be better known in other fields, much to his very great dismay.<sup>12</sup>

3. *Rojas and Pedrell*. The most unusual feature of Pedrell's "tragi-comedia lírica" is that it is so nearly modelled on Rojas's own text that one is tempted to want to see Rojas's name appear alongside Pedrell's as librettist. Pedrell had long appreciated the poetry in Rojas's prose and instinctively knew that its form would adapt perfectly to an opera of combined poetry and prose. The difficulties of its staging as a play, we learn from Pedrell's own introductory remarks (see n. 5), "se han amolda-

do, perfecta y armónicamente, a las condiciones y exigencias del drama lírico, reduciendo el inmenso plan a formas accesibles, conservando incólumes todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y cataclismo, y respetando aquella parte escultural del lenguaje de la composición primitiva que por modo tan extraordinario se prestaba a ser magnificada por la exaltación de la palabra cantada, de por sí ya tan subida en la palabra hablada." When he had to reduce the material, or compress it, he resorted (as we will see) to fragments of traditional ballads and even to *cantares de ciego* heard in the small towns of his own time.<sup>13</sup> In ending his brief prefatory remarks, Pedrell pays this final homage to the work that first captivated him as a young teenager: "un prosista y un poeta tan músico por lenguaje y por conceptos, como Fernando de Rojas ... a él las adivinaciones; a mí los desaciertos."<sup>14</sup>

It would be advisable to keep in mind that we are dealing with a particular view of Rojas's text and that, out of sheer necessity--no matter how faithful or close the resulting text is to the original--it is still reduced in content and in thematic sweep. In the attempt to reproduce his own Calixto and Melibea, whose love affair embodies the central and universal message of Rojas's *Tragicomedia*, Pedrell makes their passion the musical unity of the intertwined Wagnerian motifs which give the opera much of its thrust and coherence. Calisto and Melibea, he tells us in his introduction to the text (see n. 5), "no representan símbolos ni más filosofía que la antigua, siempre nueva; la pasión ardiente y avasalladora, que por conflictos humanos, trueca prontamente el placer en dolor y el amor en muerte." The unfolding of this lyric drama places greed, revenge, the darker shades of pessimism and social despair--all more or less prominent in the XVI-century *Tragicomedia*--in quiet zones on the fringes of the fully-drawn and stage-center love affair.

Curiously, at the same time as Pedrell was furiously at work on his adaptation for the musical theatre, Francisco Fernández Villegas was preparing for stage presentation the first modern production/adaptation of Rojas's work. Prior to the debut of this latter work late in 1903 in Madrid's Teatro Español, Fernández Villegas had perused Pedrell's "refundición" of *LC* and expressed sincere enthusiasm for it:

De todas veras deseo que el público premie el esfuerzo realizado por Vd. Cuanto sea *cultivar nuestro jardín*, cuanto contribuya a divulgar, realizándolo--como usted ha hecho al adornar con las galas de la música la *tragicomedia de Calisto y Melibea*--las joyas, un poco olvidadas, del arte español, merecerá el aplauso de todos los buenos españoles. (*Orientaciones*, ap. XVIII, p. 298).

Although he could not know that Pedrell's efforts were not to be rewarded by the applause of the public, of "all good Spaniards," he recognized merits that deserved better treatment than they ever got.<sup>15</sup>

4. *Pedrell's adaptation.* The following remarks are notes intended to familiarize readers with the nature of this operatic re-working of *LC*. They are based on my reading of Pedrell's text and comparison with Rojas's original, and will focus on, mostly, the use and rearrangement of the material of the latter in the former. If the remarks seem more descriptive

than analytic that has been my present aim.

ACT I. Pedrell's opening act consists of five scenes which derive from the events set in motion by the "autor primitivo" of *LC* and onto which some traditional materials are grafted. It opens and closes with a full-dress hunting party which provides a dramatic unity as well as the chance to introduce popular materials which color the entire work. For example, the deployment of the *romance*, "Yo me levantara, madre, /Mañanica de Sant Joan," includes the lines, "sola lava y sola tuerce, / sola tiende en un rosal." These lines make a sensual point and a formal identification with Melibea who is first seen plucking roses. The music must be lushly sensuous at this point, initiating as it does one of the lovers' motifs. As counterpoint, Calisto leaves the hunt in search of the wayward hawk and his musical motif encounters that of Melibea. The first of the five scenes reproduces almost verbatim the dialogue which opens *LC*:

C: En esto veo, Melibea, el gran poder de Dios

M: ¿En qué, Calisto?

C: En dar poder a natura . . . etc.

The second scene begins with the exchange of Calisto and Sempronio just after: it opens with Calisto's piqued query, "¿Dónde está este maldito?," and abbreviates all the long speeches (omitting some) on the theme of women. Pedrell has Calisto pick up his lute and sing "Mira Nero de Tarpeya" (adding an additional 4 lines). The discussion leading up to his confession "Melibea soy" is streamlined and efficient. Sempronio's cure for Calisto's desire (e.g. engaging the services of Celestina) is propounded and accepted with alacrity.

Scene three opens to the strains of the background chorus ("Fonte frida"). Pármeneo and Calisto are speaking of Celestina and only the main outline of the servant's long diatribe against the bawd is preserved, but it results in Calisto's attempt to appease Pármeneo with the promise of a *sayo*. We do not have any of the long account of Celestina's house; none of the details of her six *oficios* and her fame (which is assumed); even the famed "¡puta vieja!" speech is sacrificed as we begin to see that Celestina's role in this version is to be greatly simplified. The scene ends with Celestina's arrival.

Scene four opens with Celestina's promise to Sempronio (Pármeneo's antagonistic remarks have been overheard) to overcome this obstacle to their prospects for gain from Calisto's affairs. She urges Sempronio (this in the presence of a blathering Calisto) to encourage Calisto to open some pursestrings. Celestina, in a brief interchange with Calisto, promises him her aid. Then, discovering that Pármeneo is Claudina's son, Celestina persuades him to join her by assuring him the possession of Areusa. The scene ends with the much-desired establishment of the pact of *amistad* between Sempronio and Pármeneo.

## CELESTINESCA

Scene five is short. The hunters reappear, returning home, and as if it were a prophecy connected to these recent arrangements, their song foretells: "Amor, quien de tus placeres / y deleites se enamora, / a la fin cuitado llora . . . ."

ACT II. Scene one picks up the *amistad* of Sempronio and Pármeno (who has conquered Areusa, with Celestina's aid, offstage).<sup>16</sup> After re-living last night's delights, they set up the banquet for Celestina's house while listening to Calisto's wistful song.

Scene two continues the action by stitching onto this scene from *auto* 8 the arrival of Celestina from *auto* 5. This is the jubilant Celestina, returned from her mission to Melibea. Scene three consists of Celestina's announcements to Calisto (from *auto* 6) of her success in the dangerous mission. In her self-praise, Sempronio and Pármeno perceive avarice growing. Celestina's ruse of the toothache and the winning of the *cordón* send Calisto into raptures (preserving the excessively troubadoresque language of Rojas). Celestina departs, and the scene ends with a return to *auto* 8, as Calisto announces his intention to go to the church of the Magdalena to pray for a quick and successful conclusion to his lovers' agony.

Scene four takes us immediately to the end of the banquet scene when Lucrecia enters to beg Celestina attend her mistress. Scene five gives us Melibea's soliloquy from *auto* 10 in a version which is very skillfully shortened to preserve the affective imagery (sickness, medicine, etc). Celestina's response preserves the "blanda muerte" series of oxymorons descriptive of the pangs of love and we are presented, in quick succession, the scenes of Melibea's fainting, Celestina's fears for the mission and, finally, Melibea's submission to a rendezvous with the pining Calisto.

The sixth and concluding scene of Act II opens with the emergence of Calisto from the Magdalena (*auto* 11) to hear from Celestina's lips that she has succeeded in winning for him an interview with Melibea. He impulsively gives Celestina the *cadencia* as we hear, in the choral background, a *Kyrie eleison* sung in counterpoint to proclamations from the characters on stage about love, greed, jealousy and, as a finale, a repeat of Calisto's heretical declarations of Melibeism.

ACT III. Scene one comes from *auto* 12. Pedrell intercalates the scenes of the cowardice of Sempronio and Pármeno and those of the love tryst at the barred window (the latter unusually fully preserved). The emphasis on the wildly-fanned flames of love is unmistakable. The noise from the street in scene two ends the interview, sends Calisto home and the traitorous servants off to Celestina's house. The scene trails away with Calisto's soliloquy from *auto* 14 in which he laments the extraordinary grief that postponed passion brings.

Scene three melds parts of *autos* 9 and 12. The roisterous banquet scene features Celestina's fondness for tippling wine and the argument about Melibea's beauty (*auto* 9). Celestina changes the subject by inquiring about the success of the interview (*auto* 12). Sempronio and Pármeno

now ask for their share in the spoils and Celestina refuses. Here, by reappportioning some of Celestina's words between Elicia and Areusa, we witness the skillful union of these two *autos* of *LC* in one dramatic scene ending with the death of the old bawd.

Scene four presents a dramatization of the report delivered by Sosia (*auto* 13) about the death of the servants. We witness the *mochachas* making their accusations, demanding justice of the *alguaciles*, and then mourning their loss. This is followed by a brief fifth scene in which the *pregón* is heard and the funeral procession passes across the stage. Scene six has Sosia recounting these deeds and pointing out (to Tristán) the bereaved *mochachas* who are heard to declare that Calisto and Melibea, "causadores de tantas muertes," deserve death themselves. Act III ends with a crowd scene [this is where we have the four-part arrangement of the *canción de ciego*, discussed above] and all present kneeling, praying for divine pardon for the dead.

ACT IV. Scene I is basically taken from *auto* 19 with speeches from 13 integrated into it. Sosia, Tristán, and Calisto, enroute to Melibea's garden, hear the singing of Melibea and Lucrecia [this is, we recall, the point at which Pedrell began to compose his opera]. The exact text of Rojas is used. The love duet of the fated lovers is interrupted by street noise and Calisto, in an attempt to come to Sosia's aid, falls and dies (he does not ask for confession). Calisto is carried away as Melibea bewails her reversal of fortune.

Scene two comes from *auto* 20. Lucrecia fetches Pleberio and he and Melibea, in an artfully constructed scene of alternating sentences (which reduces the Rojas text enormously), retell the entire tragedy up to this moment. The daughter then sends the father off for an instrument so she might alleviate her sorrow with music, and climbs the tower as the scene closes. Scene three unfolds rapidly. Pleberio, on his return, is prevented from following Melibea by Lucrecia. Melibea makes her confession of guilt and the finale is given us in the form of intertwined speeches from *autos* 20 and 21, advancing many of Pleberio's remarks, made after Melibea's death in Rojas's work, to play against Melibea's living statements. Pleberio's final lament, after Melibea's leap, is brief. These latter moments, like much of the dialogues preserved in earlier episodes, omit the classical allusions and highlight the popular tone Pedrell was so anxious to emphasize.

5. *Final observations.* Pedrell's musical adaptation surely merits a hearing. While we may miss many of our favorite *LC* scenes, the conception of the opera seems to have preserved a good deal of Rojas's masterwork while searching for a clear development of the action to illuminate the theme of pleasure suddenly turned to sorrow, and love to death. We forego scenes that would prolong the dramatic action; the rearrangement of the source material permits Pedrell to have much of Rojas's action occur offstage (the first visit to Pleberio's house, the seduction of Areusa) while allowing some scenes, once offstage (the aftermath of the murder of Celestina), to come to life. Other scenes are divided (the banquet scene); and

much is omitted (the whole revenge subplot involving Centurio). Significant dialogues are relocated (Calisto's soliloquy from auto 14) speeches from 9 and 12 form a new, coherent scene, others from autos 20 and 21 are made into a new but meaningful emotional duet while yet others may be given to characters who did not make them. A few characters (Alisa, Crito) never appear.

With all these changes, however, the reader of Pedrell's text is left with the impression of a fidelity to Rojas's actual words which suggest that he was indeed deeply in his debt as a poet of prose style. More than just the character's names survive for they are motivated and behave exactly as planned for by Rojas. They move in the same space, even if the exact sequence of events is altered. And they all suffer in the same ways intended. Yet, Pedrell has changed somewhat the texture of the original. This is most evident in his presentation of Calisto and Melibea. We are meant to see their love on a far grander scale than Rojas seems to have intended for them. They are mutually attracted by forces greater than they, not unlike the lovers of courtly romance (e.g. Tristán and Isolde). Their deep love and commitment overshadow all lawbreaking necessary to its attainment. Such pure passion and joy cannot be sustained, however, and they pay the price. They die, true enough, but more as victors than as victims. In their love Pedrell saw once again the possibility of the Romantic triumph of the will on the operatic stage, another defeat for meanness, greed, jealousy and restrictive convention. Indeed, in his adaptation which pays tribute to the language and the plot of *LC*, if not always to its intentions as a morality,<sup>17</sup> Pedrell has brought off an original work which, lamentably, has had almost no audience at all.<sup>18</sup>

A. Gascó in 1910 declared of Pedrell's *LC*, "io son certo che *LC*, qualora venisse portata sulle nostre scene, otterrebbe un pieno successo da parte del pubblico."<sup>19</sup> He was proved right, at least for the Italian stage, by the presentation of Flairo Testi in Florence's Teatro Maggio Fiorentino in 1963. But even this is an isolated event of the last three quarters of a century. While a work of the complex nature of Pedrell's musical *LC*, which involves much more stagecraft than a stage play alone, more people, props, and additional personnel (musicians come to mind), and would not be easy to stage--"revive" would be inappropriate in this context--, it is to be hoped that deeper reasons for such neglect are not those hinted at by Rafael Mitjana, who wrote these words after noting that it had taken, in 1902, eleven years and great effort to get Pedrell's *Los Pirineos* performed:<sup>20</sup>

Ignoro el porvenir reservado a *LC*, porque el espíritu medio humano es por naturaleza opuesto a cuanto suponga progreso y adelanto en arte.

We can still, of course, continue to appreciate the text of Pedrell's work, and even consult a printed version of his scoring for voice and piano. But until the original design he had in mind, the union of words with full orchestration and vocal performance, is for the first time in Spanish put together and performed, all further judgment must prudently be withheld.<sup>21</sup>





## • NOTES •

<sup>1</sup> For more biographical details one should consult M. Jover Flix's pamphlet, *Felipe Pedrell (1841-1922). Vida y obra*. Tortosa: Patrimonio Municipal de Música, 1972, and his art. (containing essentially the same information) in *Anuario Musical*, 27 (1972), 5-19. This number of the *Anuario* is devoted to various aspects of Pedrell's contributions to Spanish music.

<sup>2</sup> F. Pedrell, *Orientaciones (1892-1902)*. Paris: P. Ollendorff, [1909]. Page numbers from this work accompany the citations.

<sup>3</sup> I have not seen the original article. I cite its reprinting as an Appendix to Pedrell's *Por nuestra música* (Barcelona, 1891). It is also available in Pedrell's *Jornadas de arte* (Paris: P. Ollendorff, [1911], beginning at p. 250. There is an interesting addition to the latter reprinting. Pedrell adds this note for the reader: "LC que entonces era una inspiración es, ahora una realidad; por ahí corren libreto y partitura para atestiguarlo" (p. 252).

<sup>4</sup> The gift copy was the Seville, 1501 *Comedia*, reprinted from the copy at Paris' Bibliothèque Nationale by R. Foulche-Delbosc and the songs from the *Tragicomedia* were not, of course, there. The edition he located was that of Krapf, Vigo, 1900, based on the Valencia 1514 copy of the longer 21-act *Tragicomedia*.

<sup>5</sup> From Pedrell's own introductory remarks to the edition of the Spanish text. The full citation for the printed score is: *Amor. La Celestina. Tragicomedia lirica de Calisto y Melibea, en cuatro actos*. Adaptación de la obra del mismo título de Fernando de Rojas y música de Felipe Pedrell. Reducción completa para canto y piano. Barcelona: Casa Dote-sio, [1903]. The Castilian text is by Pedrell and there is an accompanying translation into French by Henri Curzon and into Italian by Angelo Bignotti. The full orchestration has never been printed and is still, I believe, in the collection of the Biblioteca de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona. The Spanish text was printed (no scoring of music) in the same year, Barcelona: Tipolitografía Salvat y Cía., 1903. There are two important introductory pages, 87 pages of text. This is relatively rare and I have consulted the copy in the Music section of the Biblioteca Nacional [M 5220].

<sup>6</sup> "Durante la segunda década de este siglo se habló de poner LC en todos los períodos preparatorios de la temporada del Liceo de Barcelona, pero más tarde cayeron en el olvido aquellos buenos propósitos" (Jover Flix, *Anuario Musical*, p. 17 [see n. 1]).

7 "Pour la seconde fois, et nous terminons par là, c'est a M. Albert Carré que nous avons recours. Il est de ceux qui savent regarder, écouter au loin. Qu'il se fasse jouer et chanter la partition de *LC*. Qu'il monte après nous, ou, s'il le veut bien, avec nous, sur la tour de Salamanque. De là-haut, il verra, il entendra quelque chose d'inconnu, quelque chose d'admirable, venir." Camille Bellaigue, "Un Tristan espagnol: *LC* de Felipe Pedrell," *Revue des Deux Mondes* (Paris), Sept. 1, 1910, p. 186.

For a privileged look behind the scenes to see how Bellaigue's review came to be written, and to see how diligently he worked to get M. Carré to commit himself to a production of Pedrell's *LC*, I recommend to the curious the series of letters B. wrote to P. in 1912, during which time B. personally played and sang 2 1/2 hours of the score to Carré and extracted from him some hope of an imminent production. These letters are published in Pedrell's *Jornadas postreras (1903-1911)*, Valls: E. Castells, 1922, pp. 119-24 and 145-48.

8 "Cuantos hemos tenido la fortuna de escuchar la partitura; Albéniz, Joaquín Pena, Sallaberry, Mugiroy yo, hemos quedado subyugados por la grandiosa obra, que no solo interesa y conmueve, sino que acaba por producir, en aquel que sabe escuchar música y tiene inteligencia para comprenderla, esa interesante emoción que sólo causan las más altas creaciones del genio." Rafael Mitjana, *¡Para música vamos!* . . . Valencia: Sampere, [1909], p. 200.

9 Pedrell's *LC* has been performed in Italy, however, sixty years after it was written, in 1963. See the notice given this foreign production of *LC* and the lament for its neglect on home soil by A. de Larrea, in *Arbor*, 56, no. 213 (1963), 135-36.

10 Manuel de Falla was particularly enraged at this belief, saying, in the pages of the Paris publication, *Revue musicale*, in February of 1923: "... cuando hace un año, Pablo Casals incluyó algunos fragmentos de *LC* en el programa de los conciertos sinfónicos que dirigió en Barcelona, no pocos de los asistentes a la audición tenían la creencia de que se trataba de una ópera póstuma, y que Pedrell fue un compositor español del siglo XVII." This art. by Falla may be found reprinted in his *Escritos sobre Música y Músicos* (Col. Austral, Buenos Aires, 1950) pp. 63-79.

11 This volume, *Estudios heortásticos* (Tortosa, 1911), contains many reprinted newspaper and periodical assessments of Pedrell's works, among which *LC* figures rather prominently. See arts. by R. Mitjana, H. de Curzon, M.-D. Calvocoressi, A. Bonaventura, C. Bellaigue, L. Millet, "Caranchel" (Ricardo Catarineu), and G. E. Campa.

12 Dijo Pedrell, ya cercana su muerte, "A mí no se me ha hecho justicia, ni en Cataluña ni en el resto de España ... A mí se me ha querido rebajar constantemente diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor. Y no es así: yo soy un buen compositor. Yo no pido respeto para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que juzguen." Cited from M. Flix, art cit., n. 1, at p. 18.

<sup>13</sup> Recounted in Jover Flix's pamphlet (see n. 1) is the incident of a Pedrell who, having heard "un canto de pasión ejecutado por dos ciegos" at the entry to the Iglesia de San Juan (Tortosa) one year during Semana Santa, was greatly taken with it and adapted it for 4 voices. It appears in his *LC* in the finale of Act III.

<sup>14</sup> Mitjana notes that the reverse seems equally true: if Pedrell found musical quality in Rojas's literary prose, the music he wrote for the opera was eminently literary [*¡Para música vamos!* . . . , p. 197-8.] Another critic who saw the poetry of inspiration in Rojas's prose style was F. Suárez Bravo, who commented from the pages of the "Diario de Barcelona" (Feb. 15, 1904; rpt. *Jornadas de arte*, apéndice XVII, pp. 294-99) that Pedrell was right to draw directly on Rojas's version: "Cuando la prosa es tan musical como lo que allí se ve empleada, el compositor tendrá en ella la base de inspiración más legítima que cabe imaginar . . ." (299). See also *Jornadas postreras* appendix II, pp. 170-72, for telling remarks by the Catalan poet Joan Maragall whose resistance to the possibility of setting *LC* to music was replaced by full praise for the achievement of the final product.

<sup>15</sup> Fernández Villegas stated his intention of inviting Pedrell to Madrid to see his *LC* at the end of 1903 (the letter stating this is dated in September). Whether Pedrell attended or not is matter for speculation. It seems to me that he may not have done so since the opening took place in Madrid and we will remember that Pedrell was personally overseeing the preparation of his own work, published in Barcelona in November of that same year.

<sup>16</sup> One can conjecture that *auto 7*, featuring the seduction of Areusa (in words by Celestina; in deed by Pármeno) might well have been taken off stage for the additional reason that prevailing public taste would not have tolerated it. It must be underscored that the passion of Calisto and Melibea never takes on a physical reality in Pedrell's "refundición" de Rojas.

<sup>17</sup> I refer here to the explicit statements of *LC*'s preliminary and afterward material, and not to the various critical interpretations of authorial intentions.

<sup>18</sup> I should like to note that there were several encomiastic appraisals of the scoring for voice and piano in the years following 1903 in the European press. Many of these are reproduced in *Estudios heortásticos* (Tortosa, 1911) and some are noted above, n. 11. In addition to these, there was an important assessment by the French musicologist H. Collet which I have seen generously excerpted in an article by M. Querol "Felipe Pedrell, compositor," *Anuario musical*, 27 (1972), 21-29, at pp. 23-24.

<sup>19</sup> *La tribuna* (Rome), January, 1910, rpt. *Estudios heortásticos*, pp. 187-192. The citation appears on p. 191.

20 ¡Para masica vamos! . . . , p. 200.

21 For the opportunity to pull together the diverse materials that have gone into this paper, I wish to acknowledge the time provided for this and for so many other projects by my appointment (1978-79) as Fellow to the Institute for Research in the Humanities (University of Wisconsin).



LC. Auto XX. VALENCIA: Juan Navarro, 1575.



## LA CELESTINA COMO EXPERIENCIA TEATRAL

Alvaro Custodio  
Los Angeles, California



El 31 de julio de 1953 subió por vez primera a un escenario mexicano la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* adaptada y dirigida por el que esto escribe.<sup>1</sup> El 6 de octubre de 1978 era estrenada *La Celestina* en la ciudad de Los Angeles, California, en doble versión--inglesa y española--también dirigida y adaptada por mí. A raíz de su estreno en la pequeña Sala Molière de la ciudad de México, el profesor Peter G. Earle publicó un artículo en la revista *Hispania* analizando mi adaptación, entre otras<sup>2</sup> y en 1962 se publicó el monumental estudio de M. R. Lida de Malkiel *La originalidad artística de La Celestina*<sup>3</sup> en la que también analiza mi adaptación, que ya había sido ampliada. En 1966 se publica mi nuevamente ampliada adaptación<sup>4</sup> que sube a la escena por última vez en México en 1968.<sup>5</sup> En mi versión presentada durante octubre y noviembre en el Inner City Cultural Center de Los Angeles agregué nuevos parlamentos y una escena completa al principio del tercer acto: el primer encuentro de Calixto y Melibea tras el diálogo a través de las puertas.

En el Primer Congreso Internacional sobre La Celestina celebrado en Madrid en 1974 propuse, y fue unánimemente aprobado por el mismo, la celebración de un Festival Anual de La Celestina en el que se representaría al aire libre el texto completo, sin corte alguno, de la *Tragicomedia*.<sup>6</sup> El profesor Manuel Criado de Val y yo trabajamos en los primeros preparativos del ambicioso proyecto que no tuvo suficiente eco en las autoridades culturales españolas. En febrero de 1978 me convertí en residente en los Estados Unidos de América y en julio de dicho año se me ofreció la ocasión de escenificar de nuevo mi adaptación de *La Celestina* en Los Angeles, a los 25 años de su estreno en la ciudad de México.

El gran hispanista J. Homer Herriott afirma en uno de sus libros: "Two of the greatest masterpieces of Spanish literature, the *Libro de Buen Amor* and *La Celestina* are scarcely known throughout the world, even by name, except by Hispanists."<sup>7</sup> Esta fué quizá la mayor entre las muchas dificultades que hallé al presentar la *Tragicomedia* ante el público angélico. Shakespeare es venerado no sólo en Inglaterra y los Estados Unidos, sino en todos los países cultos.<sup>8</sup> Quizá pudiera justificarse en parte que el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita--¡auténtica delicia literaria!--, compuesto en la todavía vacilante lengua del siglo XIV, no tras-

pase la barrera de los idiomas extranjeros por su propia dificultad para leerlo en román paladino, pero la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, escrita en una prosa tan fácil como bella, cuyos arcaísmos son menos que en las obras de Shakespeare y cuya estructura dramática es casi un mecanismo de relojería, tiene todas las cualidades para ser tan universalmente apreciada como las tragedias y comedias del Bardo de Avon.

Para ser espectador de teatro clásico--griego, español, inglés, francés, italiano o alemán--hace falta una experiencia previa. El público de Los Angeles--me refiero al mayoritario, no al de las Universidades--tiene quizás ocasión de ver una representación shakespeareana al aire libre cada verano, gratuita, en el Teatro Anson Ford situado frente al Hollywood Bowl. Por su parte el Globe Playhouse presenta en forma casi permanente a precios reducidos todo el repertorio de Shakespeare para pequeño auditorio. No existe, sin embargo, una compañía estable de carácter estatal que ponga a los clásicos al alcance del público general y de las escuelas. *La Celestina* fue calificada por el crítico del más importante diario de la ciudad como obra "esotérica."<sup>9</sup> Y en carta personal me dice: "Whatever else I know about *La Celestina*, I learned chiefly from you...I had not read it before you introduced me to it." Miss Drake se excusaba por haber cometido en su crónica varios errores históricos y literarios. La cultura de este crítico sobre teatro español estaba centrada casi exclusivamente en la obra de Fernando Arrabal que escribe en francés.

No puede extrañar que Orson Welles, aquel joven prodigio que fundó y dirigió la Compañía Mercury antes de concebir su inolvidable película, "Citizen Kane", exclamara en una reciente entrevista de televisión cuando le preguntaron si tenía pensado dirigir teatro en Los Angeles: "No, no, never! To go on stage in Los Angeles, you either have to be crazy or Charlton Heston."<sup>10</sup> Y que el notable periodista Leroy Robinson señalara en *Newworld*<sup>11</sup> cuando yo le dije que "a classical play needs cultivated people" para evitar que los inexpertos espectadores caigan en el aburrimiento: "...but what was pointed out by the reviews is that a cultivated classical critic is needed just as badly as the cultivated theatregoer." Después de mi experiencia con el público y la crítica de México,<sup>12</sup> la incompreensión y desconocimiento del crítico angelino no era más que un reflejo de la del espectador medio. Hubo funciones excepcionales en que la obra recibió la cálida y entusiasta acogida de antaño, quizá porque el público estaba compuesto en su mayoría de estudiantes universitarios, pero la falta de contacto con la poesía dramática era una rémora para que se produjera la total identificación de la audiencia con la obra. La versión inglesa operó en muchas ocasiones mejor que la española en la reacción de los espectadores<sup>13</sup> quizá porque su texto--modernizado para no caer en el pastiche--resultaba más comprensible y también quizás porque la actriz norteamericana que encarnó a Celestina, Lillian Adams, logró una verdadera creación del personaje. No cabe duda de que el teatro clásico español está angustiosamente necesitado de buenas traducciones inglesas para poder asomarse con eficacia al público de los Estados Unidos.

Las dificultades que tuve que resolver para dar vida en un escenario inadecuado, con elementos técnicos de pobre calidad a mi nueva adaptación --dos horas y media-- de *La Celestina*, me estimularon a redondear el espectáculo del que me sentí satisfecho como resultado artístico. No conté con más colaboración positiva que la de los actores, algunos de ellos admirables en sus papeles.<sup>14</sup> La inexperiencia de críticos, espectadores y técnicos ante una obra maestra de la literatura clásica se hizo también manifiesta en los productores del espectáculo<sup>15</sup> a quienes llegué a proponer que presentáramos la *Tragicomedia* con trajes modernos de ensayo y sin escenografía como aquella inolvidable versión de *Hamlet* que yo presenciara en Broadway con Richard Burton bajo la dirección de John Gielgud. El sistema bilingüe--siete de los diez intérpretes<sup>16</sup> participaron en las dos versiones--propio de las representaciones de la BFA no dio, en mi concepto, el resultado apetecido. La versión inglesa tenía fuertes contrastes de acentos en perjuicio de la emisión dramática, aunque la actuación fuera buena. El esfuerzo de memorización de aquellos bravos actores me pareció realmente heroico, pero una obra clásica tiene que contar con una dicción perfecta.

En mi escenificación introduje algunos elementos dramáticos y formales que no había utilizado en anteriores temporadas. En la escena que abre la *Tragicomedia*--Calixto encuentra casualmente a Melibea en su jardín--el discutido cambio de actitud de la doncella lo justifico<sup>17</sup> haciendo que Calixto, estimulado por las palabras de ella: "Pues aun más igual galardón te daré yo si perseveras" se atreve a abrazarla, recorriendo su cuerpo con las manos por lo que ella lo rechaza indignada calificándolo de *loco atrevimiento*. Esta acción condiciona el desarrollo del conflicto y se enlaza con el primer encuentro de los amantes en el jardín (Acto XIV del libro y tercero de mi adaptación) en que Calixto, cuando ella le pide moderación en su deseo, contrasta: "Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?" A continuación se produce lo que Calixto califica de "su gloria" y Melibea de "su yerro."<sup>18</sup>

La escena a través de las puertas creó siempre un problema de visualización porque significaba condenar a uno de los amantes a no ser visto o a introducir un elemento adicional al decorado en medio de la escena o a hacerlo a través de una cortina de gasa, ninguna de cuyas soluciones me pareció acertada. En obra esencialmente realista, todo lo que sea recurrir a factores simbólicos parece descartado, pero el teatro tiene ya por naturaleza un muro ficticio que separa al público del actor. Las puertas que Calixto quiere romper para poder ver a Melibea fueron establecidas por la acción, con las manos en gesto mímico, acariciadas por los amantes como si fueran ellos mismos; el texto complementaba el suceso eficazmente, haciéndolo perfectamente claro.

Otro salto hacia lo irreal fue convertir la escena de Centurio, Areusa y Elicia en el tercer acto en farsa, donde las dos ramerías se lamentan de la muerte de Celestina, Sempronio y Pármeno como dos plañideras, mientras Centurio hace un alarde grotesco de sus habilidades como espada-chín a sueldo cuando no es más que un rufián cobarde. Esta escena y la

crudamente realista en casa de Celestina durante la comida (Acto IX del libro) fueron quizá las más asequibles para el público angelino. Por último, el monólogo de Melibea desde la torre antes del suicidio, lo resolví haciendo subir a la actriz hasta un balcón muy hermoso con adornos de caoba--reminiscencia arquitectónica de la antigua logia--que obligaba al público a ver la escena de lado.<sup>19</sup>

*La Celestina* sólo podrá popularizarse a través del teatro, pero con exhibiciones reiteradas y no con una aparición aislada como la del ICCO en Los Angeles. Una golondrina no hace verano: habrá de ser temporadas continuas con adaptaciones cada vez más extensas que lleven al espectador a la lectura de una de las obras más portentosas de la literatura universal. Como quiera que sea, representar *La Celestina* en no importa qué escenario será siempre un deleite y un privilegio.



# "La Celestina"

## ("The Spanish Bard")

By FERNANDO DE ROJAS

Adapted for the Stage and Directed by ALVARO CUSTODIO

Produced by CARMEN ZAPATA

Performances in Spanish, Fridays 8p.m. and Sundays 3:30 p.m.

Performances in English, Saturdays 8p.m. and Sundays 7:30 p.m.

October 6 thru November 12, 1978

Ticket Information: 387-1161

Teacher and Student Group Discounts Available, Phone 284-6914

INNER CITY CULTURAL CENTER

1308 S. New Hampshire Avenue, Los Angeles, CA 90006




 NOTAS
 

<sup>1</sup> La primera vez que se representó *LC* en un teatro profesional fue en 1909--¡más de 400 años después de publicada!--en el Teatro Español de Madrid en una refundición escénica (Centurio asesina a Calixto, ya que morir al caerse de la escala se juzgaba poco dramático) cuyo autor fue Francisco Fernández Villegas, "Zeda", prestigioso crítico Teatral de España. El papel de Celestina lo incorporó Carmen Cobeña, Calixto, Ricardo Calvo, y Melibea, Amparo Villegas, hija de "Zeda". Fue Amparo Villegas la Celestina de mis temporadas en México hasta 1960: esta admirable actriz española falleció en México en 1971.

<sup>2</sup> "Four Stage Adaptations of *LC*," *Hispania* 38 (1955), 46-51. Earle dice: "The version adapted and directed by Alvaro Custodio is a faithful reproduction of the original work scarcely differing from it except by abridgement" (49).

<sup>3</sup> Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2<sup>a</sup>. ed., 1970. "Custodio, cuya adaptación es la que en conjunto abrevia más acertadamente el original, lo amplifica en varios puntos a fin de subrayar el tono afectivo de ciertas situaciones o las características de ciertos personajes"(244). "Custodio es muy superior a los demás adaptadores en sentido estilístico" (280).

<sup>4</sup> México: Ediciones Teatro Clásico de México, 1966. La portada es un grabado del pintor Vlady. Contiene otros grabados de antiguas ediciones y fotografías de las primeras versiones escénicas de mi adaptación.

<sup>5</sup> En el Teatro Reforma de la capital de la República, con una espléndida escenografía de David Antón inspirada en pintores renacentistas italianos y un vestuario estilizado, de gran colorido, diseñado por Isabel Richart.

<sup>6</sup> Véase mi ponencia, "La belleza actual de *LC*," en *Actas del I Congreso Internacional sobre LC* (Barcelona: HISPAM, 1976), págs. 471-83.

<sup>7</sup> *Towards a Critical Edition of LC* (Madison: Univ. of Wisconsin Press 1964), pág. 6.

<sup>8</sup> Véase mi estudio y traducción en verso blanco de *Hamlet*, México: Ediciones Teatro Clásico de México, 1968 [también en Tarragona, España, en Ediciones Tarraco]. He dirigido *Hamlet* durante tres temporadas en México siempre con gran éxito popular a pesar de sus tres horas y media de duración.

<sup>9</sup> Sylvie Drake, "*LC* at ICCC's Lodge," *Los Angeles Times*, Oct. 10, 1978.

<sup>10</sup> Citado por el crítico Charles Champlin, *Calendar*, Feb. 11, 1979.

11 "Alvaro Custodio, Master of Classic Theatre", *Neworld*. The Multicultural Magazine of the Arts, Los Angeles (Feb.-March, 1979), págs. 30-1.

12 La Agrupación de Críticos Teatrales de México otorgó en 1954 un premio extraordinario a mi dirección y adaptación de *LC* en la Sala Molière. La obra fue representada más de 150 veces en la capital así como en las principales ciudades de la República Mexicana. Estuvo prohibida durante ocho años por inmoral (!) por la Oficina de Espectáculos del Distrito Federal (1960 a 1968).

13 La profesora A. S. Mandel, en su comentario de dicha versión aparecido en *CELESTINESCA*, II, 2 (Nov., 1978), afirma: "It is a pleasure to report that the tone and form of the English version works especially well on stage" (38).

14 Julio Medina (Sempronio), Irene de Bari (Areusa), Jaime Victor (Centurio), y la revelación de una joven actriz, Victoria Richart (Melibebea).

15 The Bilingual Foundation of the Arts (Theatre/Teatro), Los Angeles.

16 En mi versión se suprimen los personajes del libro: Alisa, Sosia, y Tristán. El personaje de Crito aparece en escena, pero no habla.

17 Véase mi ya citada ponencia (n. 6, arriba), págs. 479-80.

18 Ni en la escena de Areusa con Celestina y Pármeno en su casa, ni en la del jardín cuando Calisto desflora a Melibebea, me fue permitido por los productores de la obra exponer mi concepción plástica.

19 Véase el citado artículo de la profesora Mandel (n. 13, arriba) donde alude a este detalle de la escenificación (pág. 37).



Aucto XX°.

Horrorizado,  
Pleberio  
presencia el  
suicidio de  
su hija Melibebea.

De la traducción  
alemana de  
C. Wirsung-1520.



## RESEÑA

Dille Glen F., ed. "*La Comedia Llamada 'Serafina': An Anonymous Humanistic Comedy of 1521.*" Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press, 1979. xxvii + 114 pp. \$7.95.

In 1521, a scant two decades after the appearance of *La Celestina*, the genre-setting work that was to go forth and multiply with such long-lasting effect on both Spanish and world literature, there appeared simultaneously three works very much in the rich vein of their more famed progenitor. These were the comedies titled *Ypólita*, *Thebaida* and *Serafina*. The first two were printed by the same person and share consecutive pagination. The *Serafina*, bound with these two, has another printer but, like them, was set in Valencia. All are anonymous. The *Serafina* was printed once more, in 1546 (Seville) and with, again, the *Thebaida*.

In this century these celestinesque works have all been given modern editions; the *Ypólita* by P. E. Douglass (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1929), the *Thebaida* by G. D. Trotter and K. Whinnom (London: Tamesis, 1969) and now, the *Serafina* by G. F. Dille. The only re-editing of this text since the 1546 printing dates from 1873, vol. 5 of Ribadeneira's *Colección de libros raros y curiosos*, reprinted one year later without changes. Thus this new and carefully prepared text is especially welcome in that it provides us with one more readily available modern printing of a work which is witness to the influence of *LC* in the sixteenth century. While these works did not themselves enjoy the wide popularity of Rojas's original--if the frequency of editions may be used as a guide--they were, as a group, so numerous and varied that they proliferated well into the seventeenth century, their collective longevity paralleling that of *LC*.

Given this state of affairs it is small wonder, then, that until recently most critical attention bestowed on these works specifically focussed on passages at which they did or, alternatively, did not compare with the great *Tragicomedia*. Dille recognizes this: "The *Celestina* ... is easily the second most important creation of Spanish literature and as such tends to eclipse subsequent works, especially those of the same general nature. As a result, most humanistic comedy...has suffered ill-deserved neglect" (p. ix). Owing to such invidious comparisons the personality of these works was submerged, the question of originality was sidestepped and individuality often ignored.

The recent editors of these celestinesque works, happily, have taken to heart the goal of specifying the individuality and independent worth of the texts they work on and this can only be seen as a very healthy advance over previous procedures.\* While such steps may seem to complicate the

---

\* In addition to the *Ypólita* and *Thebaida* (LCDB 22), recent years have seen new editions of works by G. Gómez de Toledo (82), Feliciano de Silva (87), Francisco Delicado and others.

placid picture painted by simplified and direct comparison with *LC*, they also are helping us to see a more richly complex portrait of the tastes and temper prevalent in many aspects of sixteenth-century literary life. As readers we may prefer *LC* to the works created under its dominant spell, but we do, as Theodore Beardsley points out in a timely essay\*\*, have an obligation to cast our scholarly nets in a wider circle in order better to comprehend the reality and texture of the Spanish Renaissance.

Dille's *Serafina* is based on both of the sixteenth-century editions but wisely takes all but a few readings from the 1521 printing. It is presented in double-spaced format with running line numbers at every fifth line. This procedure has allowed Dille to place his variants and his annotations to the text [these concentrate on lexical items and explications of proverbs] at the back of the volume, leaving the reading of the text, apparently, an uninterrupted pleasure. In this instance, the scheme backfires because the reader is never signalled as to when textual material is in fact elucidated in the notes. While it is true that because the notes are keyed to line numbers one can easily work from notes to text, it is also unfortunately true that one less easily can work from text to notes, there being neither superscript numbers nor asterisks to indicate that further information may be found in the notes to the edition. Thus, one runs the risk of looking up what seem to be obscure references and finding that no further information is to be found. Unobtrusive asterisks would have been a boon to the reader and should have been provided for. As it stands there is too great a gulf between text and notes.

Dille's introduction is informative, if too brief. He rightly stresses the principally comedic value of the *Serafina* and does a nice job of anticipating for us the lively and ribald nature of the text, the salty language and the sexually explicit actions (whose function is comic rather than prurient), and the segments which are characteristic of the genre as opposed to those which anticipate later vogues of the Siglo de Oro. The remarks are based on appreciation as seen from the vantage point of the contemporary sixteenth-century reader, thereby preparing us for the necessity of reading the *Serafina* without prejudice. But surely the *Serafina* is deserving of a longer and more detailed study than we are given here. It would seem that limited space may have been a factor ["I have kept my introductory remarks to a minimum, opting instead to annotate the text as completely possible" (p. x).] in this compression, but it is to be hoped that Dille will print elsewhere a more generous analysis of this pert comedy. He is qualified to do so. He prepared this edition originally as a dissertation under D. W. McPheeters, a well-known *celestinista* and has, in addition, published articles on the *Ypólita* and the *Thebaida* (*Journal of Hispanic Philology*, 1 [1977], 187-93) and on the relationship of the *Serafina* to the *Celestina* (*Celestinesca*, 1, ii [1977], 15-20).

---

\*\* See his essay in *The Present State of Scholarship in Sixteenth Century Literature*, ed. W. M. Jones (Columbia: Univ. of Missouri Press, 1978), 71-110, esp. at 73-75.

This edition was produced by photographic means from typescript, a process more and more in favor with smaller publishing concerns. The introduction and the text, done with generous double-spacing, is attractive. The variants, notes to the introduction and the text are less elegant, owing to the bunched look produced by use of single-spacing and the perhaps unavoidable amount of underlining. Had the typescript been prepared on a machine with interchangeable elements (an IBM Selectric, for example), the substitution of an italic element for the parts requiring underlining in the single-spaced portions would have resulted in a notable aesthetic gain at little extra expense to the typists. Still, in an era of overpriced volumes that fewer scholars can truly afford, the price of this cloth-bound volume (\$7.95) is refreshing.

In sum, this is a welcome edition of a work within the celestinesque genre which, at the same time, has a claim of its own, made clear by Dille, to be read as a work with its particular merits in mind. While noting the annoyance of the lack of proper co-ordination of the text and notes, I think it is only fair to conclude by saying that Dille has made available a text far more reliable, accessible, and easy to read than has yet been produced and, for that, we are in his debt.

J. T. Snow

University of Georgia



Ragtkomedia de Calisto y  
Melibea. (toledo 1538)

## A UNA PUTA VIEJA ALCAGUETA

Sebastián de Horozco \*

Puta vieja embaidora  
ponçoñosa serpentina,  
maldita encandiladora,  
heredera y sucesora  
de la vieja Celestina.  
Gastaste tu joventud  
en ser puta cantonera,  
y agora en la senetud  
estando en el ataúd  
vives de ser cobertera.

Sonsacando mil moçuelas  
y albergándolas a todas,  
frayles y moços despuelas,  
dando casa, cama y belas  
para hazer torpes bodas.  
No ay moço ni despensero  
que a tu casa no se acorra,  
cayendo con su dinero:  
pues guarte del rocadero  
y açotes con miel y borra.



\* texto de la ed. de Jack Weiner del Cancionero  
(Utah Studies in Literature and Linguistics, 3,  
Bern-Frankfurt/M., 1975), a la página 62, #46.



Acto XIV. Ed. de TOLEDO: Juan de Ayala, 1538.  
Calisto entra la huerta de Melibea.

# D R E G O N E R O



"contarte he maravillas. . ."

LA CELESTINA ON STAGE: Thanks to Martha Heard (Cotter College), who was in attendance, we report the success of LC at the University of Kansas this past November 7th, 1978. This was a performance



by the New York-based company "REPERTORIO ESPAÑOL" in Spanish, which has now given LC over two hundred times in the United States and Mexico [for a review of the Berkeley performance, see A. S. Mandel, *Celestinesca*, 2, no. 1, pp. 31-38]. Seen again in familiar roles were OFELIA GONZALEZ (Celestina), MIRTHA CARTAYA (Melibea), NELSON LANDRIEU (Calisto), MATEO GOMEZ (Sempronio), BRAULIO VILLAR (Pármeno), ELIZABETH PENA (Elicia), VIRGINIA RAMBAL (Areúsa), and ALFONSO MANOSALVAS (Pleberio).

The adaptation to the stage and the direction were by RENE BUCH and the setting and production were designed by ROBERT FEDERICO. The gala evening affair in the campus's Murphy Hall was well-attended and much enjoyed.

Organizations wishing to learn more about the company, its other offerings, etc. are encouraged to direct inquiries to GRAMERCY ARTS THEATRE, 138 E. 27th St., New York, NY 10016.

BOOK NEWS: Recently translated into Spanish is STEPHEN GILMAN'S second important study on LC, *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* [LCDB 53]. With its 534 pages, it appears as no. 107 in Colección Persiles (Madrid: Taurus, 1978) as *La España de Fernando de Rojas: Panorama intelectual y social de "La Celestina"*. GILMAN'S first volume on LC (1956) was translated into Spanish in 1974 as "*La Celestina*": *Arte y estructura* [LCDB 52.2], no. 71 in Colección Persiles. . . . A new 1978 title from the University of Missouri Press is a volume called *The Present State of Scholarship in Sixteenth-Century Literature*. Readers of *Celestinesca* will want to look over pages 71-110 in which THEODORE S. BEARDSLEY (Hispanic Society), in his assessment of Spanish literature, portrays graphically the role of LC studies in the period 1945-1974. . . . Soon to appear will be a homage volume for Jorge Guillén in which there will be at least one LC item: BIRUTE CIPLIJAUSKAITE'S "Juegos de duplicidad e inversión en LC." In it the parallels in the roles of Melibea and Areusa come under study with interesting, revealing implications for character study throughout.



CONVENTION NOTES: There was one paper at the recent (March 8-10, 1979) convention of The Philological Association of the Carolinas held at UNC at Raleigh that treated LC. VICENTE CANO (University of Georgia) presen-

ted his "La función dramática del engaño en LC" in the section devoted to Renaissance and Golden Age Spanish Drama.

JOURNAL NOTES: DOROTHY S. SEVERIN'S (Westfield College, London) article on four classes of humor in LC has now appeared in the recent no. (February 1979) of *Romance Philology* . . . Pedro Ximénez de Urrea's 1513 verse adaptation of Act I of LC ("Egloga de Calisto y Melibea") receives a long-overdue new edition by ROBERT HATHAWAY in *NRFH*, 27 (1978), 314-30 . . . To appear in due course in *Hispanic Review* is J. T. SNOW'S "An Additional Attestation to the Popularity of Rojas's Character Creations from an Early Seventeenth-Century Manuscript."

NEW PROJECTS REPORTED: ADRIENNE MANDEL informs us that Ediciones Alhambra of Madrid is preparing a new LC edition and that it will be in the capable hands of Professor NICASIO SALVADOR MIGUEL . . . Professor J. R. STAMM is on leave this year from NYU and in Pisa working on what he tells us will be a book-length study of artistic growth of LC in its successive recensions.

ODDS AND ENDS: LC is now in Danish [see the LCDB supplement in this issue, s251] . . . Finally, this note: through the good graces of a British colleague comes this notice of a contemporary re-enactment (in real life, to be sure) of LC, Act I, scene i. It is quoted from the Guardian of 30 March 1979; the setting is Johannesburg, South Africa.

"A 31-year old man, who told a court he followed a "pet pigeon" into a woman's bedroom at 1 a.m., has been found guilty of trespassing . . . Mrs. K.V.S. [Melibea] told the court that she woke up at 1 a.m. on March 19 to find Read [Calisto] standing next to her bed . . . She screamed .. he . . . ran away. Read . . . said that his pigeon had been missing since 6 p. m. and he thought it had flown into [her] flat. He decided to fetch it before going to bed. [She] told the court that there had been neither a bird nor any feathers in her bedroom."

I am led to wonder if the contemporary Calisto, Read, has read Rojas and decided only to take literature into his own hands?



Aucto IV  
Burgos,  
1499?





## LA CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

## QUINTO SUPLEMENTO

Joseph T. Snow  
University of Georgia


 I. PALABRAS PREVIAS

Pese a las pronosticaciones del descenso en estudios sobre *LC* [véase en este suplemento S273], parece que el interés en todos los aspectos de la obra de Rojas se mantiene en alto nivel. Lo indica, a manera de confirmación, el hecho de que las distintas divisiones de la original de esta mi bibliografía del fenómeno celestinesco siguen en pié. Para este suplemento, sin embargo, he suprimido la sección, "Estudios contenidos en obras diversas," escogiendo repartir estas entradas--según su contenido--entre las relevantes divisiones temáticas. Sigo con el empeño de comentar las adiciones al suplemento, esperando guiar al lector y facilitar el manejo de tantas nuevas aportaciones a la celestinesca. Llevan asteriscos los títulos de estudios todavía no reseñables.

De esta labor bibliográfica, y de la lectura detallada que ha suscitado durante los cinco años que llevo preparándola (en los primeros días con la colaboración de Jane Schneider y Cecilia Lee), sigue preocupándome la poca atención crítica que ha merecido el haber descubierto F. J. Norton [LCDB 109] que ninguna de las llamadas ediciones "Sevilla 1502" puede fecharse antes de 1510. Con una casi unanimidad, las más recientes contribuciones aluden a estas ediciones como si fuese todavía artículo de fé su temprana fecha. ¡Y Norton publicó sus importantes opiniones en 1966, hace más de trece años! Se debe subrayar, aquí por lo menos, que el texto más antiguo *existente* de la *Tragicomedia* española es el de Zaragoza 1507, texto que todavía espera su primera edición moderna.

Para facilitar el manejo de los cinco suplementos a la bibliografía original, he preparado un índice de todos ellos al final de éste. Seguiremos con la idea de publicar en forma de libro una bibliografía completa de la celestinesca (1940-1980) en 1981.

Expreso mi agradecimiento personal a los que han escrito con informes o han enviado separatas que se aprovecharon en este suplemento: de Inglaterra, E. Morgan, G. West, D. Severin, A. Heathcote, y A. Deyermund; de Bélgica, J. Joset; de Suiza, G. Siebenmann; del Canadá, A. Forcadas; y de los EE. UU., H. Woodbridge, J. Walsh, y J. Temprano.

 II. SUPLEMENTO
♦ Tesis:

- S241. Ayerbe-Pozo, Guillermo F. "Cuatro visiones modernas de *LC*." New York Univ., 1978. 426 págs. *DAI* 39/6, 3566-67A. Núm. 7824192. J. R. Stamm.

Estudia cuatro obras críticas: las de Lida de Malkiel (1962), Bataillon (1961), Gilman (1956), y Maravall (1964).

- S242. Genske, Sylvia S. "*La Celestina* in Translation Before 1530." New York Univ., 1978. 338 págs. *DAI* 39/6, 3562-63A. Núm. 7824221. John B. Hughes.

Estudia la italiana (1506), la hebrea (¿1520?), la alemana (1520), la inglesa (¿1525?), y la francesa (1527).

- S243. Horstmeyer, Gabriele. "Die Kupplerin [alcahueta]. Studien zur Typologie im dramatischen Schrifttum Europas von den Griechen bis zur Französischen Revolution." Univ. de Colonia, 1972.

Estudia también la obra de Rojas.

- S244. Martínez Marín, Juan. "Coordinación y subordinación oracional en *LC*. Contribución al estudio de la sintáxis histórica española." Univ. de Granada, 1975. A. Llorente.

- S245. Miyamae, Kiyoshi. "A Study of Existential Structures in Five Major Novels of Spain's Golden Age." Indiana Univ., 1977. 341 pp. *DAI*. 38/5, 2833-34A. Núm. 77-22,666.

Además de *LC* trata el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón*, y *Don Quijote*, según tres co-ordinados existenciales: espacio, tiempo, y el yo.

- S246. Villalobos, Miguel Angel. "El personaje de la pícara en la literatura española." Florida State Univ. 1978. 287 págs. *DAI* 39/3, 1627A. Núm. 7815488. D. L. Hoffman.

Estudia la pícara en el *Libro de buen amor*, *LC*, *La lozana andaluza* y otras obras posteriores.

♦ Estudios monográficos:

- S247. Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Col. Persiles, 107, Madrid: Taurus, 1978. 534 págs.

Es la traducción española de *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of 'LC'* [LCDB 53].

- S248. Martínez Marín, Juan. *Sintaxis de "LC": I. La oración completa*. Granada: Universidad de Granada - Secretario de Publicaciones, 1978. Col. Filológica, XXVII. 333 págs. + 1 h.

Una aportación considerable al estudio de la sintaxis oracional histórica a través de una muy pormenorizada clasificación descriptiva de la oración compuesta en *LC*. A base de la coordinación, la coordinación combinada con la subordinación, y la subordinación sola (esta última discretamente tratada según su función o sustantivada o adjetivada o adverbial), se elabora el mapa de esta parte de la gramática oracional de *LC*. Destácanse, en todos los apartados, tres aproximaciones a las construcciones tratadas: la formal, la funcional y la semántica. Representa este bien logrado estudio una reducción de unas secciones de su tesis (S244). Aparecerá en breve un segundo tomo sobre la oración simple en *LC*.

♦ Ediciones estudiantiles:

- S249. \_\_\_\_\_. *LC: tragicomedia de Calisto y Melibea*. Colección Gaudeamos-Clásicos españoles, 10, Barcelona: Ed. Acervo, 1977. 268 págs.

♦ Adaptaciones a la escena españolas:

- S250. *LC* ("*The Spanish Bard*"). Producción del Bilingual Foundation of the Arts (Los Angeles). Adaptación (española) y dirección de Alvaro Custodio. Traducción inglesa por Carmen Zapata y Alan Stark en colaboración con Custodio.

Representaciones viernes-sábado-domingo, entre el 6 de octubre hasta el 12 de noviembre, 1978, alternando la española con la inglesa en el Inner City Cultural Center. Protagonizaron [en ambas lenguas] David Estuardo (Cal), Julio Medina (Semp), James Victor (Cent), Don Cervantes (Crito), e Irene de Bari (Areusa); [en español/inglés] Rose Ramos/Victoria Richart (Mel), Haydee Du Barry/Lillian Adams (Cel), Ilka Tanya Payán/Ivonne Coll (Eli), Alfredo Rodríguez/ Robert Dunlap (Par), Irma García/Denise Capitano (Lucr), y Carlos Petrel/Frank Hill (Pleb). Decorado de Estela Scarlata, vestuario de Frances Acosta, luminotécnica de José López, y música de Mark Elson.

- a. *Los Angeles Times* (10 oct., 1978) sección 4, pág. 9, S. Drake;  
b. *Celestinesca*, II, núm. 2 (nov., 1978), 37-38, A. Mandel.

♦ Adaptaciones y traducciones en otros idiomas:♦ Danés:

S251. Rojas, Fernando de. Ruffersken fra Toledo [=la Alcahueta de Toledo]. tr. Team Teatret. Grasten: Forlaget Drama, 1975.

[información del *Index translationum*, 27 (1974[1978]), pág. 192.

♦ Inglés:

S252. *The Spanish Band* [Ver S250, arriba].

S253. *Celestina*. Adaptación (de la traducción de Mabbe, 1631) y dirección de Charles Lewsen. Presentada en el teatro Crucible (Sheffield, Inglaterra) entre el 27 de septiembre y el 14 de octubre, 1978.

Protagonizaron: Antonia Pemberton (Cel), Pamela Stephenson (Mel), Malcolm Sinclair (Cal), Bill Stewart (Semp), David McGaw (Par), Souad Faress (Eli), Catherine Hall (Areusa), Helen Cooper (Lucr), Martyn Hesford (Tris), David Sassieni (Sos), Christopher Guinee (Pleb), Sylvia Barter (Ali), y Terry Gilligan (Thraso). Decorado de Roger Glossop, vestuario de Anne Sinclair, luminotécnica de Mick Hughes, y efectos sonoros, Alan Stretch.

a. *The Daily Telegraph*, 29 sept., 1978, E. Shorter;

b. *The Times*, 2 oct., 1978, p. 7, N. Chaillet;

c. *Plays and Players* 26, no. 2 (Nov., 1978), p. 22, H. Morrison.

♦ Italiano:

S254. *La Celestina*. Tragicomedia di Fernando de Rojas. Libera traduzione e riduzione di Carlo Terron. *Il Dramma* (Torino), 38, núm. 307 (abril 1962), 5-47.

[V. t. LCDB 240 y 524.] El texto de la adaptación y traducción (10-47) más las notas de introducción del mismo adaptador. Estas notas interesan por ofrecernos participar en el pensamiento creador de Terrón. Ilustrada con siete fotos de momentos importantes en la producción escénica de esta LC.

♦ LC como obra de arte:

S255. Ayerbe-Chaux, Reinaldo. "La triple tentación de Melibea." *Celestinesca*, 2, no. 2 (1978), 3-11.

Agudo análisis de la victoria psicológica de Celestina sobre Melibea en el Auto IV a través de los paralelos existentes en su

diálogo con la sistematización escolástica de la doctrina de la tentación. Ilumina esta discusión tanto la base contemporánea para la comprensión del poder de Celestina cuanto ilumina un aspecto de la dimensión universal del arte de Rojas.

- S256. Beltrán, Luis. "La envidia de Pármeno." *La corónica*, 7, no. 1 (Fall, 1978), 4.

Es este un abstracto de la ponencia del mismo título que se leyó en el congreso de la MLA (Nueva York, dic. de 1978) en que se señala, partiendo de la envidia de Pármeno, que *LC* proyecta un mundo en que faltan la fe y caridad y esperanza, un mundo en que prevalecen y bastan los siete siervos de la *cupiditas*; es decir, los siete pecados capitales. No existe, según esta interpretación, ningún valor cristiano en el mundo de *LC*.

- S257. Carrasco, Félix. "La ausencia de honra en Pleberio y el 'Contrato de veridicción'." *Segismundo* 12, núms. 23-24 (1976), 9-26.

Un análisis del carácter de Pleberio que parte de la aseveración que, en el monólogo del acto XXI, brilla por su ausencia el sentido tradicional de la honra castellana, la cual ausencia calificaría de inverosímil lo dicho por Pleberio y su misma participación, como personaje integrado, en la acción en *LC*. Carrasco destruye esta creencia ayudado por una lúcida exposición de los datos textuales: el proceso de re-creación de Pleberio por Rojas [esp. en las interpolaciones] y el perspectivismo brindado por lo que de él dicen los otros personajes (agudamente argumentado). Ve un Pleberio de grandes dimensiones humanas, una parte del mundo en el que todos los otros se mueven, un mundo humanístico, neutro en cuanto al cristianismo y que tiene perfecto sentido sin tener que recurrir al judaísmo críptico.

- S258. Lecertua, Jean-Paul. "Le jardin de Mélibée: Metaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*," *TRAMES* (Travaux et Mémoires de l'Univ. E. R. des Lettres, Univ. de Limoges), Coll. "Etudes Ibériques," II (1978), 105-38. (\*)

- S259. Sánchez, Elizabeth. "Magic in *LC*." *Hispanic Review* 46 (1978), 481-94.

La tesis es que la magia funciona dentro de *LC* para subrayar la idea (atribuida a Rojas) que las explicaciones racionales (¿sicológicas?) tienen sus límites también. Para Celestina, la magia es otro de sus oficios y le permite--en su conjuro de Plutón, de los otros personajes desconocido--sobreestimar su propio control de sí, con el resultado que desencadena la serie de tragedias que de otra forma no se explica fácilmente. La autora encuentra deficientes por parciales las explicaciones de la función de la magia ofrecidas por Lida de Malkiel (*LCDB* 60), Russell (302) y Toro-Garland (376) y encuentra en la visión de dualidades proyectada por Ruiz Ramón (119) la base para su tesis.

- S260. Sanders, Ronald. "Interlude: In a Garden," en *Lost Tribes and Promised Lands. The Origins of American Racism* (Boston-Toronto: Little Brown & Co., 1978), 133-40.

Hay dos aportaciones en este comentario a la empresa de Rojas, cristiano nuevo. Una es la visión de *LC* como una alegoría del mundo espiritual de su época, visto desde su perspectiva particular: Calisto simbolizará el caballero venido a menos que busca en este mundo su redención (Melibea) y, frustrado, perece el cristiano viejo. Melibea no redime. Antes es corruptible y perecedera. Celestina será la imagen satírica de la Iglesia. La segunda aportación es la idea de que *LC* ostenta su pesimismo. El *Amadís* y *Esplandián* de Montalvo (1508, 1510), ambas obras que empiezan con escenas en un jardín, representan posiciones contrarias a la de *LC*: el espíritu pesimista del cristiano nuevo (Rojas) contra el de una época que sueña con cruzadas y conquistas bajo una nueva bandera cristiana (Montalvo).

- S261. Severin, D.S. "Humour in *LC*," *Romance Philology* 32 (1978-1979), 274-91.

Experta valorización y resumen de 4 niveles de humor en *LC*: verbal, paródico, satírico y otro que se basa en las técnicas teatrales. No sólo analiza la contribución, algunas veces difícil de entender, del humor a la realización de las sucesivas etapas de creación de *LC* (distinguiendo un autor primitivo diferente de Rojas), sino restaura una dimensión de su textura a la obra maestra que las tendencias críticas de nuestro siglo han subestimado.

- S262. Snow, Joseph. "La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Juan de Sedño: Algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original." *Celestinesca*, 2, no. 2 (1978), 13-27.

Un comentario analítico pormenorizado de la primera escena de *LC* (Melibea rechaza a Calisto) que, cotejándola con una versificación de la obra de Rojas (1540) y utilizándola como muestra del entendimiento contemporáneo de *LC*, quiere destacar otra vez la gran fuerza literaria de la original a la vez que señalar los méritos respetables de una obra injustamente olvidada.

◆ Autor y autoría:

- S263. Gulstad, Daniel E. "La lingüística y el texto de *LC*," *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, 1977), II, págs. 459-65.

Quiere reanudar el tema de la autoría de *LC*, acto I<sup>o</sup> vs los actos 2-16 (*Comedia*) vs las interpolaciones, y abre paso a tal reconsideración al poner en tela de juicio los métodos empleados por Criado de Val en su *Índice verbal* (LCDB 43), del cual libro

muchos se han basado su opinión que Rojas no pudo ser autor del primer auto. Sólo propone G. que tal conclusión, que bien puede ser correcta, se establezca sobre unas bases más sólidas que las del *Índice*.

♦ Fuentes y derivados: [V.T. S243, S262, S274, S276 y S278]

- S264. Armistead, S. G., y J. H. Silverman. "Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (nota adicional)." *Celestinesca*, 2, no. 2 (1978), 29.

Anotación a su artículo (LCDB, s221). Ofrécese pruebas adicionales (versos recogidos de versiones inéditas) que el poema sefardí allí tratado se basa en el texto celestinesco.

- S265. Casona, Alejandro. "De la gran Celestina al gran Galeoto." *El Universal* (Caracas), 17 de enero, 1956, 1ª sección.

Artículo periodístico en que recuenta la presencia del tipo "Celestina" en las letras occidentales como encarnación de la magia, de la tercería, y del mal. Menciona el *Lba*, Tristan e Iseo, Paolo y Francesca (Dante), Ginebra y Lanzarote, Vélez de Guevara, Lope, Quevedo, Goethe, Zorilla y acaba con Echegaray. No explora estas obras; las une ensayísticamente a base del nexo con su tema.

- S266. Forcadas, Albert M. "El 'Planto de Pantasilea' en LC." *Romance Notes* 19, no. 2 (1978-79), 1-6.

Breve estudio que, a través de un cotejo de citas tomadas del 'Planto' (hoy atribuido a Juan Rodríguez del Padrón) del título, de otras varias poesías amorosas de Padrón, y del texto de LC, pretende establecer la influencia en éste del trovador gallego. Lo que hace más aceptable tal aserto, dada la fácil universalidad de las convenciones trobadorescas de amor, es un mayor número de tales coincidencias terminológicas provenientes de las mismas poesías de Padrón en secciones particulares de LC (por ejemplo el auto sexto).

- S267. Hathaway, Robert L. "La Egloga de Calisto y Melibea de Ximenez de Urrea." *Nueva revista de filología hispánica* 27 (1978), 314-30.

Declarando insatisfactoria la edición de la *Egloga* de 1878 (la única moderna), Hathaway la vuelve a editar a base del ejemplar de la British Library. Acompaña su nuevo texto, facilitando una comparación, la sección relevante de LC (ed. Cejador).

- S268. Roig, Adrien. *La Comédie de Bristo ou l'entremetteur (Comedia do Fanchono ou de Bristo), d'Antônio Ferreira (1562). Etude et analyse lexicale. Edition critique et traduction.* Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais, Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

Señala la deuda de la obra portuguesa a *LC* en la escena del asesinato del alcahuete (págs. 42-44), tal vez por el intermediario de la traducción portuguesa de 1540.

♦ Varia lección:

♦ Estudios bibliográficos--

- S269. [Heathcote, A.A.] "Spanish Studies: Literature, 1490-1700. Drama-The *Celestina*," in *Year's Work in Modern Language Studies*, 39 (1977[1978]), 297-302.

Son éstas unas páginas densas que reflejan la riqueza extraordinaria de los últimos años en cuanto a la literatura crítica celestinesca. Resume el contenido y valora (en breve) la contribución de varios escritos de 1976 y 1977.

- S270. Horn-Monval, M. "Fernando Rojas (1475?-1541)," en *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle a nos jours*, IV (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1961), 65-67.

Esencial para quien quiera trabajar con las traducciones francesas (y sus varias ediciones) de *LC*. Hay 38 entradas que comprenden los años 1524 a 1960 [las hay más recientes, registradas en LCDB y los suplementos a él]. La más curiosa es la inédita de Jacques Copeau inspirado en *LC* y en la obra de Corneille, *L'illusion comique*.

- S271. Serís, Homero. "La *Celestina*, en *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo I, fasc. 2 (New York, 1969), 279-303.

Poco citado. Es un ensayo bibliográfico en el que: 1) describe una edición de la *Tragicomedia* (Sevilla, 1528) perteneciente a la Hispanic Society of America [no descrita en el libro de Penney, LCDB 60]; 2) recuenta las 10 ediciones y 8 traducciones de la Biblioteca Pública de Boston; y 3) discurre sobre muchas contribuciones a la bibliografía celestinesca: libros, artículos y seleccionadas reseñas de gran envergadura. Deben mencionarse de este último grupo el libro de Herriott (LCDB 56) y las reseñas de él de Whinnom (56h) y Deyermond (56f), la edición de Criado de Val-Trotter (131), el citado libro de Penney, el estudio fundamental de Menéndez y Pelayo (65), otro de Menéndez Pidal (407), el de Riquer sobre el primer acto (411), el *Índice verbal* de Criado (43), el libro de Bataillon (38) y varias de sus reseñas, el libro de McPheeters sobre el corrector Proaza (104), los libros de Gilman y Lida de Malkiel (52.1 y 60) y sus respectivos enfoques y aportaciones, la importante contribución bibliográfica de Norton (109) y varias otras cosas a las cuales dedica menos espacio. Son opiniones de gran lector y bibliógrafo, y por eso, no han perdido su valor y su vigencia.



- S272. Snow, J. T. "La Celestina: documento bibliográfico. Cuarto suplemento." *Celestinesca* II, núm. 2 (noviembre, 1978), 49-64.

Recoge 67 nuevas entradas para la bibliografía que documenta el interés en *LC* como texto literario y como obra teatral.

♦ Miscelánea--

- S273. Beardsley, Theodore S., "Spanish Literature," en *The Present State of Scholarship in Sixteenth-Century Literature*, ed. W. M. Jones (Columbia-London: Univ. of Missouri Press, 1978), 71-110.

Entre los límites cronológicos de este panorama, 1945-74, el autor nos demuestra claramente la ascendencia de *LC* (por cierto, numéricamente) sobre otras obras. Al mismo tiempo, su comentario revela que hay muchos puntos todavía por esclarecer mientras preve un descenso en el interés en *LC* en el futuro inmediato. El ensayo trata mucho más que *LC* y su lectura debe ser fundamental para todos los que piensan embarcarse en estudios renacentistas españoles.

- S274. Drysdall, D. L. "Molière and Spain: A Bibliographical Survey Together with a Note on Molière and the Figure of the Go-between." *AUMLA* 39 (1973), 94-112.

Interesante artículo sobre si Molière pudo haber conocido *LC* como fuente de algunas figuras de su teatro, especialmente en el caso de la *entremetteuse* Frosine. Concluye, a pesar de la perfecta posibilidad y oportunidad de establecer una cadena de contactos entre los dos escritores, que las figuras de Molière deben su existencia a la tradición literaria y no específicamente a Rojas.

- S275. Goytisolo, Juan. "La España de Fernando de Rojas." *Triunfo*, 30 agosto, 1975; reimpresso en *Disidencias* (Barcelona: Seix Barral, 1977), 13-35. También fue leída públicamente el 27 de enero de 1975 ante un gran público en la Emory University [Georgia, USA].

Ensayo inspirado en su lectura de Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas* [LCDB 53]. Comparte con Gilman la idea de la importancia del estado de ser converso (hasta ser ateo) de Rojas en la creación de ese mundo tan desprovisto de valores positivos que es *LC*. Además, ve en el egoísmo de *LC*, en los trances amorosos y eróticos de Calisto y Melibea, un como definitivo rechazo de su mundo por parte del joven Rojas, rechazo que lleva no pocos puntos de contacto con el de Sade tres siglos después, aunque en tono menor. *LC* sigue siendo vigente en el s. XX porque en ella todavía nos podemos ver reflejados.

- S276. Goytisolo, Juan. "Notas sobre *La lozana andaluza*." *Triunfo*, marzo, 1976; reimpresso en *Disidencias* (Barcelona: Seix Barral, 1977), 37-61.

Desde su perspectiva de exiliado en Italia, Delicado, admirador y editor de *LC*, escribe su *Lozana andaluza*. A lo largo de este ensayo de lector, G. demuestra el gran respeto de Delicado para con *LC* y señala, a medida que va analizando y comentando los personajes, el estilo, y contenido erótico de *Lozana*, semejanzas y diferencias respecto a la obra de Rojas.

- S277. Marín Campos, Manuel. "La mujer al través de *LC*." *Arte y letras; mensuario de cultura* (San Juan, P. R.), 2 (1958), 5.

El oficio de Celestina en "hacer perfumes. . . aguas del rostro . . . lexías para enruviar los cabellos" debía ser consecuencia de la importación de estas costumbres de Portugal en el s. XV, cuando entró doña Juana de Portugal para desposarse con el rey Enrique IV. Marca un cambio entre lo medieval ("la hembra de escasa higiene") y lo renacentista ("la mujer enriquecida por las pinturas").

- S278. Sánchez Romeralo, Jaime. "Alonso de Villegas: semblanza del autor de la *Selvagia*," *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, 1977), II, págs. 783-93.

Estudio bio-bibliográfico revelador sobre el autor de una famosa imitación celestinesca, *Comedia llamada Selvagia* (1554). Como establece que Villegas era ya sacristán en Toledo, será imprescindible este artículo a quien quiere indagar en quienes eran los tipos que contribuyeron a la literatura celestinesca del s. XVI.

- S279. Sobrino, J. A. de. "Pornografía y manipulación del Hombre." *Razon y Fe*, núm. 946 (nov. 1976), 315-332.

En las págs. 326 y 327 de este artículo aparece un reportaje de una ponencia leída por Carmen Castro sobre el amor pasional, en cuya segunda parte discute los amores de Melibea con Calisto.





## INDICE ANALITICO DE AUTORES, EDITORES, DIRECTORES Y

ACTORES: LCDB SUPLEMENTOS I-V

\* \* \*

He preparado a petición de algunos suscritores este índice para facilitar el manejo de los cinco suplementos hasta la fecha aparecidos. Como en los primeros dos suplementos se comentaban todavía materias de la bibliografía original [HISPANIA 59 (1976), 610-660] dichos números aparecen sin la indicación 's' (= suplemento) pero llevan entre paréntesis (I), (II), la referencia al suplemento en donde se encuentran. Pongo a continuación la tabla de correspondencias de suplementos y su contenido, según su enumeración.

Primer suplemento	Vol. 1, i	s1-s73*
Segundo suplemento	Vol. 1, ii	s73-s122
Tercer suplemento	Vol. 2, i	s123-s172
Cuarto suplemento	Vol. 2, ii	s173-s240
Quinto suplemento	Vol. 3, i	s241-s279

---

Abad, M., s230	Asis, E., s125a(II)	Berndt-Kelley, E., 82(I), s60, s165
Abruñeda, A., s205	Audley, M., s86	Bershas, H.N., s210
Achard, P., s84, s129 s166, s198, s199	Ayerbe-Chaux, R., s255	Bervil, A., s198
Adams, K., s3	Ayerbe-Pozo, G.F., s241	Blouin, E.M., s90
Adams, L., s250	Azancot, L., 93.2 (II)	Blüher, K.A., s9
Albarracín Navarro, J. s238	Aznar, M., 47 (I)	Bonet, L., 52.2(II)
Alcalá, A., s42, s136	Azorín, s240	Booth, J., 229 (II)
Aleixandre, V., s240	Bagby, A.I., Jr., s61, 116 (II)	Borg, A., s198
Allison, A.F., s7	Bahner, W., s67, s167	Borretini, C., s155
Almíñaque, C.B., s8	Bari, I. de, s250	Briesemeister, D., s68, s117
Alonso Hernández, J.L. s50	Barón Palma, E., s104	Brun, M., s197
Alvárez, G. s197	Barrick, M.E., s154	Bryant, W.C., s81
Amezúa, E., s73(II), s76	Barter, S., s253	Burke, J.F., s43, s99
Amícola, J., s110	Bartolucci, D., s135	Calvo Sotelo, J., s240
Anderson, J., s5	Bavati, G., s135	Cámara, G., s196
Angeniol, J., s85	Beardsley, T.S., s273	Camón Aznar, J., s69
Antolín, A., s1	Becker-Cantarino, B., s231	Campa, R., s125b (III)
Antón, D., s32	Beltrán, L., s256	Campo, J. de, s29
Antón, K-H., s208	Beeson, M.E., 49(II)	Cantarino, V., s137
Ardavín, C., s201	Benítez, F., s 142	Capitano, D., s250
Ariza, M., s205	Bermejo Cabrero, J.L. s209	Capriolo, E., s135
Armistead, S.G., s159, s221, s264		
Artiles, J. s222		

\*Hay duplicación de s73; indícase entre paréntesis si es (I) o (II).

CELESTINESCA

- Cardona de Gibert, A., s24, s189  
 Carrasco, F., s257  
 Carroll, W., s61  
 Cartaya, M., s134  
 Casalduero, J., s148  
 Casares, M., s34  
 Caselles Llana, J.B., s24  
 Casona, A., s265  
 Castellanos, L.A., s236  
 Cela, C.J., s197  
 Cervantes, D., s250  
 Chabroulet, D., s83  
 Chaillat, N., s253  
 Chapman, R., 229 (II)  
 Chevalier, M., s126  
 Chevallier, C., s85  
 Chicaud, E., s83  
 Cipani, D., s135  
 Clemens, J.T.W., 47(I)  
 Cobos, F., s83  
 Cobos, P., s83  
 Coll, Y., s250  
 Collado, M., s131  
 Constant, H., s198  
 Cooper, H., s253  
 Copeau, J., s270  
 Córcega, M., s29  
 Corfis, I., s81  
 Cornejo, R.E., s161  
 Cossío, J.M. de, s240  
 Cowan, C., s36  
 Criado de Val, M., s24, s25, s33, s40, s92, s105, s106, s111, s112, s113, s121, s132, s149, s188, s194, s240  
 Curieses, A., s197  
 Custodio, A., s29, s30-32, s70, s71, s81, s169, s250  
 Damiani, B., 85(I), s77  
 Darcante, J., s198  
 Dardón Tadlock, G., s2, s223  
 Delpy, M.S., s80  
 D'Emic, M.T., s3  
 Devoldere, B., s85  
 DeVries, H., s138  
 Deyermont, A.D., 122(I), s52, s100, s174, s211  
 Díaz-Peterson, R., s44  
 Dille, G.F., s160  
 Djitli, L., s83  
 Doyon, R.-L., s156  
 Drake, S., s250  
 Draycott, E., 229(II)  
 Drysdall, D.L., s274  
 DuBarry, H., s250  
 Dukes, A., s86  
 Dunlap, R., s250  
 Dunn, P., s54  
 Dupuy, R., s198  
 Durán, M., s10  
 Dutton, B., s170  
 Eisenberg, D., 57(I), 62(I), 76(I), 82(I), 238(I)  
 Ellis, D., s107  
 Ellis, M., s86  
 Embeita, M., s139  
 Entrambasaguas, J., s240  
 Escobar, L., s69, s195  
 Estuardo, D., s250  
 Etcheverry, M., s85  
 Faress, S., s253  
 Farreras, A., s197  
 Faulhaber, C., s101  
 Ferrán, J., s140  
 Ferreras-Savoye, J., 57(I), s124  
 Fersen, C., s85  
 Folch Jou, G., s212  
 Fonoglio, M., s135  
 Forcadas, A.M., s266  
 Foulche-Delbosc, R., s23  
 Galli, Y., s198  
 Gally, H., s93  
 García, I., s250  
 García, T., s197  
 García-Domínguez, P., s212  
 García Sanchíz, F., s240  
 Gariano, C., s45, s143  
 Gella Iturriaga, J., s206  
 Gence, D., s85  
 Géniat, M., s198  
 Genske, S., s242  
 Gerli, E.M., s46, 395(I), s150  
 Gil, I.M., 60(I)  
 Gillibert, J., s34, s129  
 Gilligan, T., s253  
 Gilman, S., s53, s219, s247  
 Gómez, M., s134  
 Gofí, L., s191  
 González, O., s134  
 González Roldán, T., s224  
 Goytisolo, J., s275, s276  
 Grau, M., s157  
 Green, O.H., 551(I)  
 Guardia, M., 196.2 (I), s29  
 Gudin, M., s198  
 Guerrero, M., s196  
 Guerrero, S., s197  
 Guijar, P., s197  
 Guillén, F., s195  
 Guilman, O., s29, s30  
 Guinee, C., s253  
 Gulstad, D.E., s263  
 Gurza, E., s125  
 Gutiérrez, V., s114  
 Gutierrez Caba, I., s197  
 Halcón, M., s240  
 Halfter, C., s195  
 Hall, C., s253  
 Harrison, A.T., 105(I)  
 Hathaway, R.L., s11, s267  
 Heathcote, A.A., s269  
 Heril, A., s83  
 Hernández Ortiz, J.A., s78

## CELESTINESCA

- Hernández Pardos, J.M., s73(I)  
 Herriott, M., s36  
 Hesford, M., s253  
 Hess, S., 93.1(I)  
 Heugas, P., 52.2(I), 221(I)  
 Hill, F., s250  
 Hoffman, D.L., s246  
 Honig, E., s87  
 Hook, D., s151  
 Horn-Monval, M., s270  
 Horstmeyer, G., s243  
 Huber, E., s80  
 Hughes, J.B., s242  
 Humbert, M., s183
- Idalia, M., s29  
 Inventosche, H., s2
- Johnson, C., s62  
 Joset, J., s225  
 Juárez, L., s30
- Kassier, T.L., s47  
 Kasten, L., s5  
 Kerblat, P., s85  
 Kish, K., 57(I), 62(I), s48  
 Klecun, I., s81  
 Korwin, A., 229(II)  
 Kremel, J., s197  
 Kulow, R., s38
- Landrieu, N., s134  
 Lapesa, R., s12  
 Larrea, A. de, s89  
 Laville, P., s35, s85, s118, s200  
 Lecertua, J.-P., s258  
 Ledoyen, G., s198  
 Lee, C., s88(II), s116, s164  
 Lefèvre-Bel, s198  
 Lemos, C., s195  
 Lentzen, M., 102(I)  
 Lepsen, C., s253  
 L'hoir, M., s199  
 Lida de Malkiel, M.R., s226  
 Liegghio, F., s81  
 Liria, P., s74
- Littlewood, J., 229(II)  
 Livacic G., E., s202  
 Llorente Maldonado, A., 298(I), s244  
 Lomax, D., 93.1 (I)  
 López, A., s196  
 López Aranda, R., s196  
 López-Baralt, L., 53(I)  
 López Barbadillo, J., s178  
 López Heredia, I., s69, s195, s233  
 López Morales, H., s28, s227  
 López Sancho, L., s83 (II)  
 Lorenzo, P. de, s240  
 Lorenzo-Rivero, L., s94
- Mabbe, J., s27, s38  
 Madariaga, S. de, s127  
 Maillard, L., s119  
 Maldonado, F., s240  
 Mancing, H., s58  
 Mandel, A.S., s134(III) s162, s250b  
 Manosalvas, A., s134  
 Mantero, M., s88  
 Manzano, V., s32  
 Marañón, G., s240  
 Marciales, M., s6  
 Maréchal, M., s35, s85, s119  
 Marín, G., s233  
 Marín Campos, M., s277  
 Mariscal de Rhett, B., s49  
 Martín, S., s197  
 Martín-Aragón, J., s237  
 Martínez Marín, J., s244, s248  
 Martínez Ruiz, J., s238  
 Martins, M., 47(I)  
 Márquez Villanueva, F., s13  
 Maxwell Dial, E., s70, s71, s120  
 McCallin, C., s86  
 McFarland, O., 229(II)  
 McGaw, D., s253  
 McPheeters, D.W., s55, s228
- Medina, J., s250  
 Melvin, M., 229 (II)  
 Mendeloff, H., s152  
 Mendoza Negrillo, J. de D., s179  
 Mercado, N., s134  
 Meregalli, F., s79  
 Mériko, M., 218.2(II)  
 Mettmann, W., s51  
 Meyer, J., s198  
 Michel, T., s83  
 Middelmeer, S., s38  
 Míguez, J.A., s125c  
 Miyamae, K., s245  
 Mölk, U., 105 (I)  
 Monteros, R., s29  
 Montes, E., s240  
 Monteser, F., s14  
 Morales, R., s240  
 Morgan, E., s173  
 Morris, M., s86  
 Mota, F., 196.2 (I)  
 Munné, P., s197  
 Muñoz, A., s233  
 Muñoz Calvo, S., s212  
 Muñoz Cortés, M., s4  
 Muñoz Garrigós, J., s4, s102  
 Muñoz-Marino, E., s141
- Nelson, D., s2  
 Nieto, L., s213  
 Niveiro, E., s122  
 O'Connor, T.A., s63, s232  
 Oliva Marín, A., s177  
 Oller, J., s197  
 Oltra Costa, R., s193  
 Onieva, A., s15  
 Orea, G., s30.  
 Orol Pernas, A., s239  
 Osuna, J., s195
- Parker, M., s174  
 Paterson, A.K.G. (NOT M. J. Woods), 57(I) 67(I), 221(I), s66(I)

CELESTINESCA

- Pávez, T., s197  
 Payán, I.T., s250  
 Pemán, J.M., s240  
 Pemberton, A., s253  
 Petrel, C., s250  
 Popescu, N.E., s39  
 Pedrell, F., s89  
 Pérez de la Ossa, H.,  
     s195, s223  
 Popeangă, E., s115  
 Portuondo, A.T., s75  
 Pradera, M.D., s233
- Quintos, A., s30
- Rabal, T., s197  
 Rambal, V., s134  
 Ramos, R., s250  
 Ramos, S., s29, s30  
 Rank, J.R., s182  
 Read, M., s144, s145  
 Reichenberger, A.G.,  
     53(I)  
 Rexach, R., 116(II)  
 Ribera, J., s188  
 Richart, I., s32  
 Richart, V., s250  
 Rico-Avelló, C.,  
     s214  
 Rico Sastre, R., s27  
 Riquer, M. de, s181,  
     s191  
 Robinson, D., s36  
 Rodero, J.M., s233  
 Rodríguez, A., s250  
 Rodríguez, S., s215  
 Rodríguez-Puertolas,  
     J., s16  
 Roig, A., s268  
 Rojas, P., s197  
 Rorrison, H., s253  
 Rosa, W., s216  
 Rosen, J., s87  
 Roussillon, J.-P.,  
     s85  
 Rubio, C., s203  
 Rubio García, L., s  
     s171  
 Ruggerio, M., s146  
 Russell, P.E., 62(I),  
     s17, 238(I), 242(I)  
     s219
- Salón, L., s198  
 Samie, C., s85  
 Sammataro, P., s135  
 Sánchez, E., s259  
 Sánchez, M., s197  
 Sánchez, R.G., s36  
 Sánchez Albornoz, C.,  
     s180  
 Sánchez Romeralo, J.,  
     s278  
 Sancho, A., s195  
 Sanders, R., s260  
 Sassieni, D., s253  
 Schneider, J.F.,  
     s28, s116, s164  
 Schreiber, E., s175  
 Schultz, A., s81  
 Scoles, E., s66  
 Sebastian, L., s39  
 Senelik, L., s38,  
     s64  
 Serís, H., s271  
 Servane, M., s198  
 Severin, D.S., 59(I),  
     116(I), s261  
 Sevilla, M., s158  
 Shepard, S., s57,  
     s108  
 Shergold, N.D., 47(I)  
 Shipley, G., s217  
 Shorter, E., s253  
 Siebenmann, G., 49(I)  
     s163  
 Silverman, J.H.,  
     s159, s221, s264  
 Sims, E.N., s18  
 Sinclair, M., s253  
 Singerman, R., s128  
 Snow, J.T., 551(I),  
     s116, s164, s229,  
     s262, s272  
 Soavi, F., s83  
 Sobré, J.M., 93.1(I)  
 Sobrino, J.A. de,  
     s279  
 Soldevila, E., s233  
 Sorensen, J.E., s98  
 Stamm, J.R., s103,  
     s147, s218, s241  
 Stark, A., s250  
 Stephenson, P., s253  
 Stern, C., 103 (I)
- Stewart, B., s253  
 Stone, M., 229(II)  
 Sturcken, H.T., 49(I)
- Tamayo, F.J., s204  
 Tamayo, J., s195, s197  
 Terron, C., s254  
 Thompson, B.B., s153  
 Toro-Garland, F. de,  
     s41, s234  
 Torres Martínez, J.C.  
     de, s207  
 Torres Monreal, F.,  
     s129, s168, s176  
 Trisler, B.J., s74  
 Trotter, G.D. s188  
 Trullemans, U.M., s19
- Valbuena Prat, A.,  
     s20, s240  
 Valle Lersundi, F.  
     del, s220, s240  
 Valverde, J.M., s25  
 Van Beysterveldt, A.,  
     s95, s96  
 Verdevoye, P., 213.2  
     (II)  
 Victor, J., s250  
 Villalobos, M.A.,  
     s246  
 Villar, B., s134  
 Villegas, A., s29-31  
 Vranich, S.B., 189(II)
- Wangel, D.T., s38  
 Webber, E.J., s65, s172  
 Webber, R., s235  
 Whinnom, K., 67(I),  
     s109  
 White, D., s38  
 Wilhite, J.F., s56  
 Wiltrout, A., 53(II)  
 Wirsung, C., s22
- Zalazar, D.E., s97  
 Zapata, C., s250  
 Zuber, R., 221(I)

## Editorial policies

CELESTINESCA accepts brief items for publication. It is a newsletter with an international readership and its primary purpose is to keep its subscribers--individual and institutional--abreast of the scholarship and general-interest matters relating to the phenomenon of "la celestinesca."

There is no minimum length. However, papers longer than 15 pages (footnotes included) will be discouraged, but not for this reason alone rejected. Brief articles and notes should treat well-defined points concerning either the text and interpretation of LC, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, etc. Items may treat matters of literary, linguistic, stylistic or other concerns. Bibliographies dealing with works related to LC will be considered for publication.

Submissions should be the original. A second copy (carbon or a xerox) should also be sent. Text, quotations, and footnotes will be double-spaced. MLA Style Sheet or the MHRA Style Sheet are 2 acceptable guides to form but internal consistency is a must. Material in the footnotes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from the LCDB (HISPANIA 59 [1969], 610-60, and the supplements appearing in CELESTINESCA).

All submissions will be read by the editor and another outside reader. Notification will normally follow within two months.

Book Review Policy : CELESTINESCA carries regular bibliographical materials which are briefly annotated. The editor will assign for review especially noteworthy books and other unusual items. However, outside suggestions for reviews will be treated on an individual basis. Readers who wish to review a certain book should write to the editor first. Unsolicited manuscripts will not be returned unless accompanied by return postage.

All queries, manuscripts, and other submissions should be directed to the editor, care of Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA).

Lalito

