

Celestinesca

ISSN 0147-3085

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL



Valencia 1514

vol. 7 otoño 1983 no. 2

CELESTINESCA

EDITOR

Joseph T. Snow
Univ. of Georgia

*****CORRESPONSALES*****

ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley
Smith College

Kathleen V. Kish
Univ. North Carolina-
Greensboro

Adrienne S. Mandel
California St. Univ.-
Northridge

George Shipley
Univ. of Washington

E. J. Webber
Northwestern Univ.

FRANCIA:

J.-P. Lecertua
Univ. Limoges

GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond
Westfield Coll.-London

Dorothy S. Severin
Liverpool University

Keith Whinnom
Exeter Univ.

CHILE:

Mario Ferreccio Podesta
Univ. de Chile

ESPAÑA:

Manuel Criado de Val
Madrid

ITALIA:

Emma Scoles
Univ. Roma

ALEMANIA:

Walter Mettmann
Univ. Munster

SUIZA:

Gustav Siebenmann
Univ. St.-Gallen

BÉLGICA:

Jacques Joset
Univ. Antwerp

HUNGRÍA:

Katalin Kulin
Univ. Budapest

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 7

contenido

NO 1

EDITOR'S NOTE	1-2
ARTICLES									
ELENA GASCON VERA, Celestina, Dama Filosofía	3-10
NOTES									
DOROTHY S. SEVERIN, A Minimal Word-Pair Study of "Celestina": More Evidence about the Authorship of Act 1	11-12
MAC E. BARRICK, El 446 ^o refrán de "Celestina"	13-15
ANNE EESLEY, Four Instances of '¡Confesión!' in "Celestina"	17-19
KITTYE D. ROBBINS, [A Report on "Celestinesca"]	20
TEXTS									
IVY CORFIS, Juan de la Cueva's Sonnet on Celestina	21-22
EPHEMERA									
ANTONIO SANCHEZ GONZALEZ, La Peña Celestina (1928)	23-24
PREGONERO									
A. S. MANDEL, "Celestina" y la Asociación Internacional de Hispanistas	25-26
[ED.], Otras ponencias	27-28
[ED.], Espectáculos: Four "Celestina" Productions	29-34
L. FOTHERGILL-PAYNE, E. GASCON VERA, J. MUÑOZ GARRIGOS, Work in Progress	35-36
BIBLIOGRAPHY									
JOSEPH T. SNOW, Repertorio bibliográfico	37-42
ILLUSTRATIONS	10, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 34	

C E L E S T I N E S C A

B O L E T I N I N F O R M A T I V O

I N T E R N A C I O N A L

I S S N 0 1 7 4 - 3 0 8 5

This journal is a member of (CEJ) the Conference of Editors of Learned Journals

© 1983

J. T. SNOW

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

Technical Assistants: Karin Morris, Sharon Reed
and Amy Culver

Title design: Martyn Hitchcock



EDITOR'S NOTE

This issue promises to be the first of many produced on a word-processor and with computer assistance. The editor has seen the future and, now, it is here. Actually, there have been constant, if minor improvements in the format and appearance of *Celestinesca* ever since the first number in May of 1977 (yes, this issue completes the 7th year of our existence!). Within the constraints of the time and monies the editor has at his disposal with which to carry on operations, future improvements can be made and are being planned. For the present, anyway, there will be no need to raise subscription rates for either individuals or libraries. *Celestinesca*, I remind all readers, has not upped its rates in five years and, in today's economy, that is a small something to crow about.

But back to the changes.

The loss of the research typist who formerly produced copy for us was the blow that necessitated some action on my part. The journal went to computer-produced labels last issue, some may recall, but serendipity hastened the inevitability of electronic production for *Celestinesca*. For this issue I have produced almost everything on a system called MUSIC (designed at McGill University) with a formatting program known as WATERLOO SCRIPT. Not all of the bugs have been worked out and that means there will occur some rather unusual word-breaks between lines. Here, we must be patient. This SCRIPT format has been modified for diacritical marks by Harold Pritchett of the Office of Computing and Information Services (OCIS) at the University of Georgia, to whom go our thanks. Also important has been my key liaison person, Merritt R. Blakeslee, a new departmental colleague: without his patience and understanding--since he often had to be looking over my shoulder-- I could never have been able to produce this issue in the incredibly short time I had available. To him especial thanks.


This issue contains a number of short pieces ranging over a rather more-than-usual variety of topics of interest to our readers. There is an article with new data for the authorship of Act 1 (Severin), another on a comparison of Celestina's role with that of Boethius' *Philosophia* (Gascón Vera), reports on Celestina at the International Association of Hispanists and other congresses as well as on stages in Mexico, England and Spain. Ivy Corfis resurrects a Juan de la Cueva sonnet of some interest and I have resurrected a piece from the 1920s from Salamanca that would qualify as "picturesque" in conjunction with the other pieces

mentioned. Other notes deal with proverbial language and with textual ambiguities created in the passage from *Comedia* to *Tragicomedia* (Barrick and Easley, respectively).

In this issue, we return to the bibliographical supplements. I am treating this one as a continuation of the work I (almost) finished at Wisconsin this past summer of 1983, more or less as previous bibliographical supplements published in *Celestinesca* were continuations of the original "documento bibliográfico" which appeared in *Hispania* (1976): 610-660. As stated in these pages in an earlier number, I have expanded the 1976 work. It now begins with the year 1930 and includes many items from the first part of 1983. The language of the new work, which will eventually (I hope in mid-1984) appear in book format, is English. There are now only three principal divisions: 1) a single listing of all studies, be they theses, articles, monographs, *festschrift* studies, and so forth; 2) a section on all manner of editions; and 3) a section on translations and adaptations. Reviews accompany the work reviewed, in a single vertical column. As I write these words, the only thing lacking is the "Thematic Index" (to the annotations that appear throughout): I was able to complete the final proofing of the text, the formatting (all by electronic means), and the "Author Index." This work was carried out at the Hispanic Seminary of Medieval Studies at Madison (Directors: Lloyd A. Kasten and John J. Nitti; Associate Ruth Richards), where it will also be printed. It will run close to 300 pages.

In closing, please let me remind readers that much of the information compiled--and thus, in some cases, preserved against almost certain loss--in *Celestinesca* comes from subscribers' notice of *ponencias* given in their areas of the world, or play productions, new theses, projects and translations, and much, much more. I would like to hear from anyone about Celestina-related matters from any quarter of this globe. Copies (articles, programs, reviews) of items are appreciated, as are photographs when appropriate. Rule: never assume I've already heard of something. I'd rather have the duplicated message. And do also please consider submitting your own articles and notes, as well as your ideas for future issues.

Hasta la próxima...





CELESTINA: DAMA FILOSOFIA¹

Elena Gascón Vera
Wellesley College

a Alan Deyermond

La crítica literaria de los últimos años, Mijail Bajtín, Jorge Luis Borges, Jacques Derrida, ha insistido en la idea de que todo texto literario es en gran parte reproducción y parodia de textos precedentes,² llegando a la afirmación, casi paradójica, de que cuánto más excelente es el texto literario más descansa en los rastros de otros textos que le precedieron. Claro ejemplo de esto es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en cuya composición contienen infinidad de textos grecorromanos, patristicos y medievales casi todos ellos parodiados.³

1

Agradezco al Prof. Fernando Márquez Villanueva las sugerencias que muy amablemente hizo a este trabajo.

² Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1974); Jorge Luis Borges, "Pierre Ménard, autor del Quijote," *Ficciones* (Buenos Aires: EMECE, 1956), 45-58; Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978).

³ Para la parodia textual de *Celestina* véase A. D. Deyermond, "The Textbook Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*," *Neophilologus* 45 (1981), 218-21; June Hall Martín, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (Londres: Tamesis, 1972), 71-134; John Devlin, *La Celestina, A Parody of Courtly Love. Towards a Realistic Interpretation of the "Tragicomedia de Calisto y Melibea"* (Nueva York: Anaya, 1971); Gay Abbate, "The *Celestina* as a Parody of Courtly Love," *Ariel* 3 (1974), 29-32; Dorothy S. Severin, "Parodia y sátira en *La Celestina*," *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: Toronto University Press, 1980), 695-97.

Entre estos textos destaca la presencia de *La consolación de la Filosofía* de Boecio que fue uno de los libros que más influencia tuvo en la cultura medieval.⁴ En España en el siglo XV circulaban varias traducciones y comentarios de la obra de Boecio. Gran número de escritores incluyeron en sus escritos paráfrasis de partes de *La consolación*. Enrique de Villena la utilizó en *Los doce trabajos de Hércules* y en su *Tratado de la consolación*, Juan de Mena en *El laberinto de Fortuna* y don Pedro de Portugal basó en ella el contenido y la forma de su *Tragedia de la insigne reina Doña Isabel*.⁵

Castro Guisasola en su estudio de las fuentes de *Celestina* menciona algunas influencias directas de Boecio, sin embargo, éstas son muy pocas y Rojas podría haberlas tomado de la obra de Petrarca cuyo modelo siguió sin duda.⁶ Lo que resulta sorprendente es que hasta ahora ningún crítico haya sabido percibir la relación entre Filosofía y Celestina. Esto es aún más sorprendente teniendo en cuenta que Filosofía era, junto a Fortuna, el personaje femenino más importante en la Edad Media, cuya iconografía era tan abundante y habitual que tenía que estar grabada en el subconsciente literario de todo escritor.⁷ Además, el personaje Filosofía representa el poder, la inteligencia y la sabiduría personificados en una mujer, características todas éstas que comparte plenamente, aunque pervertidas, Celestina.

Dentro del estudio de la influencia de Petrarca en *Celestina*, Gilman y Deyermond han estudiado la importancia del diálogo en la obra y las influencias en ella de los diálogos petrarquianos.⁸ Ambos críticos están de acuerdo en caracterizar el diálogo celestinesco como un debate entre iguales y horizontal en contraposición con el diálogo boeciano de carácter vertical donde, dentro de la tradición del género apocalíptico⁹

⁴ Howard R. Patch, *The Tradition of Boethius. A Study of His Importance in Medieval Culture* (New York, 1935); Pierre Courcelle, *La consolación de la Philosophie dans la tradition littéraire* (Paris, 1967).

⁵ R. G. Keightley, "Boethius, Villena and Juan de Mena," *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978), 189-202; Elena Gascón Vera, *Don Pedro, Condestable de Portugal* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), 143-181.

⁶ F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, (Madrid: R. F. E., 1924), 101-102; Peter E. Russell, "Una *Celestina* comentada," *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* (London: Tamesis, 1976), 175-93.

⁷ Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1927).

⁸ Steven Gilman, *The Art of "La Celestina"* (Madison: University of Wisconsin Press, 1956), 243-282; A. D. Deyermond, *Petrarchan Sources of "La Celestina"* (Oxford: The University Press, 1961), 50-84.

un personaje superior, Dama Filosofía, dialoga con otro inferior, el autor, con ánimo de enseñarle y guiarle en la vida. Sin embargo, hay varios diálogos en *Celestina* que siguen el modelo vertical entre un ser superior que aconseja y un ser inferior que escucha y éstos son los diálogos entre Celestina y Pármeneo en los actos 1 y 7, y entre Celestina y Areúsa en el acto 7.¹⁰

En este trabajo voy a analizar cómo el diálogo entre Celestina y Pármeneo en el acto 1 remeda y parodia el diálogo del autor y la Dama Filosofía en *La consolación* de Boecio y como en la *Tragicomedia* hay intertextualidad a diferentes niveles con referencia a esta obra.

La obra de Boecio tiene en primer lugar una intención consolatoria y, derivada de ésta, una intención didáctica.¹¹ Como acabamos de mencionar, los argumentos consolatorios están presentados en forma de diálogo entre una maestra y un discípulo quien, escéptico y lleno de críticas al principio, es, poco a poco, convencido y educado por medio de la habilidad dialéctica de la maestra. Esto mismo ocurre en la *Tragicomedia* cuando Celestina convence a Pármeneo que abandone sus críticas y se una a ella y a Sempronio en su plan de explotar a Calisto. La parodia resulta obvia en la tergiversación de la intención moral que Celestina hace de los argumentos de la Filosofía, e incluso está presente desde el comienzo de la obra.

En *La consolación* Filosofía entra en escena después que se ha presentado la situación que regirá toda la obra, es decir, la tristeza y desesperación del autor por su caída política. Pero, antes de que ella tome parte en la acción, se presenta con detalle su aspecto físico, si bien sólo lo suficiente para indicarnos alegóricamente su autoridad y gran saber antes de escucharla profesar su sabiduría (Libro I, Prosa I, líneas 3-13).¹² En esta descripción hay aparentes contradicciones: por un lado se la presenta como una mujer llena de vida y juventud pero también con muchos años. Asimismo, su imagen parece a veces reducirse a la altura de los humanos y otras encumbrarse hasta los cielos. Estas

⁹ D. S. Russell, *The Method and Message of Jewish Apocalyptic* (Philadelphia: Old Testament Library, 1964), 104-139; Morton W. Bloomfield, *Piers Plowman as a 14th-Century Apocalypse* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1968).

¹⁰ Véase Félix Carrasco, "Diálogo, antidiálogo y conciencia de clase en *La Celestina*," *Ideologie et pratiques discursives. Imprevue*, (Montpellier, C.E.R.S., 1979), 103-118; Fermín J. Tamayo, "La Celestina y el problema del monólogo," *Actas del I Congreso Internacional Sobre "La Celestina"* (Barcelona: Borrás, 1977), 202-212.

¹¹ Michael Means, *The Consolation Genre in Medieval English Literature* (Gainesville: University of Florida Press, 1972).

¹² Boethius, *De Consolatione Philosophiae*, ed., tr. H. F. Stewart y E. K. Rand (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968), 4a ed., 130-411.

contradicciones en la Dama Filosofía tienen una razón alegórica. Es anti-gua pero vigorosa, es accesible al ser humano pero su conocimiento puede comprender el cosmos.

Los paralelismos entre las dos obras son evidentes. *Celestina* en la *Tragicomedia* también aparece cuando la situación ya está fijada. Calisto sufre desesperado por el amor de Melibea y Sempronio va en busca de la alcahueta para que ésta consiga el consuelo de su amo. También en la descripción que se hace de *Celestina* hay contradicciones. Por una parte se la presenta desde el punto de vista de Pármeno que la conoce desde niño. Este la identifica como "una puta vieja alcoholada" y cuyo saber se centra en la brujería y lo sexual y cuyo quehacer todo es "burla y mentira" (Acto I, 64).¹³ Por otro lado Calisto la ve, o la quiere ver, de forma muy distinta. Para él se trata de una reverenda persona, en quien, como en el caso de Filosofía, se vislumbra su virtud interior a través de su fisonomía. Lo mismo que Filosofía era para Boecio, para Calisto *Celestina* es salud, reparo, regeneración, vivificación y resurrección de su alma atribulada. También, como aquél, la ve como un ser sobrenatural. Ante su presencia y sabiduría Calisto se entrega con la misma humildad que lo hacía el autor de *La consolación*: "Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso" (Acto I, 64).

Asimismo, hay también intertextualidad en el énfasis que las dos obras dan a la vestimenta de sus personajes femeninos centrales. Los vestidos de la Dama Filosofía están hechos de hilos finísimos que ella misma ha fabricado. Sin embargo, se nos dice que su túnica estaba ennegrecida y descuidada por el paso del tiempo y que llevaba el adorno de una *pi* y una *tau* enlazadas por franjas a modo de peldaños de escalera y, por último, que este vestido ha sido destrozado por manos que se lo arrancaron a pedazos (Libro I, Prosa I, líneas 13-24).

El significado alegórico de esta descripción está en el manto representado como extensión de la misma filosofía y las letras y los peldaños se refieren a la naturaleza de esta filosofía que incluye todo el saber del universo desde un punto de vista teórico y práctico.¹⁴ El ennegrecimiento de ese manto significa la situación del estudio de la filosofía, no muy saludable en tiempo de Boecio, y el destrozo, a los ataques que ella ha sufrido por infinidad de sectas filosóficas desde el tiempo de Sócrates (Libro I, Prosa 3, línea 25). En este pasaje Boecio intenta explicar la dimensión extraordinaria de la Dama Filosofía y demostrar su larga historia y carácter sobrehumano para que el lector acepte su autoridad sin reserva alguna.

También en la *Tragicomedia* se le da gran importancia a la vestimenta de *Celestina*. Parece que ella con sus faldas y su manto que se arrastra por las piedras une y aglutina a toda la ciudad con su paso de

¹³ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1976). Todas las citas textuales seguirán esta edición.

¹⁴ Robert Worth Frank, "The Art of Reading Personification Allegory," *The Journal of English Literary History* 28 (1953), 237-50.

andariega. Pármemo dice en el acto 1: "En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo" (Acto 1, 59). Y ella misma ratifica su gran fama: "En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra como todo el mundo sabe, conocida pues, ¿no soy? ¡quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero!" (Acto 3, 81).¹⁵ Todos la reconocen como maestra en sus oficios. Antigua prostituta, practica Celestina seis oficios más: "Conviene a saber--labranderá, perfumera, maestra en hacer afeites y hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio (labranderá) cobertura de los otros" (Act 1, 60). Así pues Celestina es labranderá, es decir experta en la labor de la aguja y, lo mismo que hacía Filosofía, ella teje con hilos finísimos para el provecho de hacienda.

Podría llevarse la idea de intertextualidad más allá y entonces se vería que este oficio de labranderá determina toda la acción de Celestina. Con su hilado hechizado irá a casa de Melibea y hará que ésta le escuche y que finalmente caiga en la red de deseo que ella le tendió, para después, con una aguja y unos hilos metafóricos, semejantes a los que en su oficio usaba para recomponer virgos, cerrará con puntadas la llaga abierta del amor de Melibea que ella misma había abierto: "Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad," le dice Melibea (Act 10, 160).¹⁶

¹⁵ Para el valor de la calle para Celestina, véase Deborah Ellis, "¡Adios paredes! The Image of the Home in *Celestina*," *Celestinesca* 5, no. 2 (1981), 1-17.

¹⁶ Para el poder de Celestina como bruja y el símbolo de los hilos, véase Alan D. Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*," *Celestinesca* 1, no. 1 (1977), 6-12; idem, "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2, no. 1 (1978), 25-30. Para la magia en la obra, véase P. E. Russell, "La magia como tema integral de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Temas de La Celestina y otros estudios* (Barcelona: Ariel, 1978), 241-276. Se podría llevar la idea de intertextualidad más allá y entonces se vería que de forma paralela al manto de la Dama Filosofía, el de Celestina también está despedazado. Como el de aquella también éste significa la experiencia y sabiduría de su dueña, es su máscara y su disfraz. Los destrozos y agujeros del manto de Celestina han sido producidos, como en el caso de Filosofía, por el paso del tiempo y por el ir y venir de su dueña en la práctica de sus oficios. Los dos personajes femeninos, Filosofía y Celestina, se presentan al lector en momentos críticos y conflictivos de sus historias, las dos tienen detrás de ellas el sentimiento melancólico de un pasado mejor en el que ellas eran jóvenes y deseadas. El manto roto de ambas es expresión visible de este pasado perdido.

Es interesante apuntar que el deseo y obsesión que Celestina

Volviendo a la obra de Boecio, vemos que inmediatamente después de la descripción de la Dama Filosofía, ésta se vuelve contra las Musas que rodean al autor y las expulsa destempladamente porque cree que ellas, con sus dulces venenos, perturban el uso de la razón que ella considera será lo único que sane al autor. Se sienta cerca de él y le reconoce como su antiguo ahijado a quien ella crió con su propia leche y sus solícitos cuidados. Más tarde comienza a animarle con argumentos racionales que le ayudarán a salir de la ceguera moral en la que se encuentra debido al impacto de su desgracia. Piensa que estos remedios le llevarán a la visión de la verdad filosófica. Para poder conseguirlo, simbólicamente, limpia con su manto los ojos del autor oscurecidos por la nube de las cosas terrenales (Libro I, Prosa 2, línea 2).

Esta escena tiene un evidente paralelismo con el diálogo entre Celestina y Pármeneo en el Acto 1. La vieja también quiere convencer al joven de que abandone su actitud presente, que cese sus consejos morales a Calisto y que se una a ella y a Sempronio para conseguir grandes ganancias. En esta conversación se remeda, tergiversándola, la actitud de la Dama Filosofía. Al contrario de Filosofía, que insultaba a las Musas llamándolas meretrices de teatro ("scenicas meretriculas") por incitar al autor al placer, Celestina anima a Pármeneo para que se entregue por completo a los placeres sensuales: "No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas" (Acto 1, 71). La intertextualidad aparece clara cuando Pármeneo responde a este consejo utilizando argumentos boecianos donde resuenan las palabras que Filosofía había dicho sobre sus enemigas las Musas (Libro I, Prosa 1).¹⁷ Pármeneo dice: "No querría, madre, me

tiene por conseguir un manto nuevo está cargado de ironía. Calisto, para más premiarla por su éxito con Melibea, cambiará el pago de un manto y una saya nuevos por el infinitamente más valioso de una cadena de oro, lo cual provocará la envidia. Para el valor de la cadena de oro, véase Antonio Oriol Pernas, "Las monedas en la época de *La Celestina*," en *Actas del I Congreso Internacional Sobre "La Celestina"*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: Borrás, 1977), 427-432.

La clarividencia y profundidad psicológica de Celestina parecen estar asociadas a su manto. En la última visita amenazante que sus aliados le hacen por la noche cuando ella está acostada, es decir, desvestida y sin manto, parece perder su capacidad de razonar. Es el único momento en la obra en que vemos que Celestina ha perdido su perspicacia psicológica. A estas altas horas de la noche, sin la seguridad que le produce su manto, su razón flaquea, no puede reconocer el peligro en que está e insiste en emplear argumentos dialécticos que le habían servido con anterioridad. La promesa que ella les da a los jóvenes de vagos deleites sexuales, ya conseguidos, no tiene efectos en los exaltados criados y, ellos enfurecidos, la matan. Véase Elena Gascón Vera, "Vision y razón. Elementos trágicos en *La Celestina*," *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (en prensa).

convidases a consejo de amonestación de deleite, como hicieron los que, careciendo de razonable fundamento, opinando hicieron sectas envueltas en dulce veneno para captar y tomar las voluntades de los flacos y con polvos de sabroso efecto cegaron los ojos de la razón" (Acto 1, 71).

El que sea Pármemo quien pretenda mantener la postura virtuosa de la Dama Filosofía frente a los consejos pervertidos de Celestina implica la destrucción de la intención apocalíptica y didáctica del diálogo boeciano y está cargado de parodia. La autoridad real está en Celestina quien, por su edad y sabiduría, se erige como maestra; sin embargo, sus ideas no defienden la estabilidad de la razón virtuosa como Filosofía sino que la desquician a favor del disfrute inmediato de los placeres. Pármemo admite aceptar los consejos pervertidos de Celestina, y ésta parafrasea la acción de la Dama Filosofía que había limpiado con su manto los ojos del autor (Libro I, Prosa 1¹⁸): "Por ende gózome, Pármemo, que hayas limpiado las turbias telas de tus ojos y respondido al reconocimiento, discreción e ingenio 'sotil de tu padre" (Acto 1, 72), y con esto se destruye gráficamente la última intención moral de la obra.

Las repetidas alusiones que Celestina hace en esta escena a la biografía y al pasado de Pármemo introduciendo como apoyo a su autoridad el recuerdo de los padres del joven, llevan a otro caso de intertextualidad entre *La consolación* y *Celestina*. En las dos obras los discípulos han conocido a sus maestras desde la infancia, vivieron en sus casas y ellas les sirvieron de niñeras. Sin embargo, la parodia está en que la Dama Filosofía enseñó al autor el valor, la fuerza y el alcance de todas las virtudes morales y racionales. Celestina, por su parte, incitó e incita a Pármemo a que busque su provecho y el de los suyos. Ante la inestabilidad de la vida y el cambio de la fortuna, Filosofía aconseja la postura estoica del rechazo de los placeres, el estudio, la soledad, y la vida virtuosa, Celestina, por el contrario, anima a Pármemo a la disipación y a unirse a los amigos para conseguir todo "linaje de placer ... para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores, juntos en compañía" (Acto 1, 70).

Así pues vemos que el personaje Celestina parece encarnar muchas de las características de la noble mujer que representaba la Dama Filosofía. Sin embargo, hay en Rojas un proceso de destrucción de los conceptos morales de Boecio. La diferencia entre las dos mujeres radica en lo que podríamos llamar hoy diferentes clases sociales o, mejor dicho,

¹⁷ El texto de Boecio es el siguiente: "Quis," inquit, "has scenicas metriculas ad hunc aegrum permisit accedere quae dolores non modo nullis remediis fouerent, uerum dulcibus insuper alerent uenenis? Hae sunt enim quae infructuosis affectuum spinis uberem fructibus rationis segetem necant hominumque mentes assuefacunt morbo, non liberant" (Libro I, Prosa I, p. 132).

¹⁸ El texto de Boecio es el siguiente: "Quod ut possit, paulisper lumina eius mortalium rerum nube caingantia tergamus. Haec dixit oculosque meos fletibus undantes contracta in rugam ueste siccavit" (Libro I, Prosa I, p. 136).

diferentes actitudes ante la vida. Filosofía veía el fin de la existencia humana en conseguir la felicidad en la vida a través de la postura estoica del conocimiento de uno mismo y el rechazo de las pasiones, es decir, en un proceso introspectivo y transcendente. En cambio para Celestina, la felicidad estaba en disfrutar de la vida hasta el máximo a través de la relación social y sexual, es decir en un proceso extrospectivo e inmediato.

Para las dos mujeres, su manto, que ellas habían labrado y repasado, significaba la expresión de su saber, pero para Filosofía esa sabiduría era sinónimo de virtud moral, mientras que para Celestina su sabiduría consistía en una constante búsqueda del placer y una precaria lucha por la existencia, todo ello sostenido por un extraordinario vitalismo y amor a la vida. Las dos parecen pasar la vida tejiendo, la Filosofía, muy seria, para captar con su labor la razón y la virtud; Celestina, más humana para conseguir el placer inmediato. A la búsqueda que la sesuda Filosofía hace de su eternidad, Celestina, más moderna, le opone a la realidad absoluta del aquí y el ahora.



José Segrelles. Ilustración al acto 4. Celestina habla a Melibea de Calisto. Valencia: Castalia, 1946.



A MINIMAL WORD-PAIR STUDY OF *CELESTINA*: MORE EVIDENCE
ABOUT THE
AUTHORSHIP OF ACT 1

Dorothy Sherman Severin
University of Liverpool

In order to make a minimal word-pair study of *Celestina*, I asked a computer to print out all the two-word combinations in the text, and to give the context for pairs of words which occurred more than five times in the text (excluding proper names). I then analyzed word-pairs in *Celestina* which failed to appear in Act 1.¹ Since Act 1 is roughly one-fifth of the work, one might expect one occurrence of a word-pair in Act 1 for every five occurrences in the entire text (a 1:5 ratio). More pessimistically, the failure of a word-pair to appear in Act 1, if it appears ten times in the remainder of the text, is suspicious. In fact my results show a surprising consistency of the type of variations between Act 1 and the rest of the work, even when there are fewer than ten occurrences of a word-pair in the work. In the following information, the figure in parentheses indicates the number of occurrences of the word-pair (which is absent in Act 1) for Acts 2-21.

1) *amor*: *mi amor* (11), *por amor* (9).

2) *casa*: *a casa* (7), *en casa* (18), *casa de* (19), *mi casa* (16). This despite two *en casa de*'s in the *argumento* to Act 1, not by Rojas according to his own account.²

3) *día*: *cada día* (8), *día de* (7), *el día* (8). The word *día* appears but once in Act 1 (*un día*).

¹ See Andrew Q. Morton, *Literary Detection: How to Prove Authorship and Fraud in Literature and Documents* (Epping: Bowker, 1978).

² My thanks to D. C. Lloyd of the University of Liverpool and François Crompton-Roberts of Westfield College, University of London, who helped me with this project.

- 4) *señor, señora: señor que* (11), *mi señor* (9), *mi señora* (22), *señora que* (16). Of only two *señora*'s in Act 1, one is *señora mía*.
- 5) *con Dios* (7), *de grado* (6), *de manera* (6):
- 6) *había de* (8). There is only one *había* in Act 1.
- 7) *es: si es* (10), *es esto* (18).
- 8) *me: me que* (16), *se me* (before verb--15), *tú me* (13), *ya me* (7). See also *ya*, below.
- 9) *tú, te: con tu* (23), *donde te* (6), also *tú me*, above (13).
- 10) *del que* (7), *por quien* (10), *con su* (11), also see *con tu*, above (23) and *con Dios* (7).
- 11) *todo: toda la* (19: there is only one *toda* in Act 1), [no] *todo el* (21). Act 1 uses *todo lo* 15 times.
- 12) *cierto que* (7), *poco de* (8).
- 13) *que al* (11), *que aunque* (24).
- 14) *de aquí* (9), *daquí* (6).
- 15) *ya: pues ya* (7), *ya no* (8), also see *ya me* above (7). *Ya* occurs singly in Act 1 six times.
- 16) *no* and *pues: como no* (9), cf. 67 occurrences of *como* in Act 1; *pues no* (13), also *ya no* above (8) and *pues ya* (7).

Although the statistical sampling afforded is small (Rojas uses surprisingly few word-pairs repeatedly), the results seem to tabulate with those of linguistic studies of Act 1. These 39 minimal word-pairs are nearly 6% of approximately 700 word-pairs which appear five or more times in *Celestina* (excluding proper names from the count). There are a number of anomalous non-appearances of common word-pairs, and these frequently form constellations of related pairs which are missing from Act 1. Although in no way conclusive, this evidence may provide more grist for the mill of those like myself who wish to uphold the separate authorship of Act 1.





EL 446^o REFRAN DE CELESTINA

Mac E. Barrick
Shippensburg University

José Gella Iturriaga, en su buena colección,¹ aduce la existencia de 444 refranes en *Celestina*, incluyendo por supuesto sentencias y adagios que no caben dentro de la más estricta definición de la palabra "refrán".² En efecto hay otro refrán al que se refiere en el Auto 9 sin citarse en estado completo:

Celestina: . . . busco lo mejor, para esso poco que beuo. Vna sola dozena de vezes a cada comida. No me harán passar de allí, saluo si no soy combidada como agora.

Pármemo: Madre, pues tres vezes dizen que es bueno e honesto todos los escriuieron.

Celestina: Hijos, estará corrupta la letra, por treze tres.³

¹ "444 refranes de *La Celestina*," *La Celestina y su contorno social*, ed. M. Criado de Val (Barcelona: Hispam, 1977), 245-268. En verdad identifica 445 refranes, sin luego corregir el título.

² Falta una definición adecuada de la palabra "refrán". Tal vez la mejor sea la de Julio Casares: "Es una frase completa e independiente, que en sentido directo o alegórico, y por lo general en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento-- hecho de experiencia, enseñanza, admonición, etcétera--, a manera de juicio, en el que se relacionan por lo menos dos ideas" (*Introducción a la lexicografía moderna* [Madrid, 1950], p. 192). En el sentido más exacto de los escritores renacentistas que reconocieron bien la diferencia entre *refrán* y *proverbio* o *sentencia* (véase María Pilar Cuartero Sancho, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI* [Zaragoza: Inst. Fernando el Católico, 1981], pp. 7-10), aquél, por ser de "las viejas tras el fuego," es, en pocas palabras, una alusión metafórica o figurada tradicional y popular.

Este dialoguillo forma parte de la caracterización de Celestina como bebedora de vino, rasgo no encontrado en el primer auto, y por eso interpretado por Stephen Gilman⁴ como invención del autor de las interpolaciones.

El refrán que recuerdan aquí Pármeno y Celestina es "A buen comer o mal comer, tres veces beber," y en esta forma aparece en los *Refranes o proverbios en romance* coleccionados por Hernán Núñez (Salamanca: Juan de Canova, 1555, fol. 1) y posteriormente en otras colecciones del Siglo de Oro, muchas de ellas preparadas en el extranjero: Juan Lorenzo Palmireno, *Refranes de mesa, salud y buena criança* (Valencia, 1569), núm. 8;⁵ John Minsheu, *Pleasant and Delightfull Dialogues in Spanish and English* (London: Bollifant, 1599), p. 6; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (1611; Barcelona: Horta, 1943), p. 342b; J. de Luna, *Diálogos familiares* (Paris, 1619; citada por J. M. Sbarbi, *Refranero general español*, I [Madrid: Gómez Fuentenebro, 1874], pp. 190, 209); Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques, 1967), p. 17a; Joannis Angell, *Thesaurus Fundamentalis quinque linguarum* (Ingolstad, 1626);⁶ James Howell, *Lexicon Tetraglottoni: Refranes* (London: Samuel Thompson, 1660), p. 23; Constantijn Huygens, *Constanter* (s. l., s. a. [Amsterdam, ¿1672?]); y todavía más tarde hay citas por el Padre Feijoo⁷ y Luis Martínez Kleiser (*Refranero general ideológico español* [Madrid: s. i., 1953], núm. 6.941). Aún hay una versión vasca: "Gaiztoto edo ondo jan iru bidez edan" (Julio de Urquijo e Ibarra, *Refranero vasco*, II [San Sebastián: Auñamendi, 1967], núm. 342).

No nos deba sorprender que una u otra cita literaria del refrán se refiera directamente a su mención en *Celestina*. En los anónimos *Villancicos de unas comadres muy amigas del vino* aparece lo siguiente:

³ Citado por la edición de J. Cejador y Frauca (Madrid, 1913), vol. 2, p. 31.

⁴ *The Art of "La Celestina"* (Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1956), 83-84.

⁵ Véase André Gallego, *Les "Refraneros" de Juan Lorenzo Palmireno*, These de Doctorat de 3eme Cycle soutenue devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, 1969, p. 248.

⁶ Karl-Ludwig Selig, "An Important Seventeenth-Century List of Spanish Proverbs," *Proverbium* 22 (1973), 847 (es el núm. 17).

⁷ Antonio Castillo de Lucas, "Crítica a la crítica de los refranes del P. Feijoo," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 22 (1966), 101.

La letra dize que beuan tres vezes a vna comida mas deue estar corrompida.⁸

Y en los *Diálogos familiares* de J. de Luna se dice:

D. I.: Porque dizen, a buen comer, o mal comer: tres vezes se ha de beuer.

D. P.: Ay dize nuestra madre Celestina, que esta corrompida la letra, que por dezir treze dixo tres. (Sbarbi, I, 209.)

La frase "estar corrupta la letra" es asimismo casi proverbial, como ya mencionó Menéndez Pidal, sin duda debido a su presencia en la obra de Rojas. La vemos usada en sentido figurado en *La lozana andaluza* ("¿Yo, señora? Corruta estaría la letra, no sería yo."),⁹ y en la *Tercera Celestina*, donde también se refiere al vino: "Que lo que dizen que todos los duelos con pan ser buenos, está la letra corrompida, que no á de dezir sino con vino, porque es algo más cierto."¹⁰ Otra cita refiere la frase directamente a Celestina: "Pujo más un real, y son trece por docena, por no estar corruta la letra, conforme a Celestina."¹¹

Debe haber en *Celestina* muchas alusiones tales a refranes tan bien conocidos al público de entonces que la sola mención de dos o tres palabras los evocara a la mente del lector renacentista. Tal vez la examinación cuidadosa del texto descubrirá otras.

ε

⁸ ¿Burgos?, ca. 1559; publicados por Vicente Castañeda y Amalio Huarte, *Nueva colección de pliegos sueltos* (Madrid: s. i., 1933), p. 17. El parentesco de esto con *Celestina* ya lo notó Ramón Menéndez Pidal en "Una nota a *La Celestina*," *Revista de filología española* 4 (1917), 50-51.

⁹ Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. J. Delgado Campos (Paris: Bouret, 1950), p. 92 [Mamotreto 23].

¹⁰ Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (Medina del Campo, 1536), fol. 1r.

¹¹ Thomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, traducción de Narciso Alonso Cortés (Valladolid: Imp. del Colegio de Santiago, 1916), p. 81b.



FOUR INSTANCES OF "ICONFESSION!" IN *CELESTINA*

Anne Eesley
State University of New York-Stony Brook

The theme of death is interwoven with nearly every other topic found in *Celestina*. It is treated alternately as an object of immediate and of distant concern, as a part of reality to be respected and scorned, as a fact of life to be feared and welcomed. Death can also be (and in *Celestina* is) related to traditional folk humor. This humor may be considered ironic, although perhaps the irony is more visible to a twentieth-century reader/critic, who benefits from modern data-gathering processes, than to a reader contemporary to *Celestina*'s first publication. Death in *Celestina* is not presented to be laughed at, but one death, that of *Celestina*, can be seen to be closely related to this humorous folkloric motif recorded in Stith Thompson's collection (X315): Dying lawyer says, "I appeal."¹

When the prospect of imminent death is not present, humor can help to communicate it without horror. Centurio takes advantage of this potential of humor in Act 18 when he is entrusted with killing Calisto: he continually quips about his role as assassin, despite the grim reality of murder. The planned murder of Calisto, although ultimately not carried out, can be compared with the spontaneous murder of *Celestina*. Motivated by greed, Sempronio and Pármemo apply rough treatment when engaged in their final interview with *Celestina*, but the decision to kill her is made spontaneously when she refuses to share her payment from Calisto. She makes a last, desperate attempt to save herself:

Celestina: ¡Justicia! ¡justicia! ¡señores . vezinos!
¡Justicia! ¡que me matan en mi casa estos rufi-
anes!

Sempronio: ¿Rufianes o qué? Espera, doña hechizera, que
yo te haré yr al infierno con cartas.

¹ I refer to Stith Thompson's *Motif-Index of Folk Literature*, 2nd ed., 6 vols. (Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958).

Celestina: ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confesión, confesión! (cf. Motif X315, Dying lawyer says: "I appeal.")

Pármemo : Dale, dale, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera! ¡muera! De los enemigos los menos.

Celestina: ¡Confesión!²

These three one-word pleas of "¡Confesión!" are what, under happier circumstances, would have been the punchline for the humor.³ Needless to say, they are not funny as uttered here by Celestina. She, for the first time in the text, finds herself in a state of hysterical despair. Never before has she had to admit a serious defeat. There is no choice now in the matter of her death--it is manifestly unavoidable. Unlike her previous performance (i. e., Act 3, p. 148), Celestina here directs her spiritual outcry both to the devil and to God. The devil is, in effect, spat at, while God receives a last appeal for forgiveness. Preparation for her final reward is necessarily short but is, for all that, remarkably expressive. Unexpectedly, when she is on the verge of a totally unknown experience, Celestina rejects her longtime professional companion, the devil, not finding in him a source of strength in her hour of need.

The question of whether or not Celestina goes to heaven is purely academic. Theoretically, her dying words are sufficient to guarantee the celestial repose of her soul which would, in passing, fulfill Motifs D1715.1 (Magic last wish at death becomes a reality--reincarnation) and V21 (Confession brings forgiveness of sin). Nevertheless, there are several additional aspects of this situation to be considered. Was Celestina sincere? Did she speak from fear of the devil or from love of God? What did the author intend? How did Rojas' public react?

Calisto's death is of special interest here as a parallel. Like Celestina's, Calisto's death is sudden, but not to the extent that he does not realize its imminence. He does have time to utter a final "¡Confesión!" (Act 19, p. 184). The odd thing about this fourth incidence of "¡Confesión!" is to be found not in the exclamation itself but, rather, in the reactions of other characters to it. Naturally, Calisto's death is a tragedy and is treated as such by all concerned. But what of Tristán's

² I cite from Julio Cejador y Frauca's edition: *La Celestina* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1913; rpt. 1968), vol. 2, pp. 103-104 (Act 12). All of the textual references will henceforth be included in my text by act and page number. Accents have been added and suppressed following modern usage.

³ Although I have treated this episode only from the point of view of its relationship to folk humor, it is also possible to interpret Celestina's plea as a realistic detail, "¡Confesión!" being a normal last cry for almost anyone at the point of sudden, imminent death.

commentary afterwards? "¡O triste muerte sin confesión!" (Act 19, p. 184) and later, "Sin confesión pereció." This, too, is Melibea's interpretation of events: "Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida . . ." (Act 20, p. 197). Death without confession means a sure descent into hell, and these curious reactions to Calisto's fall and death seem to conclude that Calisto is thus condemned, given his lack of repentance for the mortal sin of fornication.

There is no such comment made after Celestina's death, and her moral sins were numerous. Her death is treated more as a cessation of life than as a continuum with another more enduring one. Rojas' intent in the presentations of these two deaths seems, on the surface, confusing. One personage declares her penitence with three loud cries of "¡Confesión!" and is not explicitly condemned, while another seems condemned even though he has uttered also a final plea for "¡Confesión!"

In the *Comedia*, Calisto's plea is absent; it was added in the *Tragicomedia*. Tristán's and Melibea's remarks are both part of the original *Comedia* and serve to emphasize Calisto's failure to call for confession. On the other hand, all of Celestina's lines quoted here appear in the *Comedia*. Thus, for the pre-*Tragicomedia* public, only Celestina made a final appeal for salvation. The change resulting in ambiguity, in the matter of the two deaths, is introduced in the *Tragicomedia*.⁴

What does this signify about Rojas' religious preoccupations? Has he changed his thinking about the nature of Christian death between the printing of the two versions of *Celestina*? A definitive answer can never be known, of course. However, the work had enjoyed great popular success upon its appearance in *Comedia* form. Might not public discussion and opinion have stimulated a Rojas for whom religious orthodoxy was a serious concern to condemn also Celestina in the later reworking? (as he had Calisto in the earlier version)? Apparently it did not have that effect. The evidence of the *Tragicomedia*, with its cry of "¡Confesión!" from Calisto, and the continued assumption of condemnation in the reactions of Tristán and Melibea (and no such "additions" to accompany the demise of the bawd), only serves to underscore the essential ambiguity thus achieved in the *Tragicomedia*: that a wish for salvation of one's soul, uttered at the last, is no guarantee that such a wish will be fulfilled.



⁴ Calisto's cry reflects, I feel, a deliberate alteration by Rojas of the text of the *Comedia* in the matter of the death of the young protagonist, and it may be a conscious artistic touch intended to dramatize the difference between it and Celestina's.



[Reprinted from the "Southeastern Medieval Association Newsletter" 9, no. 1 (May 1983), 25-26, K. D. Robbins, ed. and reviewer.]

"*CELESTINESCA: BOLETIN INFORMATIVO INTERNACIONAL* is the brainchild of another SEMA stalwart, Joseph T. Snow, its founder and editor, at the University of Georgia. From modest beginnings in 1977 as a brief newsletter/bibliography of scholarship centered on the late fifteenth-century masterpiece, *Celestina*, this twice-yearly journal has grown into what S. G. Armistead (*Hispanic Review*) terms 'an attractive vehicle for scholarly publication . . . an indispensable research instrument for anyone interested in LC and its derivatives and analogs.' With the help of an international team of *corresponsales*, Snow covers not only new scholarship in celestinesque literature but also fiction, film and stage plays in English, Spanish and other languages, based on Fernando de Rojas' work or in its rich tradition. The periodical has a witty, sometimes bawdy, ultimately profound flavor of its illustrious original: ballads from Spanish folklore and illustrations from many different editions and translations of the *Celestina* may be found side by side with book reviews, symposia accounts, and notes on work that is in progress. Its pages should be of interest not only to hispanic medievalists (who already form a devoted readership) but to folklorists, scholars in comparative literature, cultural historians, and students of the theatre.

"Visitors to the University of Georgia in April [1983], incidentally, had an opportunity to view a fascinating display in the main university library, conceived and mounted by *Celestinesca's* editor, featuring rare editions and facsimiles of *Celestina*, playbills and other theatrical memorabilia from several dramatic adaptations of the work, materials on films and musicals based on the story, woodcuts, prints, and other artwork (including a stauette of the famous elderly procuress on whose efforts much of the plot turns). This exhibit attracted much attention and made many viewers more aware of an important aspect of Spanish and indeed world culture."





TEXTOS

JUAN DE LA CUEVA'S SONNET ON CELESTINA

Ivy Corfis
University of Wisconsin

Bartolomé José Gallardo, in volume 2 of his *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, number 1964, column 661, mentions a sonnet by Juan de la Cueva: "En la sepultura de Celestina: F. La que encendió los pechos más helados..." found in *De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte*. Presently, the Biblioteca Colombina in Seville houses Ms. 82-2-4:

De las Rimas / de Ivan de la Cueva / primera Parte / Dirigidas / al Doctor Clavdio de la Cueva / Inquisidor apostolico, y visitador / de la Santa Inquisicion del reyno / de Sicilia, &c.

The manuscript is of sixteenth-century, and possibly early seventeenth-century, hand; 4^o; 2l. + 376 ff. + 1l.; 20.8 cm. x 15 cm.; approximately 22 lines; first part dated approximately 1603 according to dedication and prologue signed by the author on January 1, 1603; lacks part of the *Tabla* at the end.

The sonnet appears in the first part of the *Rimas*, on ff. 144r-v. Here, for the readers of *Celestinesca*, is my transcription:

Soneto .106. en la sepultura de Celestina

La que encendió los pechos mas elados,
[f. 144v.] i ablandó los mas duros coraçones,
la que pudo con fuerça de razones
los animos mover mas libertados.

La que fue dulce alibio a los cuydados
del que Amor trae sugeto a sus pasiones,
la que juntó contrarias condiciones,
i dió salud a mil desafusitados.

La que contra el desden tuvo derecho,
amansó iras, i aplacó acidentés,
i puso en paz de Amor la mortal guerra.

La que dió muerte al odio, i al despecho,
i allanó el passo a los inconvenientes
yaze en seys pies desta escavada tierra.

The figure of Celestina that emerges from the fourteen lines of this sonnet demonstrates the familiarity the author has with Rojas' character creation, since none of the subsequent "Celestinas" could be made to fit this broad description.

♦ ♦ ♦ ♦



Nuffield
THEATRE

THURSDAY 3 TO
SATURDAY 19 FEBRUARY
UNIVERSITY RD SOUTHAMPTON
BOX OFFICE 555028

Program cover from David Gilmore's adaptation of "Celestina",
THE FRUITS OF LOVE (see pages 31-32)



EPHEMERA

LA PEÑA CELESTINA

Antonio Sánchez González

[He topado con este articulito impresionista en *Salamanca y sus costumbres* 1, núm. 7 (julio de 1928), s. p. Viene ilustrado con dos fotos, una de la cuesta de la Peña y otra del "bello panorama que se divisa desde la Peña Celestina, excelente mirador para recrear el espíritu ante estos lugares, tantas veces cantados por los poetas." Ed.]

"Yo te invito, lector, a que subas a esta supervivencia del antiguo y derribado murallón salmantino, que conocemos con el nombre de Peña Celestina, para que desde él contemples un paisaje espléndido en las cercanías y una bellísima perspectiva allá en lontananza.

Mira: Hacia el frente el Tormes, con todo lo que tiene de manso y apacible, se desliza suave y silencioso lamiendo los muros del puente Trajano, como para refrescarlo y fortalecerlo contra su senectud.

Lejos de las arcadas, se torna parlero y bullicioso, se resiste a ser vadeado y hace pagar con un tributo elevado e irredimible, la osadía del joven que ha querido cruzar las aguas plateadas con tonos verdinegros que pone el ellas la arboleda, que crece espléndida cabe ambas orillas.

La corriente exigua del Zurguén, que asoma tímido entre la umbría, no altera en nada el caudal del padre Tormes. Abajo, a orillas de la carretera, una ermita histórica, unas casonas viejas, testigos mudos de pretéritos episodios entre romanos y cartagineses, y unas fábricas que la industria moderna ha levantado.

Al otro lado del río, el barrio pintoresco del Arrabal, con su importante comunicación con el campo charro, con sus tipos gitanos, con sus mercados semanales, con sus posadas, refugios de arrieros, carteros y tratantes, de gente del pueblo que llega apenas al centro de la ciudad.

Es la Salamanca picaresca, asilo de truhanes, holgorio de estudiantes; parada de las gentes del pueblo que llegan tímidas a ella, la Salamanca de este rincón.

Allá a lo lejos, unos cerros pelados y unos valles estrechos, y sobresaliendo al fondo, velada un poco por el tul grisáceo de la neblina, la sierra de la Peña de Francia, y más a la izquierda, las de Béjar y Gredos.

Y atrás, lector, dejamos los parajes episódicos de aquella gran tragedia de Rojas, que si no has leído alguna vez, por lo menos has oído referir. Aún parece propicio este lugar, entre la penumbra del anochecer, para los comadreo de las viejas, las citas secretas de los galanes, los lances de espada o las caídas misteriosas desde gran altura . . .

Aún nos parece sentir los pasos cautos de Calixto y su figura recatada que espera en un rincón a la vieja Celestina, para ultimar los detalles de una amorosa trapisonda. Aún nos parece ver la sombra de una débil mujer, cubierta con un antifaz, que marcha entre sollozos, apoyada en el hombro decrepito de una vieja rechoncha.

Aún nos parece oír entre los quejidos débiles, agónicos del galán malaventurado el nombre dulce que sale de sus labios como un suspiro: ¡Melibea!...¹

•• •• ••



Valencia 1514. Muerte de Celestina y prendimiento de sus asesinos

¹ Recordemos la noticia periodística que salió en «El País» el 3 de enero de 1981, "El huerto de Calixto y Melibea será jardín público," como otro indicio de la creencia tradicional que en Salamanca tiene muchos partidarios: que esta ciudad es el escenario de la gran obra de Rojas. (Ed.)



CELESTINA Y LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE HISPANISTAS

Adrienne S. Mandel
California State University-Northridge

Durante el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que se celebró en la Brown University (Providence, Rhode Island), del 22 al 27 de agosto, 1983, se dedicó una sesión a *Celestina*, la mañana del 27 de agosto, presidida por quien estas líneas escribe.

En su ponencia, "*Celestina: ¿primera novela moderna?*," la profesora Dorothy Sherman Severin propuso una nueva definición del género de la obra, basándose en el fracaso de Calisto, un amante cortés paródico que trata de vivir la vida de la novela sentimental, dentro de un mundo de realismo dialógico. Tanto Rojas como Cervantes destruyen el mundo del *romance* medieval, mostrando la imposibilidad de vivir como un caballero andante, idealizado en la literatura del día, o como un amante cortés en un mundo realista. Cuando Rojas descubre el primer auto--comedia humanística incompleta--lo transforma en una parodia tragicómica de la novela sentimental, de la misma forma que Cervantes, un siglo después, escribirá un anti-libro de caballerías. A pesar de su forma dialogada (concluye la profesora Severin), *Celestina* es una novela moderna que destruye a su antecesor, parodiándolo.

La profesora Louise Fothergill-Payne, en "*Celestina: un libro hondamente senequista*," discutió unas *Epístolas de Séneca*, traducidas al castellano e impresas en 1496, que bien pueden representar la base de la inspiración de la obra de Rojas y la fuente primaria para su composición. Según esta investigadora, Rojas utilizó la antología de las cartas que Seneca dirigió a su discípulo Lucilio, y que constituyen todo un *ars vivendi*. Estas cartas versan sobre cuestiones prácticas y discuten la buena y la mala amistad. Destaca la carta número 48, en la cual se examina la relación entre el amo y los siervos. Lo que subraya esta investigación es que estas cartas contienen un compendio de los temas que aparecen en la obra de Fernando de Rojas. Entre ellos, se distinguen el loco amor, la fortuna, la codicia y la muerte. La posibilidad existe de que Rojas encontrara los nombres de Calisto y Melibea en la obra de Séneca.

El profesor Alphonse Vermeyleen presentó unas "Aclaraciones al Auto 1 de *Celestina*," señalando que este auto contiene una cita patrística de Pedro Crisólogo cuya procedencia litúrgica nunca se ha demostrado. Pues bien, su origen--según este crítico--se encuentra en la liturgia llamada 'mozárabe,' que seguía usándose a finales del siglo XV en la ciudad de Toledo. Este dato implica: primero, que se puede establecer que la autoría del primer auto corresponde a un clérigo familiarizado con

el rito mozárabe; y segundo, que el realismo del diálogo en dicho auto no es, o lo es sólo en parte, un realismo teatral, ya que es poco verosímil que laicos como Sempronio o Calisto conozcan y discutan un texto litúrgico como si fueran monjes y clérigos. Estos últimos sí que pueden oír a menudo tal texto en la liturgia del rito nocturno, o en la lectura del breviario.

El programa se concluyó con la ponencia de la profesora Kathleen V. Kish sobre "*Celestina* según Christof Wirsung, autor de las traducciones alemanas de 1520 y 1534." Aparte del valor artístico de los grabados en madera de Hans Weidetz, que forman parte de esas dos traducciones, las innovaciones textuales que aparecen en ellas merecen la atención crítica por su fuerte componente reformista, sobre todo en la versión definitiva (1534). Cuando ésta aparece, la ciudad natal de Wirsung--Augsburgo-- acaba de identificarse con la Reforma, así que el traductor podía contar con un público bien dispuesto a aceptar el mensaje de una obra imbuida de ideología protestante. Ejemplos textuales muestran la crítica montada por Wirsung contra los adherentes al catolicismo en su día. Asimismo, son patentes los ataques contra la devoción a los santos, contra los curas no reformados, y contra la venta de indulgencias. Otro elemento que se destaca es la creación de una Melibea deseosa de casarse con su amante, a pesar de la vieja enemistad entre las familias de ambos, sugiriendo así la necesidad de un matrimonio cristiano fundado en el amor para solucionar problemas vitales que debe afrontar la creciente clase burguesa. La interpretación de Wirsung responde pues perfectamente a las circunstancias y necesidades de su época, evidenciando la vigencia y la plasticidad de la obra de Fernando de Rojas.

La variedad de los temas presentados en esta sesión y el interés del auditorio constituyen otra evidencia de la inagotable vitalidad de *Celestina*.



Grabado (adaptación) que acompaña Acto 1 de la traducción holandesa de Heyndric Heyndricxz. Amberes, 1580.

OTRAS PONENCIAS

[Included here are notices of "ponencias" received (and one still to be delivered) as of this printing. Abstracts have been included when authors have made them available. Ed.]

1. James A. PARR, "*La Celestina* y el arte contemporáneo." Delivered at the Southern California Chapter of the AATSP, October 30, 1982.

2. John Richard LAW, "Calisto as the Antithesis of Fifteenth-Century *Nobleza*." Read at the Fourth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, February-March, 1983.

Rojas treats nobility with sharp irony in *Celestina*, just as he does noble love. I will argue that Calisto, as a literary figure, is presented time and again to the reader as a "cauallero, gentilhombre de clara sangre," although his observable behavior reveals him to be the antithesis of the conception of nobility as expressed by Diego de Valera in his *Espejo de la verdadera nobleza* and Rodrigo Sánchez de Arévalo in the *Speculum vitae humanae*. These writers are appropriate because of their stature in fifteenth-century letters and because of the concise definitions of nobility they espouse. In the end, it is as Areúsa says when speaking of Melibea in Act 9: "Las obras hazen linaje"

3. Miguel GARCI-GOMEZ, "Fernando de Rojas and the Turn of Love From Courtly to Predatory." Given at the Comparative Drama Conference, Univ. of Florida, March 17, 1983.

This paper deals with a portrayal of Calisto, the protagonist of *Celestina*, as a lover with a double personality, on the crossroad meeting of the Middle Ages and the Renaissance. As portrayed by the anonymous author of Act 1, Calisto appears as the epigone of the conventional courtly lover, proclaiming to be, rather than Christian, Melibeian. As portrayed by Rojas, Calisto shows from the outset unmistakable prodromes of the would-be contagious malady of Golden Age Spanish lovers--be they urbane or rustic, mundane or sublime--in appearing as high-flying and predatory hawks and/or falcons. Rojas wanted us to believe that Calisto was led to the initial encounter with Melibea through the device of the errant falcon. Later Calisto (falcon, bird of prey), will say as he prepares for the consummation of the nightly meeting with Melibea, in response to her "What profits it you to strip me of my garments?": "Lady, he who wants to eat the bird must

first pluck its feathers." The courtly lover has himself become predator in Rojas' *Celestina*.

4. Julia L. ORTIZ GRIFFIN, "The Metamorphosis of Calisto and Melibea." Read at the Eighth International Conference on Patristic, Medieval & Renaissance Studies, September 23-25, 1983 (Villanova University).

Each of the lovers in *Celestina*, Calisto and Melibea, exhibits a singular transformation in personality and values during the course of the action. This paper examines the nature of their respective changes and attempts to explain the instability of each of them. It is argued that the shifting character of Calisto (and Melibea) is due neither to the "artistry" of the author nor to carelessness nor to the presence of multiple authors. Rather, this instability is a reflection of the instability of the times and a result of the ambivalence of Rojas' own position and set of values. The metamorphosis of Calisto and Melibea becomes, thus, a metaphor for the Spain of Fernando de Rojas.

5. J. Muñoz Garrigós, "Tibulo y el vocabulario amoroso de los elegíacos latinos en *Celestina*." Read at the Simposio Tibuliano, April 11-13, University of Murcia (1983).

6. Adrienne S. MANDEL, "De los juglares hasta *Celestina*." (To be presented in July of 1983 at the Primer Congreso Internacional Sobre La Juglaresca (Madrid-Pastrana-Hita).



Valencia: J. Joffre, 1514. Melibea espera a Calisto.

ESPECTACULOS

FOUR CELESTINA PRODUCTIONS

[The following report was compiled and written by the editor from information forwarded by Dorothy S. Severin, Eric W. Naylor, Alvaro Custodio, Erna Berndt-Kelly, and David Gilmore.]

1. The first of the four is a Spanish adaptation of *Celestina* prepared for television by its director, Juan Guerrero Zamora. It was seen in three parts, or "capítulos", as the 10:05 evening offering of the Primer Programa on October 4, 11 and 18, 1983. Guerrero Zamora's version was first staged, however, in 1982, and this was a further adaptation of that stage offering. Alvaro Custodio has promised a detailed commentary for a future number of *Celestinesca*, but his low opinion of this production is also somewhat reflected in an anonymous review from «ABC» of October 20th, from which the following excerpts: "Es probable que si la adaptación ... hubiera sido algo menos libre, hubiera logrado una mayor aceptación [...] Una vez más insistimos que nuestro cine, para la pequeña o gran pantalla, carece de muchas cosas, entre las cuales no se encuentran el talento de guionistas, directores y actores" (p. 109).

One major alteration can be reported (from the middle "chapter"): it appears that the "moços" (who looked over thirty) actually proceed to Celestina's house to retrieve their share of the gold chain while Calisto is busy at his first encounter with Melibea. The murder scene takes up a good ten minutes amid many blows struck as the servants rampage across the set in search of the chain. Finally, Celestina is struck the mortal blow by a large pot wielded by one of the murderous servants: she dies and the gold chain falls to the floor as the pot shatters on contact with Celestina's head.

2. Could Celestina, as a winsome lass, have had shady dealings with a homosexual Enrique IV? To suggest such a combination of fiction and history would require great imaginative daring, but this is what has come about recently on the Madrid stage in José Martín Recuerda's «El carnaval de un Reino» (formerly «Las conversaciones»).

José Martín Recuerda has had several recent stage successes, among them «Las salvajes en Puente San Gil» and «Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca.» This new play (it was written, with the earlier title, in 1981) now reaches the stage under the direction of Alberto González Vergel, in a presentation of Carmen Bernardos at the Centro Cultural de la Villa de Madrid, in October of 1983.

In the program notes, the dramatist shares with us the genesis of his concept for the play:

"Desde que empecé a hacer teatro, allá por los años cincuenta, como director del Teatro Universitario de Granada y adaptando para éste a los clásicos españoles y extranjeros o montando mis propias obras, siempre me dio vueltas en la cabeza un personaje, un mito clásico nuestro: Celestina de Fernando de Rojas.

"¿Cómo habría podido ser este personaje, esta mujer, a los quince años de su vida? Investigué cuanto pude sobre la España en la que vivió Rojas, por aquello de que todo personaje tiene mucho de su creador. Siempre he creído más en el ambiente social que han vivido los hombres, que en los propios hombres. Y por ello fui en busca de la España, de la Castilla, de la Salamanca de Celestina, para acabar dando rienda suelta a la imaginación y recrear dramáticamente y poéticamente mi verdad sobre la España de los Trastámara."

What develops from this is that the action of the resulting dramatization is set in the two decades of Enrique's kingship (1454-1474), and presents a curious amalgamation of historical data and imagined detail in the interest of pursuing a broad picture of Trastamaran decadence. Enrique and the young Celestina, for example, find themselves both in love with the same young monk, a situation ended when Enrique later orders his death. Claudina, Celestina's "maestra", is a character, too, in the play, teaching her young charge all her special arts. Celestina, a tailor's daughter, is presented as rather licentious and teasing: for all her coquettish powers, she is still capable of provoking anger in others, and it is at Enrique's hands that she receives the famous "cicatriz" with which she is already endowed by Rojas' time.

Perhaps to underscore the licentiousness of this era, only Celestina herself--of the main characters--is played by a person of the same sex as the figure portrayed. The others are all *travestí*: Carmen Bernardos appears, for example, as Enrique IV: Enrique's mistress (?), Lucas, is played by Esperanza Alonso, Claudina is Francisco Portes, Juana de Portugal ("reina y arcángel") is Carlos Piñeiro, the archbishop in love with the queen is María Teresa Cortés, and so on. What is responsible for this is the idea that Enrique's reign was a carnival of vice. As the director writes in the program: "En Carnaval la mujer se viste de hombre y éste simula ser hembra, el rico se pasa a pobre, el clérigo a seglar, el cobarde a valeroso y el tímido a lenguaraz. Satán aparece como rey indiscutible del liberador travestismo carnavalesco que exalta los valores paganos de la vida, en contraste con los valores cristianos que exalta la Cuaresma."

The only review of this production that has reached me as of this writing is Lorenzo López Sancho's, from the "Espectáculos" section of «ABC» (October 23, 1983), p. 75. For him, obviously, the idea didn't really work theatrically: it was hindered by too much talk. By curtain fall, the conceptual outline was in place but there had been little devel-

opment by way of dramatic action. It was, in the end, a "fantástico desacierto." The following excerpt gives a good idea of the tone of López Sancho's review:

"González Vergel ha tratado de levantar el texto a una dimensión que no tiene y le ha dado un tratamiento entre oratorio y tragedia. El personaje de Enrique IV está puesto en trágico. El pelele configurado por el autor no puede calzar el coturno. Así, todo el admirable esfuerzo de Carmen Bernardos es inútil porque su sentido está equivocado, como lo estaría interpretar un solo de violín con trombones.

"González Vergel ha hecho un esfuerzo, un trabajo creador considerable, desde el momento en que el telón levanta y el carro de Téspis aparece con toda su parafernalia, casi como una bella y exquisita falla valenciana. Pero el empleo de los actores secundarios, curtidores, cortesanos, clérigos, prostitutas como actores utilleros, añade énfasis y lentitud al énfasis literario. La suma acrecienta el desasosiego ante la serie de relatos que sustituyen a la verdadera acción dramática en las estampas sucesivas, de suyo hilvanadas caprichosamente, sin causalidad dramática."

The concept is interesting, however, and *Celestinesca* would appreciate hearing from anyone who has seen "El carnaval de un Reino".

3. THE FRUITS OF LOVE. This adaptation of *Celestina* is by David Gilmore, Artistic Director of the Nuffield Theatre (Southampton, England), whose repertory company performed the play February 3-19, 1983. Mr. Gilmore was kind enough to correspond with me about the play, and to send me newspaper announcements and a copy of the play programme (as did both Profs. Severin and Deyermond); however, he was unable to balance his work load in order to find time to write a piece for *Celestinesca*. Gilmore elaborated this adaptation from the Mabbe version of 1631 (not 1610, as in some of the announcements circulated). I have made the following observations after a perusal of the 55-page mimeographed typescript of *The Fruits of Love*:

The action reflects the *Comedia* and is divided into three acts. John Ginman directed, with sets ("splendid" according to BBC Radio Solent) by Patsy Large, costumes by Glenn Willoughby and lighting by Richard Caswell. Eight characters play out the tragedy: we do not have in this version Alisa, Pleberio, Crito, Tristán, Sosia or Centurio [although the latter is an offstage presence]. Alterations in the familiar unfolding of events would have to include: Lucrecia's admitting *Celestina* directly into Melibea's unchaperoned presence; Melibea's entertaining Calisto in her home during the first tryst; Lucrecia's announcing the news of the death of Sempronio and Pármeno to the lovers in the garden; Calisto's being tricked out of the garden by a faked call for help from Elicia and Areúsa, to be run through by the sword of Centurio; Calisto's returning to the garden, mortally wounded, to declare his eternal love for Melibea; and, at the end of the play's action, Lucrecia's departure to seek comfort in the arms of the Church.

Sheila Burrell, the lone newcomer to the company for the production, was Celestina, Paul Clarkson appeared as Sempronio, and Gary Powell was Pármeno. The lovers were portrayed by Jason Carter and Edita Brychtá. Samantha Bond, Adrienne Thomas and Helena Little were, respectively, Elicia, Areúsa and Lucrecia.

The production's advertisements all stated that *The Fruits of Love* was "not recommended for children." Anne King notes ("Southern Evening Echo", January 29, 1983, p. 20) that "in a historical and literary context, [*Celestina*] is one of the first of the 'picaresque' tradition," an antecedent of *Tom Jones*. She quotes the director, John Ginman, saying "Really the play is showing a divided society, about those with wealth and those without it and what people will do to get it. Prostitution plays a large part in the play and indeed, it shows a great understanding of prostitution--it is quite a moral little tale." The same critic tells us in her review of the production (February 8, 1983) that it was played in period costume and with semi-period dialogue. She thought the acting was adequate but found the play "predictable." It is interesting to observe that in this review, and in notes found elsewhere, Celestina is compared to Brecht's *Mother Courage* (here: "a sort of *Mother Courage* figure without the maternal instinct"; the BBC critic refers to "Celestina, the Bawd, Witch and general Brechtian old Rat-bag").

The BBC Solent radio reviewer described the production as "a cynical, darkly comic and realistic portrayal of human behaviour at any time in any place." He found, not surprising to *celestínófilos*, the play more full of "baddies" than "goodies", and especially praised the psychological verisimilitude in the presenting of Celestina and the servants; the lovers were too much entrapped by conventional characterization to be very effective in moving the public. His final-but-one comment bears quoting, as it seems to me that something of the ultimate message of the original came across to some playgoers:

The play "The Fruits of Love" is really all fustian and bombast until the end. Here, Melibea reminds us, in her beautiful pool of moonlight, that most humans are either foolish or corrupt, that life "is a labyrinth of errors" and that most of our behaviour is like dark shadows running in the night.

4. There has already been a brief notice of the Mexico City, summer 1982, production of *Celestina* in *Celestinesca* 6, no. 2: 25-26. Now I have a copy of the program from the Teatro de la Nación del IMSS presentation of the play at the Teatro Julio Prieto (antes Xola), and to the first notice (details, names of the players, etc.) I would like to add two commentaries printed in the program. Each separately, and both together, records something about the ideology behind this new adaptation by Tina French and Salvador Garcini. First off we have a presentation of the rationale for this new production from Dr. Carlos Solórzano (Executive Coordinator of the Teatro de la Nación):

"Como es bien sabido *La Celestina* (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*) ha sido adaptada para el teatro en diferentes ocasiones. Del rico material narrativo expuesto en el original en forma dialogada, cada adaptador elige los pasajes más significativos en su contenido dramático.

"En México obtuvo buen éxito en años pasados la refundición y adaptación de Alvaro Custodio, pero el Teatro de la Nación ha querido llevar a escena la versión teatral de Tina French y Salvador Garcini, este último director de la obra, para lograr un espectáculo en el que se armonizara el sentido del texto con su propio lenguaje escénico. Como se sabe, [...] las adaptaciones de *La Celestina* denotan sólo una variación en la intensidad de los elementos, según el sentido que cada generación da al texto. En todos ellos habrá de denominar, sin embargo, el acento tomado de las comedias latinas de Terencio; la lucha entre el bien y el mal (Dios y el Demonio para el mundo cristiano), en la que se llega al final por caminos insólitos e inesperados."

The second series of ideas we may treat as the guiding force for the texture of the new production. They basically deal with the monolithic presence of *Celestina* and were written by the director-adapter, Salvador Garcini:

La Celestina: si definiéramos la tragedia como una perturbación del orden cósmico provocado por una o varias acciones humanas, *La Celestina* se nos antojaría como la obra ejemplar. Porque *Celestina* está tratada por su autor quizás como el personaje más perturbador de la historia del teatro.

"Desde su oficio principal de explotadora de la lujuria ajena y su participación en ella, sus mañas para ocultar corrupción y remediar virgindades hasta lo más profundo del mal que es la invocación al demonio ante quien se identifica como su más conocida 'cliéntula'.

"*Celestina* se las ha arreglado con años de trabajo monstruoso a través de un oficio al que respeta y una religiosidad vulgar y firmemente asida a unos pocos conceptos consoladores y muchas prácticas rituales vacías de sentimiento y moral pero magníficamente eficaces en este mundo y en el otro, logrando convertir una ciudad entera en un antro infernal, una ciudad que ella recorre con infinita diligencia manejando todos los hilos entrando en las casas, en las iglesias, en los conventos, en el corazón y en el sueño de todo este universo, este universo establecido por ella es lo que se convierte en la circunstancia trágica de Calisto y Melibea quienes jamás hubieran sido afectados de no tener exactamente la debilidad humana que para realizarse necesita de los oficios de *Celestina* la gran transgresora."

Para redondear este informe, se nos ha dicho que una de las próximas presentaciones de La Compañía Amigos del Real Coliseo Carlos III será precisamente una reposición de la *Celestina* de Alvaro Custodio, aludida arriba como durante mucho años un éxito en los escenarios de México.



Valencia: Castalia, 1946.
Ilustración al Acto I
de José Segrelles
"Vete de ahí, torpe . . ."

WORKS IN PROGRESS

SENECA y CELESTINA Louise Fothergill-Payne

El proyecto de investigación anunciado en *Celestinesca* (Mayo 1980) está avanzando hasta tal punto que dentro de breve estará listo el estudio para su publicación.

Se trata de las *Epístulas* de Séneca, así como sus tragedias, los tratados morales (de Ira, de Clementia, de Providentia, de Vita Beata) y los escritos del "pseudo-Séneca" (Proverbios, admonestamientos, recopilación), que fueron traducidos al castellano en el siglo XV y que en su conjunto constituyeron un verdadero *ars vivendi* en vísperas del Renacimiento.

Estos escritos no dejaron de impresionar al autor (los autores) de *Celestina* en tal medida que se puede considerar la *Tragicomedia* como un libro hondamente senequista. La deuda del compositor de *Celestina* para con Séneca se manifiesta no sólo a través de las numerosas citas textuales (muchas más de las que hasta ahora se han registrado), sino también en lo que se refiere a la temática de los conflictos dramáticos, v. gr. la amistad "por provecho y ganancia" equiparada con "el loco amor de los enamorados" (Ep. 9) o el trato íntimo con el vulgo "la gracia y el favor del cual se gana por mala arte" (Ep. 32). Lugar prominente en los escritos de Séneca lo ocupa además el problema de cómo tratar a los criados y, relacionado con él, la cuestión de cómo recompensarlos. Además de encontrar los nombres de Calisto y Melibea en las *Epístulas*, se delinea en éstas el retrato de todos los personajes de *Celestina* cuyas vidas, obras y palabras están en tan flagrante contradicción al principio estoico de "vivir según la natura" (=vivir a su ley).

Ya se han dado varias conferencias mías en distintos lugares, conferencias que han resaltado diferentes aspectos senequistas en *Celestina*: en St. Andrew's University, el tema de la servitud en el Centro "Dámaso Alonso" de la SUNY-Albany, sobre el "vivir según los dictámenes de la naturaleza"; y, recientemente, en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, sobre la codicia como vicio que, bajo una u otra forma, domina a todos los personajes de *Celestina*.

CELESTINA: DIALOGUE AS MIRROR OF PARODY

Elena Gascón Vera

The title of my monograph/project relates to the ways in which Fernando de Rojas, through the use of dialogue, calls into question the materials and codes of traditional literature, such as courtly love, stoic philosophy, chivalric manners, paternalistic authority, etc. in order to destroy them.

Celestina has received limited critical attention from comparative literary critics, especially when one considers the disproportionate merit and importance of the work as the greatest of those which were to influence Cervantes. Recently developed tools in literary criticism have contributed to a re-thinking and re-elaboration of the concept of literature, affording both the critic and the reader a new perspective and opportunity for a study of *Celestina*.

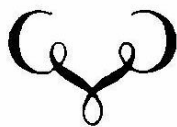
One such critical view is Mikhail Bakhtin's. He has used linguistic, semiotic, and sociological approaches together to reconsider the idea of literature (and particularly the novel) as a constant process of dialogue at many different levels. These approaches could be used as a frame for a critical work on Rojas' masterpiece and this is what I am now preparing. Bakhtin's work, though central to my project, will be used eclectically in conjunction with the work of other critics (Saussure, Freud, *inter alios*) in order to present *Celestina* in a new critical light which will have pluralistic emphases.

The monograph, when completed, will present new viewpoints about *Celestina* that, to my knowledge, have not been set forth previously. The critical theory used is as present time little known or used by critics of Hispanic literatures and perhaps this study will help critics to see its potential for application to other Hispanic works.

CONCORDANCIAS DE CELESTINA

J. Muñoz Garrigós
Murcia

Se piensa llevar a cabo una concordancia de la *Tragicomedia* como primer tomo en una serie de estudios léxicos sobre la obra de Rojas. Consistirá de tres bloques diferentes: en el primero se incluirá el texto de la *Tragicomedia*, sin prolegómenos ni argumentos de cada acto en el segundo aparecerán los argumentos y las estrofas finales del editor; en el tercero vendrán todos los prolegómenos y las estrofas de conclusión del propio Fernando de Rojas. Como apéndice va el "Aucto de Trasso." Con esto, se deslindará, desde el punto de visto lexicográfico, la *Tragicomedia* de los demás escritos de Rojas y de lo que añadieron sus editores. [Es evidente que el primer acto, si no fue escrito por el autor de los restantes, como parece obvio, fue aceptado, en la forma en que hoy lo conocemos, por él, por lo que, ya que no la paternidad, hay que atribuirle la total conformidad.]



REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

Joseph T. Snow
University of Georgia

En este repertorio bibliográfico aparecen algunas cosas no incluidas antes en *Celestinesca* pero que han entrado ya en el nuevo libro bibliográfico que he preparado, según está dicho en la página 2 de este mismo número. Otras cosas son nuevas a ambos. Aún otras están por salir todavía. Para mí, prueba de la colaboración mundial que esta revista fomenta es que, salvo cinco de las entradas, todas las otras han resultado de envíos, por parte de los mismos autores, de sus artículos, libros y manuscritos, o de envíos de información sobre publicaciones recónditas por parte de colegas bibliófilos. ¡Así continúen!

1. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. "Por un análisis semiótico de *La Celestina*: los anagramas" (resumen de tesis doctoral). Granada: Univ. de Granada, 1981. 46p. (Tesis de la Univ. de Granada, no. 334.)

El investigador ha hecho varios análisis de diferentes aspectos de LC como, por ejemplo, los cambios en los modos del discurso, los items léxicos, los versos poéticos, los materiales pre- y posliminares y, interesantemente, los grabados xilográficos. Estos análisis le llevan a sorprender un sistema de referencias numéricas (12 contra 4) que interpreta como número de actos escritos por un autor primitivo (los doce primeros) y por Rojas (la terminación del 12^o y los últimos 4), refiriéndose a la *Comedia*. Usa sólo las ediciones de Burgos y de Sevilla; no menciona la de Toledo 1500. Según sus formulaciones, después los números (para la *Tragicomedia* en 21 actos) mantienen esta división así: o 12 contra 9, o 12 contra (4 + 5) que es lo mismo. La conclusión principal es que Rojas sólo puso pluma a papel en el asunto de *Celestina* a finales del 12^o acto (incluso escribió el "Tratado de Centurio"), y que dejó esta serie de señales numéricas como testimonio del hecho.

2. _____. *Semiótica del objeto: La Celestina*. No. 5 monográfico de la revista *Investigació teatrològica*. Barcelona, 1983. 84p. Ilustrado.

Intenta el autor en este libro sugerir posibilidades de interpretación del texto literario (en este caso: LC) a partir del estudio semiótico-analítico de las múltiples funciones del objeto. Está cargado el

estudio con fórmulas y ecuaciones y esquemas que podrán desanimar al lector no acostumbrado a ellos (la clave de los símbolos está en las páginas 3-5). Las teorizaciones, cuando lleguen a convertirse en explicaciones textuales, confirman interpretaciones del texto que han dado muchos críticos anteriormente: por ejemplo, una conclusión a la que apuntan varias formulaciones es que Pármeno es uno de los personajes más desarrollados en LC, en muchos niveles, y otra es que la secuencia hilado-cordón-cadena de oro tiene una expresividad multifacética. El estudio confirma las intuiciones literarias de otros críticos al mismo tiempo que quiere demostrar que hay una base teórico-científica que las fundamenta.

3. _____. "Pour une analyse sémiotique de la Célestine." These Doctorale, La Sorbona, 1978. (*)

4. _____. *Semiótica del espacio: La Celestina*. No. 6 monográfico de la revista *Investigació teatrològica*. Barcelona, 1983. 108p. Ilustrado.

Sobre LC, sólo 1-76 (la segunda parte trata obras de Mira de Amescua). Imprescindible para el neófito en este campo será la clave de los símbolos (7-9). Hay más teoría que práctica en este estudio de los espacios (las diferentes clases de ellos) y de los subespacios (alto-bajo; interior-exterior, etc.). Pero estos análisis mecanicistas abren un camino a la visión de dos sistemas ideológicos diferentes en LC, uno identificado con los primeros doce actos (de un mismo autor) y otro identificado con el autor de los restantes actos y del interpolado "Tratado de Centurio" (Rojas). Esta división de LC, que se sepa, es la primera vez que alguien haya querido encontrar para el autor primitivo más texto (11 actos!) del que se le atribuye en las materiales prologales de Rojas.

5. CIPLIJAUSKAITE, Biruté. "Juegos de duplicación e inversión en *La Celestina*," en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), 165-173.

Al poner de manifiesto varios casos de escenas y personajes paralelos (con, a veces, sorprendentes inversiones significativas), la autora ofrece observaciones perspicaces sobre las parejas: Areúsa/Melibea (las escenas de seducción); Pármeno/Calisto; y Pármeno/Lucrecia. Y hay otras a lo largo del estudio. Al hacer que estas dos técnicas se reflejen mutuamente, Rojas consigue proyectar una visión irónica de la realidad social de su época.

6. FERNANDEZ-SEVILLA, Julio. "Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*," en *Serta Philologica: Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, tomo I. (*)

7. FINCH, Patricia. "Gerarda como figura celestinesca," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1981), 617-621.

Sobre el cómo y el cómo no, respecto a las semejanzas entre Celestina y Gerarda. En ésta se percibe claramente la huella de su famosa antecesora aunque nunca llega a dominar la acción de *La Dorotea* como Celestina domina la de la *Tragicomedia*.

8. GARCI-GOMEZ, Miguel. "Sobre el 'plebérico corazón' de Calisto y la razón de pleberio." *Hispania* 66 (1983), 202-208.

Al equiparar 'plebérico' con 'pleberio' (una variante documentada de 'plebeo' y 'plebeyo'), descubre el autor que la referencia del Acto 1 podría ser a Calisto, no a Melibea o Pleberio. Esta lectura se cuadra bien con el estado de ánimo bajo y deprimido de Calisto en el momento de sentirse rechazado, indigno, inferior.

9. FRAKER, Charles F. "Rhetoric in the *Celestina*," en *Aureum Saeculum Hispanum: Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. K. H. Koerner y D. Briesemeister (Weisbaden: Franz Steiner Verlag, 1983). (*)

10. HERRERO, Javier. "Celestina's Craft: The Devil in the Skein." (en prensa con el *Bulletin of Hispanic Studies*.)

11. _____. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle." (En prensa con *Ideologies and Literature*.)

12. LAURENTI, J. L., y A. PORQUERAS-MAYO. "La colección hispánica de las ediciones venecianas (siglo XVI) en la biblioteca de la Universidad de Illinois," en *Aureum Saeculum Hispanum*, 141-170 (ver FRAKER, arriba, para los datos bibliográficos).

En la página 166, las tres fichas 39-41 son de las tres ediciones domiciliadas en los archivos de libros raros de dicha universidad: 1) la de P. N. da Sabio, 1535; 2) la de G. de Gregorii, 1525; y 3) la de G. A. y P. N. da Sabio, 1541.

13. LECERTUA, Jean-Paul. "Familia y anti-familia en *La Celestina*." (El original, en francés, está en prensa y aparecerá en las actas de un coloquio dentro de poco.)

14. _____. "Oralidad en *La Celestina*: la dipsomanía de la vieja." (El original, en francés, está en prensa y aparecerá en las actas de un coloquio dentro de poco.)

15. LIHANI, John. "La técnica de recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI," 303-309 (ver FINCH, arriba, para los datos bibliográficos).

Aunque Rojas no es responsable para la invención de estas maneras particulares de la recapitulación (hasta parece que las utiliza más o menos intuitivamente), él y Torres Naharro las perfeccionan para los dramaturgos del futuro.

16. MARCIALES, Miguel. *Sobre problemas rojanos y celestinescos* [Carta al Dr. Stephen Gilman a propósito del libro *The Spain of Fernando de Rojas*]. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1983. 169p.

Es una reimpresión de la segunda edición de la *Carta* de 1975 (la primera es de 1973), un libro de comentario bastante pormenorizado y dirigido a ciertas declaraciones y conclusiones aparecidas en el libro de Gilman (Princeton University Press, 1972). Algunas conclusiones de Marciales: Rodrigo de Cota es el autor del Acto 1; otra mano que la de Rojas escribió la Gran Adición (el complot con Centurio, del cual fue parte original el *Auto de Traso*), y que Rojas fue traductor de *Historia de los dos Amantes*, de Piccolomini. Además, Marciales pone en tela de juicio algunos de los datos y aseveraciones referentes a Rojas y a su familia que presenta Gilman.

17. PARR, James A. "Correspondencias formales entre *La Celestina* y la pintura contemporánea," en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, A. González et al, eds. (Madrid: University of New México-Cátedra, 1983), 313-326.

Identifica unas correspondencias formales y estructurales entre las técnicas empleadas en la elaboración literaria de *Celestina* y las empleadas en la pintura contemporánea: el perspectivismo, el simbolismo, la acumulación de detalles y la triangulación de las agrupaciones de personajes.

18. ROJAS, Fernando de. *La Célestine*, en *Théâtre espagnol du XVIème siècle*, ed. R. Marrast (Paris: Gallimard, 1983), 3-198. (Bibliothèque de "La Pléiade".)

Es la traducción francesa, junto con las notas y variantes, preparada por Pierre Heugas en 1961. Ahora viene acompañada con comentario en la introducción general (xxv-xxxvii) y al final (823-846) por Jean Canavaggio.

19. _____. LC. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1982. 304p.

Es la edición (con introducción y notas) de Julio Cejador, pero con formato diferente del de "Clásicos Castellanos". Tiene también el "Prólogo a la edición cubana" (5-15), un ensayo por Adolfo Martí con título "El renacimiento y LC" (sin fecha pero después de 1965).

20. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Huellas de *La Celestina* en *La lozana andaluza*," en *Estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro (Homenaje a F. Yndurain)* (Madrid: Ed. Nacional, en prensa).

21. SASTRE, Alfonso. *La Celestina: storia di amore e di magia con qualche citazione alla famosa tragicommedia di Calisto e Melibea*, trad. di Maria Luisa Aguirre d'Amico. Roma: Officina Edizioni, 1979. 98p. (Collana del Teatro di Roma, 6.)

Una traducción al italiano de la versión castellana presentada en Roma en 1979. Tiene unas notas personales (7-9) del mismo Sastre. Hay además otras observaciones del director de escena, Luigi Squarzina (11-14).

22. SEVERIN, Dorothy Sherman. "Calisto and Orphic Music," en *Creation and Recreation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1983), 1-5.

Afirma que a Rojas le gustaba crear nuevas dimensiones para materias tradicionales. Ilustración de esto es la música de Calisto. En circunstancias normales, la música alivia la pena de amor; en *Celestina* la música que toca Calisto la intensifica. Este toque es, talvez humorístico, una broma humanística gastada por Fernando de Rojas para divertir a sus compañeros.

23. SIEMANS, William L. "Celestina as *Terra Nostra*." *Mester* 11, no. i (1982), 57-66.

La idea central es que en esta novela de Carlos Fuentes de 1975 se explora un aspecto particular de *Celestina*, el de Madre Naturaleza, para hacer de *Celestina* una figura arquetípica, casi siempre asociada con acontecimientos positivos como, por ejemplo, la eterna regeneración.

24. VALENCIA GOELKEL, H. *Celestina. Acto Nueve*," en *El arte nuevo de hacer novelas* (Caracas: Fundarte, 1982), 143-149. (*)

25. VAN BEYSTERVELDT, Antony. *Amadís-Esplandián-Calisto: Historia de un linaje adulterado*. Madrid: Porrúa, 1982. xv + 276p.

Una buena parte de este nuevo libro (págs. 114-271) está dedicada a una consideración de la celestinesca como manifestación de una reali-

dad auténtica cultural. El autor quiere descubrir en LC y la celestinesca el trasfondo histórico-social con el cual se identificaban los lectores contemporáneos, para complementar lo que descubrió María Rosa Lida de Malkiel para el trasfondo literario de LC. Estudia la cultura afectiva y sentimental del siglo XV, y sus transformaciones, para acabar dándonos una visión degenerada--en el momento de LC--de la libertad que el individuo necesita para expresarse sin temor y detrimento. La creciente frustración que esta deteriorización causa--al verse revelada, para dar un solo caso, la gran hipocresía con que la gente apoyaba los ideales del amor cortés-- unos conflictos interiores en ciertos autores, entre ellos Fernando de Rojas. Todo esto fue intensificado por el gran poder y autoridad ejercidos sobre el individuo por el Estado-Iglesia. Rojas confrontó a la auténtica realidad suya en LC y, a través de una ironía corrosiva, embiste a las injusticias, desigualdades y abusos que tanto trabaron la expresión libre. El llamado didacticismo de LC es su disfraz; le permite a Rojas proyectar una visión de la amenazante realidad social de su época.

El libro cubre el amplio terreno que comienza con el *Amadís* de Montalvo y que llega hasta las manifestaciones tardías de la celestinesca. Imposible referir todas las ideas frescas que contiene el estudio. Establece mucho más claramente que cualquier estudio anterior la relación de LC con la literatura caballeresca, defiende la idea de que Rojas inventó lo del autor primitivo, y demuestra como el contenido literario y el fondo socio-histórico de la gran obra de Rojas combinan magistralmente para hacer que *Celestina* sea ante de todo, y sin negar su dimensión universal, una obra eminentemente española.



399. CELESTINA. || Tragicomedia de Calisto || et Melibea nrovamenta || Tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma. || Dapoi ogni altra impressione nouissima- mente || corretta, distinta, ordinata, & in piu comllmoda forma ridotta. || Adornata di tutte le sue figure a ogni alto corrispondenti || lequal cose nelle altre im- pressione non si truoua. || [A la fin :]... Stampata per Giouann' antonio e Pietro de Nicolini || da Sabio M.D.XLI. || Del mese di Mazzo. || [1541]; in-8, car. ital., de 112 ff. chiff., fig. sur bois, vélin souple ivoire, fil., milieux azurés, dos orné, tr. dor. (Rel. du XVI^e siècle).

Édition très rare de la traduction italienne de la *Célestine*, due à Alfonso Hordognez. Elle est recherchée comme toutes les éditions anciennes de cette célèbre comédie.

Le titre est orné d'un grand bois représentant en groupe des personnages de la *Célestine*; chaque acte est orné en tête d'une vignette sur bois, composée de plusieurs petits bois réunis, représentant chacun un personnage de la pièce.

Exemplaire réglé, dans une bonne reliure de vélin contemporaine de l'édition. Petit trou de ver dans la marge extérieure.

Una edición veneciana en venta el 14, 15, 16, 17 de junio de 1937. Ocurrió en la sala 10 del Hotel Drouot (París) esta venta de la gran biblioteca de libros raros del "bibliophile Dauphinois" C.-Louis Fièrè. Otro ejemplar de la misma: ver p. 39, entrada 12 (3).



Editorial Policies

CELESTINESCA accepts brief items for publication. It is a newsletter with an international readership and its primary purpose is to keep 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 or 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 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, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA).



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).

Calisto



1
4
9
9
?

Burgos