

Lelestinesca

Boletín Informativo Internacional



ISSN 0147-3085

Vol. 10, No. 2

Otoño 1986

Lelestinesca

EDITOR

Joseph T. Snow
Univ. of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College	(USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N. Carolina-Greensboro	(USA)
Adrienne MANDEL	California St. Univ.-Northridge	(USA)
George SHIPLEY	University of Washington	(USA)
Edwin J. WEBBER	Emeritus, Northwestern Univ.	(USA)
Alan DEYERMOND	Westfield Coll.-Univ. of London	(UK)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University	(UK)
Jean-Paul LECERTUA	Limoges University	(FRAN)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago	(CHILE)
Manuel CRIADO DE VAL	C. S. I. G.-Madrid	(SPAIN)
Emma SCOLES	Univ. di Roma	(ITAL)
Walter METTMANN	Univ. Münster	(GER)
Gustav SIEBENMANN	Univ. St.-Gallen	(SWI)
Jacques JOSET	Univ. Antwerp	(BEL)
Katalin KULIN	Univ. Budapest	(HUN)

Subscripciones en España

Lib. 'Corral del Almagro'
Almagro 13
28010 Madrid ESPAÑA

At: Sr. P. Rodríguez

Subscriptions in the U. K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London Wc1B 3DG ENGLAND

Vol. 10

Celestinesca

ISSN 0147-3085

Otoño

No. 2

1986

CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR

Celestinesca: Ten Years 1-2

ARTICULOS

José Luis CANET VALLES, "La Comedia Thebayda, una "reprobatio amoris" 3-15

Theodore S. BEARDSLEY, JR., "Celestina, o los dos trabajadores":
A Shadow-Play of 1865 17-24

Anne EESLEY, Celestina's Age: Is She Forty-Eight? 25-30

Anthony J. CARDENAS, The "Corriente Talaverana" and the
Celestina: Beyond the First Act 31-40

NOTAS

Henk DE VRIES, Isaco Coeno de ... ¿dónde? 41

RESEÑAS

Miguel Marciales, ed. Fernando de Rojas, Celestina: Tragico-
media de Calisto y Melibea, 2 vols. (Ivy A. CORFIS) 43-48

D. W. McPheeters, Estudios humanísticos sobre la Celestina
(Charlotte STERN) 49-50

PREGONERO

Celestina On Stage; Publicaciones; Ponencias 51-57

SECCION BIBLIOGRAFICA

Joseph T. SNOW, "Celestina" de Fernando de Rojas: Documento
bibliográfico 59-64

ILUSTRACIONES 15, 16, 28, 30, 40, 42, 50, 51, 57, 58, 64, 65, 66

CELESTINESCA is printed in Athens GA (USA). Send all correspondence concerning submissions, subscriptions and other matters to: The Editor, Dept. of Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens GA 30602. CELESTINESCA publishes numbers in May and November. English, Spanish and French preferred.

CELESTINESCA

vol. 10, no. 2, November 1986

ISSN 0147-3085

c J. T. Snow

This journal is a member of CELJ: the Conference of Editors
of Learned Journals

This issue has been produced with support from the
Department of Romance Languages
The University of Georgia

PRODUCTION: Sherri Mauldin

Technical Assistants:
Karis Morris, Sharon Reed, Teresa Echols

NOTA DEL EDITOR

Celestinesca: Ten Years

With this number, CELESTINESCA quietly closes the books on its tenth year of publication. Although I have been editing it all those years, the speed with which the decade flew by me is singularly astonishing, for it does seem like just yesterday that I was receiving from the printer the copies for vol 1., no. 1. That was in April of 1977, when there were no sold subscriptions, when the venture was still premature, and with the future a very large question mark. With the sort of blind faith that often leads enthusiasts astray, I had leapt into a business about which I knew next to nothing and about which, despite the survival of Celestinesca for one whole decade, I still have a lot to learn. I sent out copies to most everyone who'd ever written on Rojas, Proaza, Celestina or on Celestina-related works, at least to those for whom I could locate addresses. Harvard and Michael Gerli were my first paid institutional and individual subscribers, respectively, and the dream slowly and determinedly became my reality.

CELESTINESCA has, in that span of time, published over 1,200 pages of articles, notes, reviews, texts, bibliography, news of conferences, projects, performances and special events, all focussing in one way or the other on aspects of Celestina and celestinesque literature. It has been illustrated with samples of celestinesque art ranging from the earliest woodcuts of 1499 to the more contemporary line drawings of the Hungarian translation of 1979. There have even been poems, and one prose piece, inspired by Celestina.

The inaugural issue provoked this remark in The Year's Work in Modern Language Studies (vol. 39 for 1977): "Something of a bumper year for LC studies with the appearance of ... Celestinesca ... [which] in spite of its folksy tone, is a new periodical deservedly attracting the attention of international scholars." Later this same publication would comment: "Predictably, Celestinesca 7 ... supplies much of this year's good material on LC" (vol. 45 for 1983), and "The indispensable Celestinesca continues to appear twice yearly ..." (vol. 46 for 1984).

Clearly, then, Celestinesca has filled a void and been a force for good. Originally intended as an informal way in which I might keep informing a small body of interested scholars of updates to the bibliographical piece I and two of my graduate students (Jane Schneider and Cecilia Lee) published in the 1976 issue of Hispania (pp. 610-660), it became a boletin even before the first number was issued. Alan

CELESTINESCA

Deyermund and Eleanor M. Dial offered me articles to print and Jane Schneider offered to do a review. When I had finished the bibliographical supplement and all pages were counted, new directions were called for. Thus, armed with illustrations, with some basic formatting problems solved, and having written several scholars in a variety of countries to ensure their future cooperation in this venture, Celestinesca went to press in a far more journal-like form than was initially envisioned. And it has been ten years.

In addition to the easily-recognized names of the stars in the broad panorama of Celestina criticism, the boletín has printed work by graduate students, independent scholars, stage directors and others. It has rescued a few nineteenth-century pieces from oblivion through reprinting them, it has "discovered" celestinesque works from the fifteenth and sixteenth centuries and dressed them up for modern readers, and it has tried very hard to keep all its readers abreast of what is going on now in Celestina studies. None of this did I do alone and unaided.

From the research typists and secretarial staff here at Georgia, as well as the local Interlibrary loan people, from my official and unofficial "corresponsales" worldwide, from contributors of items which got printed (and from some whose did not), I have received material help and sage counsel, criticism and praise. Without these people, and without the continued support of all of Celestinesca's subscribers and aficionados for these ten years, I could not have managed. Any praise for whatever of good Celestinesca has managed to produce over the decade is praise for a shared vision, inspired by a relentlessly original masterpiece that soon will be half a millenium old. There is a lot of life yet ahead for Celestina and, dare I risk hoping?, may the same be true for Celestinesca!

Joseph Snow

LA COMEDIA THEBAYDA, UNA REPROBATIO AMORIS

José Luis Canet Vallés
 Universidad de Valencia

El primer aspecto que resalta en La comedia Thebayda es su extremada longitud, y la cantidad de digresiones que amplifican enormemente el diálogo. Pasaremos a analizarlas cena a cena, centrándonos en explicar sus relaciones con los tratados medievales de reprobación del amor mundano.

En la primera cena aparece el galán Berintho quejándose contra la fuerza del amor en un largo monólogo. Describe la pasión que le embarga y vemos cómo desea la muerte como única alternativa frente a los tormentos que sufre (líneas 145-183).¹ El galán está fuera de sí, tiene perdida la razón y se encuentra en un estado de postración e inactividad encerrado en su cámara, tal y como encontramos a los galanes de la ficción sentimental.² Para los teólogos, este amor es sensual y por tanto no se diferencia de la pasión o de la lujuria. Cuando esta concupiscencia puede y enseñoera a la razón, el hombre roza la locura y se convierte en una bestia irracional cuya única motivación es su propia sexualidad (planteamiento que explicita Boecio en La consolación de la Filosofía, prosa VII y VIII, libro III).

A raíz de la pasión amorosa de Berintho, su criado Menedemo (sermoneador y ayo) empieza un discurso en defensa de las potencias del alma: memoria y razón (líneas 185-186), libre albedrío (190-193), y teológicamente le insta a su amo a que cambie de actuación, ya que el hombre es libre para escoger el camino de la salvación o de su condenación; termina Menedemo con un rechazo a las influencias de los hados y de la fortuna, y retoma la vieja disputa medieval sobre voluntad y razón (222-226), tal y como la encontramos en El arcipreste de Talavera, en su tercer y cuarto libro.

Según la tradición anterior, el amor es de dos maneras: sensual (voluntad=voluptas) y racional (razón). "El amor racional es el amor de Dios, no es de este mundo. Así, la razón es la facultad que señala al hombre el camino que lleva a Dios. Los dictados de la razón son conformes con la exigencia de la fe. La razón, por lo tanto, es la aliada divina que se enfrenta dentro del hombre con las potencias e impulsos que favorecen el partido del diablo."³ La razón es la facultad que asemeja a los hombres con los ángeles.⁴

Desde el inicio de la comedia se nos plantea la que va a ser la problemática central de la obra: el loco amor por su propia voluntad y libre albedrío pierde la razón al dejarse vencer por su sensualidad, lo que conlleva irremediablemente a la pérdida de la gloria eterna. Menedemo con su debate retoma los planteamientos de la literatura anterior, cuya temática del libre albedrío frente a la predestinación y fortuna había sido tratada extensamente por varios autores del Cancionero de Baena, por Alfonso Martínez de Toledo y en el tratado de Fray Martín de Córdoba Sobre la predestinación (1453-1473).

Berintho, por su parte, reconoce plenamente que está sin acuerdo y privado de los sentidos corporales (230-235). Entramos de lleno en la descripción del comportamiento de los enamorados analizados en las reprobatio amoris medievales, sobre todo en el Arcipreste de Talavera, en cuyo cap. II se plantea "De cómo muchos enloquecen por amor," y se enumeran los síntomas de esta locura que son idénticos de los que adolece Berintho (no dormir, velar, no comer, mucho pensar...), que corresponden a la pérdida de los sentidos corporales.

Una vez relatada la pérdida de los sentidos corporales, Menedemo insiste en que el que "locamente ama pierde incluso las potencias del alma," con lo que se pierde la posibilidad de salvación eterna. Se insiste en la pérdida de la libertad: "O cómo la flaca composición de aquella flaca muger le robó la libertad," que coincide con el planteamiento de Andreas Capellanus en su Tractatus De Amore y con el Arcipreste de Talavera, que en el cap. IV del primer libro señala: "¿Quién es tan loco e tan fuera de seso que quiere su poderío dar a otro, e su lybertad someter a quien no deve, e querer ser siervo de una muger que alcanza muy corto juyzio (...) contra el dicho del sabio, que dize: 'Quien pudiere ser suyo, non sea enagenado, que lybertad e franqueza non es por oro comprado'." Viene después la pérdida de la memoria (no se acuerda de quién es Franquilla, su medianera, ni tan siquiera sabe si hablan o no sus criados).

Menedemo, al ver a Berintho tan fuera de sí, empieza a creer en la fuerza y poder del amor, con lo que introduce una nueva digresión sobre los desastres y males que ha causado en el mundo, que coincide con lo expuesto por Martínez de Toledo en el cap. XIV del primer libro: "De cómo por amar acaecen muertes y daños."

El criado sermoneador ha intentado en esta primera cena separar a su amo del "loco amor" mediante la disputa o el debate, tal y como señalan algunos tratados médicos. López de Villalobos en su Sumario de la Medicina apunta como solución al mal de amores que: "...amigos y nobles parientes / y hombres prudentes y de autoridad, / con sus citaciones le hagan presentes / los muchos peligros, los inconvenientes, / y azoten y aflijan su carnalidad..."⁵ Menedemo acepta el desvarío de su amo como una verdadera enfermedad, e intenta remediarlo con los medios disponibles a su alcance: distraerle de esa inflamación cerebral producida por el pensamiento obsesivo en su amada, tal y como se describía el mal de amores: "inflamación del cerebro a causa del deseo insatisfecho."⁶

CELESTINESCA

Como el desvarío de su amo aumenta, el criado Menedemo ya no encuentra otra salida más que la realización de sus deseos, como mal menor dentro de la enfermedad, tal y como apuntan los manuales de medicina. Deseo por otra parte ilegítimo, ya que el matrimonio inicialmente está excluido de esta negociación, como señala el propio criado:

"...bien abasta que Cantaflúa y sus parientes se quexen de ti, diziendo que no te han podido entender, y que unas veces mostraste desabrimiento estando los negocios en tus manos; otras veces deseas lo que es imposible, al menos a nuestro parecer poderse cobrar..." (729-734)

Punto de vista que se volverá a repetir en boca de Franquila, líneas 7986-8000.

El amor de Berintho queda perfectamente definido en esta primera cena: es el amor cortés y por tanto sensual, tal y como señala Andreas Capellanus en el Primer Cap. del libro I:

"L'amour est une passion naturelle qui nait de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étrointes de l'autre et à désirer que, dans ces étrointes, soient respectés, par une commune volonté tous les commandements de l'amour."

Para finalizar con esta primera cena, analizaremos uno de los rasgos que caracterizan a estos enamorados: las herejías. Al sugerir Galterio ir a buscar a Franquila para que medie en estos amores, suscita en el galán la siguiente comparación herética:

"...pero consejo tan maravilloso no ha procedido de Galterio, pero sin dubda de la inmensa Trinidad fue guiado, y espíritu de prophecía inspiró en él y, alumbrado de la divina justicia, con la primera frecha dio en el blanco..." (921-925)

que entronca con la tradición herética de Calisto en el primer Acto de Celestina cuando señala: "¿Yo? Melibea so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo...."

A modo de resumen, señalaremos que en esta primera cena aparecen los códigos por los que se rige la comedia; el loco amador va perdiendo progresivamente las potencias del cuerpo y las del alma (razón, entendimiento, voluntad y libre albedrío). Todo ello acompañado con una serie de ejemplos extraídos de la antigüedad y que sirven para argumentar tanto en favor como contra el amor. Por otro lado, se contraponen como remedio para este mal nacido de la concupiscencia las virtudes, y la más primordial la continencia. Se dan varias soluciones: separarse y olvidar a la amada (línea 680), tal y como aparece en La reprobación del amor de Ovidio, solución que no acepta Berintho, con lo que los criados sugieren la realización de los deseos de su amo como mal menor dentro de su enfermedad.

En la segunda cena hay un cambio radical frente a la primera. Toda ella se centra en el personaje de Galterio, el rufián por excelencia. Hasta cierto punto, esta cena (muy corta y prácticamente de enlace entre el mundo del galán y el de los criados) nos hace recordar el primer acto de Celestina, en el que se nos describe el mundo marginal de la alcahueta, el elemento humorístico de la llegada de Sempronio a casa de Celestina y el engaño a que es sometido por su amada Elicia. En la obra de Rojas tenemos el mismo modo de actuación: Calisto está enajenado por el amor de Melibea y su criado Sempronio intenta apartarle de su mente esta pasión (como ha intentado Menedemo), mientras que Calisto responde con los mismos argumentos que Berintho ("aquel en quien la voluntad a la razón no obedece"); Sempronio le señalará su pérdida de la libertad "(Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer"); le pondrá ejemplos de la fuerza del amor y en contra de las mujeres, etc. Elementos todos ellos coincidentes con el planteamiento de la primera cena de la Thebayda.

Por último, la preocupación del paje Aminthas por la salud de su amo, que coincide en parte con la preocupación de Pármeno: los dos son muy jóvenes; los dos velan por la salud de sus amos; los dos tienen miedo de que esos amores terminen en desgraciados casos; los dos son cuerdos mancebos y no conocen mujer; los dos critican acertadamente la actitud de sus respectivos amos; por último y conforme avance la obra, los dos caerán en el mismo pecado que criticaban, influidos por las malas compañías de Galterio y Sempronio, respectivamente, y por la mala influencia que ejercerán en ellos las actitudes de sus correspondientes amos.

En la tercera cena Galterio reclama la mediación de Franquila en los amores entre Berintho y Cantaflúa. Franquila, al igual que Celestina, sabe que esos amores no van encaminados a buen fin, puesto que sólo buscan la consecución del deleite (1218-1223); de ahí que Franquila describe, mediante un largo parlamento, la naturaleza de esos amores, que: "provienen de la concupiscencia (1235-36); el enamorado busca sólo el breve deleite (1238); si sus asuntos amorosos no salen tal y como el galán espera se le echa la culpa a la fortuna (1246), como hacen los paganos, sin tener en cuenta que en el hombre existe el libre albedrío" (1248). Se insiste, pues, en que esos amores son contrarios a toda legalidad y honestidad.

Galterio, una vez realizada su embajada, pone en práctica su intencionalidad de conseguir a Franquila, lo que realiza mediante amenazas. Se introduce en la comedia ese tipo de sexualidad baja y vulgar, que coincide plenamente con esa obscenidad medieval característica de las Cantigas d'escarnho e de mal dizer, de los fabliaux, de las novelle italianas, o de alguna reprobatio amoris, tal y como aparece en el Libro de buen amor o en El Arcipreste de Talavera. Nos encontramos ante un claro ejemplo de la mala influencia que puede generar un personaje en su entorno. En este caso, gracias al rufián, la joven Franquila, casada con un mercader, deja su honestidad, ingresando en el mundo del deleite, tal y como veremos posteriormente al seducir al joven paje Aminthas.

Con la cuarta cena se vuelve al punto inicial. Nos encontramos de nuevo con Berintho completamente enajenado y recitando versos (recita la glosa del poema "caminado por mis males"). Los criados que le escuchan insisten en que la "locura de amor" es la que hace componer versos tan deliciosos, siendo la mejor forma para expresar los sentimientos (tal y como había hecho Petrarca o la poesía cancioneril). Nos encontramos ante una especie de locura que ha inspirado y sigue inspirando a los poetas cortesés. Es una clara forma de manifestar que todo ese tipo de literatura es el producto del "loco amor" o del "amor mixtus" (como señala Andreas Capellanus) y no del amor platónico (como algunos críticos han querido demostrar).⁸

Será en esta cena cuando descubrimos algunos rasgos caracteriológicos de Berintho: su altivez y orgullo, vicios reñidos con la virtus que todo noble debe poseer. Progresivamente va perdiendo todas las virtudes: la fortaleza (2020-2025), la esperanza (2084-2085) y sobre todo el Sumo Bien (2089-2094 y 2109-2114). Al mismo tiempo que va cayendo en los vicios, sobre todo el de la acedia, que caracterizará a estos jóvenes enamorados, incapaces de resolver nada a no ser escribir una carta o componer unos versos.

En la quinta cena se entra de nuevo en el mundo de los criados. En este caso asistimos a la iniciación amorosa del joven paje Aminthas por parte de Franquila, la cual se enamora de este joven hermoso y actúa tal y como ha visto a Berintho (desea la muerte como única alternativa al sufrimiento amoroso, habla de la fuerza del amor que todas las cosas vence, pone ejemplos sacados de la antigüedad, etc.) (2480-2500) pero, a diferencia de Berintho pasa rápidamente a una actuación práctica.

La actuación de Franquila corresponde al clásico planteamiento medieval de la lujuria en la mujer, su capacidad de mentir, etc. como señala Alfonso Martínez en la segunda parte del Arcipreste de Talavera, cap. VI: "Cómo la muger es cara con dos fazes" o en el cap. XII "Cómo las mugeres aman a los que quieren de cualquier edad que sean."

El inicio a la sexualidad del paje Aminthas es similar a la iniciación del joven criado Pármeneo en Celestina a manos de Areúsa. Ahora bien, el aprendizaje es muy rápido en estos jóvenes, terminando Aminthas con los mismos síntomas que ha oído a su amo Berintho: "Pero el demasiado amor, la demasiada pena, mi tan demasiado fuego me desculpan. ¿Y piensas que estoy en mi? ¿Y piensas que tengo el acuerdo de antes? ¿Y piensas que tengo alguna libertad? No, por cierto..." (2783-2787), y que volverá a repetir cuando descubra a Claudia, criada de Cantaflúa.

Aminthas, en la sexta cena, empieza a sufrir los efectos del amor y nos apercibimos cómo van desapareciendo paulatinamente sus virtudes. El primer vicio es la mentira, al engañar a sus compañeros cuando le preguntan dónde ha pasado la noche. Al contar la verdad entra en conflicto con el propio Galterio, que en este caso no tiene ninguna consecuencia peligrosa, pero que en definitiva entra de lleno en el planteamiento del Arcipreste de Talavera cuando afirma: "De cómo por amar acaescen muertes e daños." Esta disputa con su amigo Galterio le abre los ojos a Aminthas, al descubrir que las mujeres son lujuriosas de

por sí, y a raíz de ello su actuación cambiará radicalmente a lo largo de la comedia, pasando a comportarse como un verdadero rufián.

La séptima cena nos introduce de lleno en el mundo de las mujeres. Empieza con un largo monólogo de Franquila en el que relata su pasión amorosa por Aminthas y los efectos de esta pasión (que en definitiva es la misma de que adolece Berintho), utilizando para ello los mismos ejemplos sacados de la antigüedad (3081-3105). Posteriormente nos introducirá en el mundo de la amada. Sabremos así que Cantaflúa está con los mismos síntomas de Berintho (3197-3235), y que para explicitar su pasión se sirve de las mismas amplificatios que el galán en la primera cena. Por supuesto le aquejan los mismos males: pérdida de los sentidos corporales y las potencias anímicas. También como Berintho, al oír el nombre de su galán, despierta tal y como relata Alfonso Martínez de Toledo en el cap. XII de la primera parte: "Más te digo: que cosa non le plase oyr, nin su oreja inclina, salvo quando de su amante le fablan: ally pone toda su femencia, su corazón e voluntad (...) eso mesmo en la muger se falla (...)."

Esta cena sirve para mostrarnos el universo femenino. Las mujeres son tan apasionadas (o más) que los hombres, y sus sufrimientos a causa del amor son mayores. Cantaflúa es incapaz, como Berintho, de tomar ninguna decisión. La actuación se encomienda a Franquila y sus criadas, siendo ellas las que concertarán la entrevista futura, como única solución a su mal.

En la octava cena se vuelve a introducir el elemento de distensión al aparecer de nuevo el mundo de los criados arrufianados. Cantaflúa, al conocer a Galterio, se pregunta la necesidad que tiene Berintho de mantener un hombre de esta calaña a su servicio (3690-3693). Como hemos visto, es la influencia de estos personajes marginales la que ha originado la pérdida de Cantaflúa, la que ha influido negativamente en el joven paje Aminthas, quien a partir de ahora actuará como un verdadero rufián al desflorar a Sergia, y posteriormente seducir a Claudia.

Berintho reincide en la novena cena en su herejía amorosa, al señalar que: "aquella que puede tanto, que en oyendo la muerte su nombre dexa de exercitar su cruel oficio y va huyendo...", con lo que se compara a Cantaflúa con Dios (al tener poder sobre la muerte). Al recibir la carta de su amada, entra en una nueva herejía: ha encontrado la felicidad y el Sumo Bien, con lo que el autor introduce un nuevo debate sobre el Sumo Bien, tal y como lo define Boecio en La consolación de la filosofía. Posteriormente, y a causa de la llegada de Galterio se amplifica el debate con el tema de la amistad, debate que ha aparecido en más que una reprobatio amoris, como podemos comprobar en el libro III de Andres Capellanus, De amore, o con Alfonso Martínez de Toledo en la primera parte del Arcipreste de Talavera, cap. V.

Una vez concluidos estos debates, Berintho y Franquila disputan sobre la locura de amor y los efectos que produce "a una persona de tanta autoridad como tú, y tan experto en las cosas de la política y moral doctrina (...) te faltó el consejo y te faltó la prudencia (...) y también te faltó (...) la parte y bien principal en el hombre, la cual

faltando quedamos hechos brutos animales y agenos de toda razón" (4724-4733). En definitiva es lo mismo que señalan los tratados de amor, como ocurre en el Arcipreste de Talavera, cap. XVII: "Cómo los letrados pierden el saber por amar."

Berintho, al tratar de defenderse de los ataques de Franquila, insiste en una serie de coartadas ideológicas que le ha proporcionado la literatura cortés y ciertos tratados sobre el amor: "mi ánima agena de libertad" (4891); "las otras potencias (...) ni se rigen por mi ni menos hazían caso de cosa que yo dixese" (4813-15); "el libre alvedrío, parte principal de mi remedio y amigo contra toda adversa fortuna fue tan ligado en prisiones..." (4820-22); "la razón, considerando el tan desventurado caso y suceso infelice, luego rindió las armas..." (4827-29); "...no determiné de en cosa otro parecer ni consejo seguir (...)" salvo tras la ciega fortuna" (4834-36), etc. A raíz de esta disculpa, surgen una serie de ejemplos sobre la fuerza y poder del amor: "De manera que ni le impide potencia de reinos ni señoríos, ni acata reverencia de dignidades, ni cura de grandes riquezas, ni mira ni haze distinción en el sexo, ni le obstan un sólo momento consejos de sabios ni de varones ancianos (...) ni tampoco acostumbra a perdonar las encerradas donzellas ni la gran pudicicia de los observantes religiosos..." que coincide con toda la parte primera del tratado de Alfonso Martínez de Toledo.

Franquila, en la décima cena nos descubre parte del comportamiento irónico del noble Berintho, al explicarle a Aminthas que la actitud de su amo es debida a que "todos las cosas que no le están bien y no le vienen a cuenta las disimula sobre cuantos nascieron; y aún no pienses que livianamente, antes con tanta astucia y con tan sobrada cautela que los mismos que le están hablando tienen por fe que no ha sentido ni entiende lo que le han dicho" (4938-4943), terminando con una parodia burlesca del conceptismo cortés: "Porque mostrando sentir lo que le dizién, muchas vezes havrié necessidad de satisfazer, y por quitarse de aquel trabajo haze que no siente lo que los otros dizen, ni quiere que sientan que sintió su voluntad. Porque si los otros sintiesen que él los havia sintido, sentiríen que en su sentido quedava picado, y así recelarse hían d'él" (4945-4951).

Se nos descubre a un noble que representa (dentro de la propia representación) la puesta en escena de sus sentimientos. Dentro de su propia "locura de amor," Berintho actúa siguiendo la retórica cortés procedente de la ficción sentimental y de la poesía de cancionero, pero de una forma selectiva (es decir, que cuando vuelve en sí, mantiene la misma teatralidad, "pues de aquella manera conoce él quién le quiere bien o mal, para satisfazer a su voluntad cuando vee tiempo") (2953-2955).

Aminthas, en su rápido aprendizaje, asimilará esta forma de actuación cortesana, es a saber, utilizar la teatralidad amorosa presente en las fiestas cortesanas, en la lírica de cancioneros, en las églogas pastoriles, para recitar sus sentimientos como una obra de arte, como una representación más, pero sobre todo como una forma de actuación codificada (como podremos comprobar al final de la siguiente cena). Continuando con este aprendizaje, Aminthas se encuentra ya listo para

engañar y seguir su voluntad con cuantas mujeres se le pongan por delante. Al encontrarse a Sergia, joven criada de 12 años, actúa como lo había hecho Galterio con Franquila.

Esta sexualidad tiene una doble funcionalidad: a) humorística, como se nos muestra en el texto mediante los chistes que hace Galterio sobre el espanto de Aminthas al ver a Sergia desmayada y la habitación llena de sangre (5195-5205); también por la propia sexualidad en sí como elemento risible procedente de la tradición medieval; b) moral: estamos ante el aprendizaje del joven Aminthas, debido, sobre todo, a las malas compañías (Galterio, e incluso el propio Berintho), que le conduce por el camino del placer y la sensualidad. Por otra parte, nos encontramos ante la degradación cada vez mayor de Franquila (su lujuria es irreversible), lo que para el lector/espectador de la época es un claro síntoma de su desastrado final: la mancebía.⁹

El primer encuentro entre Berintho y Cantaflúa tiene lugar en la onceava cena. Esta entrevista termina con la entrega de ambos sin más dilación, tal y como ocurre con la comedia elegiaca y humanística, eso sí después de que la joven enamorada haga un breve discurso sobre la "condición vergonzosa" de la muger, ya que en ella existe una lucha mayor a causa de la virtud de la honestidad, mucho más arraigada.

Aminthas, que ha acompañado a su amo en esta aventura amorosa, se enamora a su vez de Claudia, doncella de Cantaflúa, y se introduce la clásica disputa sobre las mujeres (en este caso a favor de ellas, puesto que se trata de una conquista). Al mismo tiempo Cantaflúa y Berintho disputan sobre la virtud de la castidad, con una serie de ejemplos. Esta defensa de la castidad no es casual que la haga Cantaflúa justamente después de que haya dejado de ser virgen. Posteriormente se pasará al debate sobre la fortaleza o debilidad de la mujer.

Se contraponen una serie de virtudes con la realidad de sus propias actuaciones. Nos encontramos ante la clásica dicotomía del ser y parecer. Berintho y Cantaflúa son conscientes de las virtudes (de ahí la gran cantidad de debates a lo largo de la obra), pero estas disputas siempre surgen cuando los propios personajes han caído en el vicio contrario. Parece que existe una contradicción entre dos mundos distintos: el cortés de los personajes y el erudito-reformista de su autor. En Celestina esta contradicción se resuelve de una manera más artística, al respetar Rojas la credibilidad de sus personajes, mientras que en la Thebayda su autor impone su ideología por encima del decoro de sus personajes, obligándoles a decir lo que a él le interesa que digan y en el momento menos propicio, sin preocuparse de la lógica de las acciones ni de la verosimilitud. El autor de la Comedia Thebayda, quiere resaltar la contradicción de estos jóvenes, que aun conociendo el camino de la salvación se empeñan en seguir sus propios instintos, al mismo tiempo que señala que si pecan no es por desconocimiento de las leyes, sino por su propio placer.

Termina la cena con la vuelta a casa de Berintho mediante una nueva disputa sobre las virtudes (que él no ha realizado, sino justamente todo lo contrario). Por su parte, el joven Aminthas que ha aprendido perfectamente la lección empieza a manifestar los síntomas que

aquejaban a Berintho en la primera cena: encerrarse en su habitación, hablar de la fuerza del amor, etc., para alentar a Galterio y Simaco a que le acompañen y le ayuden en esta nueva aventura amorosa.

Lo ocurrido con Cantaflúa se vuelve a repetir con Claudia en la doceava cena. La joven enamorada intenta hallar la disculpa de su pasión y utiliza los mismos argumentos tan manidos sobre la fuerza del amor. Se repiten punto por punto las mismas coartadas ideológicas para dejarse llevar por su desenfrenado apetito: "contra el amor nadie puede;" "el amor quita las potencias del alma y los sentidos del cuerpo;" "priva de la libertad," etc. Por tanto, el único remedio es "consentir a la voluntad." Casi podemos afirmar que el autor de la Thebayda insiste en un mismo tipo de comportamiento, similar en todos los personajes, para resaltar la coartada de estos jóvenes enamorados, que frente a las virtudes y el modo moral de comportamiento, justifican su actuación mediante una retórica cortés que les sirve, al fin y al cabo, para la consecución de sus deseos. El autor, al ligar la literatura amorosa cortesana (que en la mayoría de sus obras tiene una ideología sublimadora) con el amor sensual, está, ante todo, criticando esa misma literatura en beneficio de su propia ideología cristiano-reformista. De ahí que todos sus personajes sean conscientes de que su actuación no es la correcta, pero todos ellos (por el ejemplo que han visto a su alrededor) se dejan llevar por sus instintos. ¿Cómo se entiende, si no, que un joven como Aminthas, que en la primera cena nos habla de los desastres que produce este tipo de amor, retome paulatinamente la misma retórica que su amo Berintho, señalando que contra la fuerza del amor nadie puede? ¿Cómo Claudia, que ha intentado por todos sus medios que su ama olvide a Berintho, cae en la misma desesperación y utiliza los mismos argumentos que la disculpan de lo que va a ser su caída? El autor de la Thebayda al instirir en estos aspectos retóricos de todos los personajes está moralizando y atacando unos comportamientos provenientes de un cierto tipo de literatura, que ha dado los elementos teóricos para que unos jóvenes se dejen llevar por el modelo descrito: una retórica del sufrimiento de los enamorados, un encerrarse en sí mismo, una filosofía basada en la antigüedad de que contra el amor nada se puede, etc.

En la treceava cena se repite el encuentro entre los enamorados, entablándose entre ambos un debate sobre los lugares santos. Se explicita que no sólo han pecado sensualmente, sino que además han profanado un lugar sagrado (la ermita), al utilizarlo como lugar de encuentro para sus citas amorosas. Cantaflúa es consciente de los desastrados casos que han sucedido por la profanación de los lugares santos, y se reseñan una serie de ejemplos extraídos del libro I de las Memorabilia de Valerio Máximo.¹⁰

Existe, además, una reflexión sobre la astronomía, sus orígenes (Jónico, cuarto hijo de Noé) y se pasa revista al Diluvio y a la Torre de Babel, como una forma más de explicitar el castigo divino a este tipo de vida disoluta.¹¹

La catorceava cena nos prepara para el desenlace final. Berintho está tan contento de la posesión de su amada que desea que los demás participen de su felicidad. Para ello desea realizar unas fiestas

públicas. Menedemo cree que su amo desvaría y realiza una arenga contra las mujeres, al creer que es a causa de ellas que su amo se encuentra en dicha situación (7370-7428), ataque que coincide con la realizada por el Arcipreste de Talavera en la segunda parte de su libro.

Una vez deshecho el malentendido, el galán para mostrar su generosidad con aquellos que le han ayudado a conseguir a su amada les regala una serie de trajes y prendas de valor, lo que introduce un nuevo debate sobre la generosidad de los nobles, la templanza en el dar, sobre la codicia y la avaricia (7507-7545), y que es coincidente con el cap. VI del primer libro del Arcipreste de Talavera, quien señala que "Cómo por amar vienen a menos ser preciados los amadores," afirmando que "muchos por loco amor vinieron e vienen a grande probesa (...) E muchas veses vemos los amantes sus bienes desypar por querer fazer larguezas, por querer demostrar a las coamantes mucha franqueza (...)."

Posteriormente sabremos que esta liberalidad de Berintho es debida, sobre todo, a que ha realizado una estupenda boda: "Mas, ¿qué te parece que cuán rica es de posesiones Cantaflúa, y de joyas, y moneda amonedada, que es otra parte para añadir algo a mi próspera ventura?" (7585-7590), que introduce un nuevo debate sobre la riqueza y la nobleza, tan usual en los tratados medievales.¹²

La çena termina con un nuevo escarceo amoroso entre Aminthas y Sergia, con lo que descubrimos toda la falacia utilizada por este personaje en su conquista de Claudia. Aminthas está cegado por su pasión, y si bien se casará con Claudia (ella también es rica), no por eso deja de mantener sus relaciones con Sergia y Franquila, con las que queda citado:

"Pues, Sergia, id con la bendición de Dios, y cuando os halléis desocupada os podéis venir hazia acá." (7872-73)

La quinçavea çena es el desenlace feliz de la comedia. Gracias a las diligencias de Veturia y a la reacción de Cantaflúa frente a sus parientes, se concierta una boda pública entre las dos parejas de enamorados. Pero la obra no termina aquí. Una vez realizados los deseos de los enamorados, se abre un nuevo y extenso debate entre los dos criados sermoneadores sobre la verdadera sabiduría: "que es buscar el camino de la gloria y de la vida que siempre ha de durar: que estotras cosas transitorias son..." (8108-8110), con lo que la moralidad queda como colofón.

Para demostrar esta verdadera sabiduría, Menedemo pasa revista a todo el Antiguo y Nuevo Testamento, que conduce inexorablemente al verdadero Juicio Final. Esta digresión es realmente importante, ya que da la verdadera ideología de su autor. En este discurso se plantean las influencias erasmistas y la tradición de la Universidad de Alcalá al "rebolver las sagradas páginas," en un intento de acercarlas al pueblo llano en su propia lengua (8290 y ss). Además se toca uno de los temas más candentes a inicios del siglo XVI que desembocará en la reforma luterana: la confesión. Menedemo al revolver las Sagradas páginas intenta demostrar que si bien en la segunda edad "ni había confesión verbal ni penitencia injungida por sacerdote, salvo que las gentes que

bivian muy bien y que havian de ser justos, se havian de arrepentir solamente en su corazón del pecado cometido" (8353-8357), y si en la tercera edad "Seyendo Moisés muy amigo de Dios le dio la ley de escriptura escrita en dos tablas de piedra... y en ella no hovo confesión verbal, salvo arrepentimiento del pecado y demostración en sacrificar" (8368-8373), después de la venida de Cristo, y ya en la sexta edad, nace una nueva ley con el sacramento de la Penitencia, mediante el cual "poniéndonos a los pies del sacerdote y manifestando nuestros pecados claramente quedamos assueltos y libres de las penas del infierno." El autor de la Thebayda se adelanta a una de las disputas más enconadas entre la Reforma y la Contrarreforma. Su autor defiende hasta las últimas consecuencias el punto de vista cristiano-reformista del que participan gran parte de los humanistas contemporáneos (Erasmus, Luis Vives, Furió Ceriol, Ledesma, Strany, etc.)

Si comparamos todo lo que hemos expuesto hasta el momento con la reprobatio amoris, nos encontramos con una serie de coincidencias. Sobre todo con el Lib. III del De amore de Andreas Capellanus y con el Arcipreste de Talavera de Alfonso Martínez de Toledo.

Pero la Thebayda no se contenta con ser una mera reprobatio amoris, puesto que ya existen bastantes en la literatura medieval. Es ante todo una reprobación del amor, pero contiene en su interior otra serie de elementos que la emparentan con los manuales de retórica y con los tratados sobre la educación de príncipes,¹³ puntos de vista que no tocaremos en este artículo por no hacerlo demasiado extenso.

Para finalizar, Otis H. Green¹⁴ señala que la Celestina es una reprobatio amoris de condenación de los excesos del amor cortesano, porque los protagonistas quebrantan desde el primer momento el código del amor cortés. En parte creo que es así y en parte no estoy de acuerdo. Si recapitulamos con lo dicho en este artículo, efectivamente la Celestina y por supuesto la Thebayda presentan unos personajes que quebrantan mucho más la moral cristiana y las normas de conducta sociales que las normas de comportamiento cortés. Ciféndome a la Comedia Thebayda, ésta está construída con los elementos básicos del amor cortesano y su autor conoce perfectamente los mecanismos de este tipo de amor y su expresión literaria (que algunas veces parodia), pero mucho más importante es el punto de vista reformista cristiano que el autor defiende a toda ultranza.

NOTES

¹Sigo la numeración de la ed. de Trotter y Whinnom de La Comedia Thebayda, London, Tamesis, 1969.

²Vid. la "Introducción" de Keith Whinnom a la Cárcel de amor de Diego de San Pedro, Madrid, Castalia, 1979, pp. 9-11.

³Antony Van Beysterveldt, La poesía amoriosa del s. XV y el teatro profano de Juan del Encina, Madrid, Insula, 1972, p. 139.

⁴El hombre, según S. Agustín "ocupa un grado intermedio entre el ángel y la bestia; ésta es irracional y mortal; aquél, racional e inmortal. El hombre, inferior a los ángeles y superior a los brutos, comparte la mortalidad de éstos y la racionalidad de aquellos". Cita sacada de Otis H. Green, España y la tradición occidental, t. II, Madrid, Gredos, 1969, p. 133.

En el libro de Alejo Venegas, De las diferencias de libros que ay en el universo (1540), se define la razón, "La qual (según dize Sant Agustín) no es otra cosa sino un movimiento del ánima poderoso para distinguir y travar las cosas que se discuten (...) Finalmente (come escribe Josepho) la razón es aquella de quien es todo lo que rectamente hazemos. Por venir della se haze la punición del ánimo y la destación y aborrecimiento del vicio..." (Fol. 187 v.); muy similarmente la analiza D. Juan Manuel en el Libro infinido: "La razón porque el omne es más noble criatura, es porque el omne es compuesto del alma e del cuerpo, e ha entendimiento e razón, e ha libre albedrío para poder fazer bien e mal...", ed. J. M. Blecua, Granada, 1952, p. 10.

⁵Ed. de Eduardo García del Real, Madrid, Imprenta J. Cosano, 1948, p. 246.

⁶Vid. la "Introducción" de Keith Whinnom a Carcel de amor, pp. 13-15.

⁷Cito por la ed. de Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 156.

⁸Sobre la sexualidad en el amor cortés, véase a Keith Whinnom, La poesía amoriosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos, University of Durham, 1981; Jesús Menéndez Peláez, Nueva visión del amor cortés, Oviedo, 1980, cap. III; Antony Van Beysterveldt, La poesía amoriosa del s. XV y el teatro profano de Juan del Encina, Madrid, Insula, 1972; Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, II, Rennes, Plihon, 1952; Otis H. Green, España y la tradición occidental, Madrid, Gredos, 1969, t. I.; Nicasio Salvador Miguel, La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga, Madrid, Alhambra, 1977.

⁹En la Lozana andaluza aparece una Franquilla procedente del públique de Valencia, que bien pudiera ser una alusión a este personaje.

¹⁰Martín de Riquer en su artículo "Fernando de Rojas y el primer acto de La Celestina," en RFE, XLI, 1957, pp. 378-388, cree que este primer Acto no transcurre en el huerto de Melibea, sino en una iglesia, con lo que coincidiría con el planteamiento de la Thebayda de que los enamorados, aparte de volverse como "brutos amadores" y actúan como los criados o incluso los rufianes o alcahuetas, utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de la reprobatio amoris, como confirmación de la herejía amorosa y su relación pecaminosa.

¹¹Son usuales en esta época los discursos de frailes predicadores que atacaban la degradación moral, afirmando que era la causante de los desastres naturales (riadas, pestes, etc.). Véase el caso del maestro Luys Castelloli de la orden de S. Francisco que acusaba al vicio de la sodomía como el causante de las lluvias torrenciales y de la peste en Valencia por este tiempo, terminando su discurso con la arenga de quemar a los pecadores. Gaspar Escolano, Décadas de la Historia de Valencia, lib. X, cap. III, fol 1449. O el caso de Savonarola en Italia.

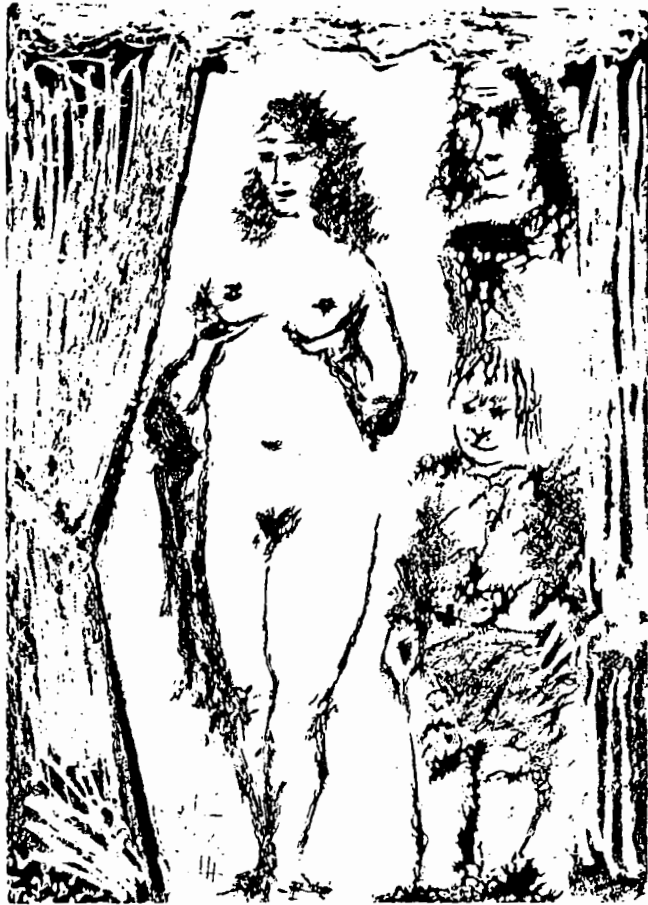
¹²Ya Andreas Capellanus, De Amore, lib. I, cap. IV, trata sobre esta disputa de quién es noble y los tipos de nobleza: "la nobleza del alma y la que nace de las virtudes," "la nobleza de nacimiento," etc. Posteriormente encontraremos este planteamiento en el Tratado de espejo de verdadera nobleza de Diego de Valera, cuyo planteamiento es idéntico al del autor de la Thebayda.

¹³Aspectos que desarrollo en mi tesis doctoral, La comedia Thebayda, Ypólita y Serafina, ed. crítica, Valencia, 1985 (inédita).

¹⁴España y la tradición, vol. I, p. 141.



Ilustración de Jaime Azpelicueta a la Celestina (Ed. Juventud)



Pablo Picasso. Ilustración a la Celestina.

CELESTINA O LOS DOS TRABAJADORES:
A SHADOW-PLAY OF 1865

Theodore S. Beardsley, Jr.
The Hispanic Society of America

After an interment of almost 200 years, Celestina was resurrected at Madrid in 1822 by the publisher León Amarita, who circulated her again in 1835. In 1840 at Barcelona, Tomás Gorchs introduced her to that city (accompanied by four illustrations) with re-issues in 1841 and 1842. In 1846 she was elected to the Biblioteca Rivadeneyra as volume 3. All this new attention seems to have produced an interesting by-product: Celestina for children, a lo divino.

Shadow plays of various types, sombras chinescas, were introduced to Madrid in 1786: "Popular for palace as well as for simple, public entertainments, to be created with skillful hands by the amateur and the professional throughout Europe, they quickly formed a part of religious and secular performances in the amusement halls of Madrid."¹ By the earlier 19th century very ambitious productions in sombras were frequent and included full-length Siglo de oro plays and even full-scale operetas replete with symphony orchestra. In their most primitive form, theatrical sombras were achieved by placing the actors behind a sheet or translucent curtain but in front of candles or other sources of light.² The "actors" could also be improvised by adroit use of hands for creation of the silhouettes, by puppets, or by cut-out figures. Scripts in home productions were probably improvised on the spot. The first published script written expressly for shadow production is unknown, but in any event by the last half of the 19th century sets of cut-out figures and published scripts were available for amateur productions in private homes.

One such set was published in series in Barcelona at the Imprenta Juan Llorens from about 1864 to 1866. The cut-outs consisted of at least 15 pliegos, apparently containing some 400 different human figures and props. These, in turn, were intended to be used and re-used in varying combinations in an apparently extensive series of playlets (pliegos of 8 pages) written for the project by anonymous authors, and presumably commissioned. The plays run the gamut of dramatic genres, both secular and religious, and may be in prose, verse, or a mixture of the two.

The playlet which interests us for celestinesque studies is titled Celestina o Los Dos Trabajadores (see Illustration A). The text (7½ pages) is divided into three cuadros (sets) with a total of ten scenes, all in romance, ending with the line "¡Justo castigo del cielo!" The

CELESTINA

O LOS DOS TRABAJADORES.



Pieza MORAL, en un acto y tres cuadros, para representarse en

SOMBRAS.



BARCELONA.

Imprenta de JUAN LLORENS, Palma de Santa Catalina.
1865.

Illustration A

CELESTINESCA

opening verses and cast of characters with prop list (indicating the location of corresponding cut-outs in the pliegos) are shown in Illustration B.

The opening dialogue (probably an echo of La Fontaine's treatment of the Aesopian tale of the "Ant and the Grasshopper")³ consists of a debate between two workmen over the respective virtues of labor and sloth. In passing, the antagonist of labor, Peregrín, makes the following utterance: "...con los pocos dineros/que me gana mi Ruperta/me voy á pasar el dia/ en esta ó la otra taberna." We are not told who Ruperta is or how she earns her money. The debate ends without either party convincing the other. Alone in the second scene, Juanillo convinces himself that Peregrín is right after all and decides to abandon his work and join his friend at the local tavern. However, as he is leaving, Celestina appears. Juanillo does not know who she is but at length she convinces him that by working he will become wealthy:

Juanillo: ¿Mas quién sois?

Celestina: Ya lo sabrás, cuando te hayas hecho rico.

Juanillo: Pues á trabajar me pongo.

With the Ruperta reference, the adult spectator now awaits a further proposal for Juanillo from Celestina, in keeping with her old profession. We should perhaps point out that her "figurilla" (reproduced on the title page, Illustration A) can serve for any crone or witch in the repertoire of the series but, at the same time, is not too distinct from her image in the Gorchs edition of 1840 (see Illustration C). In other words, the adult spectator is likely to make the Ruperta-Celestina connection whereas a child presumably would only see a mysterious witch.

In any event things do not come to pass as we expect. When the job, the destruction of a bridge, is finished, Juanillo acquires a boat to ferry people across the river. Peregrín appears as a client. The dialogue of the first scene is repeated with the same results and, again, after Peregrín's departure, Juanillo decides that his lazy friend is right after all. Once more to the rescue comes Celestina. Perhaps now she will suggest something appropriate to her past. But no, she simply convinces Juanillo to execute his plan to use his savings to go to Cuba and build a sugar mill. Three years pass, Juanillo returns wealthy from Havana to find Peregrín as impoverished as ever but convinced at last of the error of his ways. Suddenly Celestina arrives on the scene, using her name for the first time. But she appears not as an old crone (figure i) but rather as a pretty young girl (figure m), confiding to Juanillo that:

Yo soy una pobre jóven
que siempre te amé en silencio;
Y ansiando hacerte rico
dizfraz de vieja me he puesto.

CELESTINA

O LOS DOS TRABAJADORES.

FIGURAS Y ACCESORIOS

que se emplean en esta pieza, van comprendidos en los pliegos 8 y 15 de la colección de figuras.

Nombres.	Figuras.	Seña.	Pliego.
Juanillo.	figuras.	g n h.	15.
Peregrin.	»	f g	»
Celestina.	»	i m	»
D. Rufo.	figura.. . . .	c	»
D. Salustiano.	»	b	»
Aldeana.	»	ñ	»
Lacayo.	»	j	»
Puente.	a	»
Patos.	e	»
Vapor.	d	»
Barcos.	a b h.	8

ACTO ÚNICO.

CUADRO PRIMERO.

La escena representa un puente en derribo. Sobre él aparecen Juanillo (fig. g.) y Peregrin (fig. f); el primero trabajando, el otro con la piqueta al hombro.

ESCENA I.

Juanillo y Peregrin.

Peregrin. Juanillo tú eres un tonto
en sudar de esa manera,
que el trabajo no hace rico
y al que se muere le entierran.
Así, déjate el trabajo
y echa á un lado la piqueta
y vente á beber un trago
de buen vino á la taberna.

Juanillo. Peregrin, no seas tonto,

no huelgues de esa manera,
que al que no trabaja siempre
le persigue la pobreza:
con que así, ponte al trabajo,
dá de firme á la piqueta
y déjate estar de tragos,
de vinos y de tabernas.

Peregrin. Pero dí, Juanillo amigo:
¿Qué adelantas, que prosperas
en estarte todo el día
machacando en esas piedras,
si al cabo de la semana
te pagan vida tan perra,

Illustration B

CELESTINESCA

The joke is on us, the jaded and well-read spectators, who have been expecting a certain plot development all this time. Ruperta remains unexplained, except for the purpose of our deception. Juanillo and young Celestina, she of the ironically divine name, are to be wed. "Angel bajado del cielo" Juanillo defines her. The play closes with the lament of the penitent Peregrin, who summarizes the burden of this self-styled "Pieza MORAL" in the spirit of Aesop and La Fontaine:

¡Oh auditorio que me escuchas!
mírate en aqueste espejo.
El descansa y yo trabajo.
¡Justo castigo del cielo!

The text is literate, the somewhat outrageous plot adroitly and straightforwardly conveyed. Suspense on two different levels is provided and, like a Mae West double entendre, is harmless to the ears of the incognoscenti. This Celestina attenuates the bawdy elements of an authentic Punch-and-Judy Show without abandoning a bit of unrequited spice for the grown-ups, somewhat in the direction of Kukla, Fran, and Ollie, a popular American TV show of the 1950s.

There is no real clue as to the identity of the author. It is curious that there are two Catalan dramatists working at this time whose family names are identical to those of the printer, Juan Llorens, who presumably commissioned the play: Francisco Llorens y Cánua and Modesto Llorens y Torres. Equally curious is the first name of a descendent of the Llorens clan: Peregrín Luis Llorens y Raga. Is Peregrín an old traditional first name in the Llorens family? And what relationship is there to our hero, Juanillo, and the publisher, Juan Llorens? We hasten to insist that all of this may be only coincidence.

Whoever our playwright is,⁴ he has understood the original Celestina completely and then manipulated her in a most interesting, reverse fashion. We easily underestimate the role of Celestina as a practitioner of white magic⁵ in her first appearance. She advises Juanillo (Scene III, p. 4):

mira que yo te lo digo,
mira que tengo experiencia,
mira que te pronostico
riquezas inestimables
si trabajas con ahinco.

Juanillo is incredulous, but the anonymous crone assures him that she has special powers:

Vive tranquilo
pues mi poder es inmenso,
ilimitado, infinito.

After the second dialogue with Peregrin and Juanillo's return to doubting the virtues of hard work, Celestina arrives to persuade him again. She is outraged ("hombre ingrato") that he would scorn her powers (Scene VI, p. 6):

CELESTINA.



*Quitate allá que no soy de aquellas que piensas;
ten mesura por cortesía.*

Esc. 149.

Acto VII.

Illustration C

CELESTINESCA

¡Malhaya sea la hora
en que te dejé este barco,
supuesto que mis favores
quieres dejar malo grados!

In the ensuing scene she also attempts to reform Peregrín, but without success. She then declares that she will make things happen:

Peregrín: No lo creo.
Celestina: Yo haré que
dentro de tres años lo creas.

Indeed, things do happen. Juanillo returns from Cuba a wealthy man in precisely three years. Now occurs the "magical" transformation of the old crone into a beautiful young girl, somewhat in the tradition of Grimm's Frog Prince,⁶ and she is to become the bride of our hero. At last Celestina fulfills her primordial instincts--finding a young girl for a young man--but as a marriage-broker not as a procuress, and as her own client. The pun on her celestial appellation is complete: "ángel bajado del cielo," Celestina a lo divino.

Thus, for some children in the greater Barcelona area during the later 19th century, old Celestina was incorporated into their lore as a magical figure, a good witch,⁷ eventually to be replaced and transformed on a different kind of screen and portrayed by Billie Burke (The Wizard of Oz).

NOTES

¹Ada M. Coe, Entertainments in the Little Theatres of Madrid, 1759-1819 (New York: Hispanic Institute in the United States, 1947), 48ff. For a general account of the history of shadow theater see Max von Boehm, Puppen und Puppenspiele, II (München, 1929), 148-184.

²In 1837 the term, sombras chinescas, appeared in the Dictionary of the Royal Spanish Academy, its definition still intact in the latest edition: "...sombras chinescas. Espectáculo que consiste en unas figurillas que se mueven detrás de una cortina de papel o lienzo blanco iluminadas por la parte opuesta a los espectadores," Real Academia Española, Diccionario de la lengua española; II (Madrid, 1984), 1258, col. 3.

³By this time several Spanish translations of the Fables are available as well as a large number of the original French version. Equally, Spanish translations of Aesop, notably by Samaniego, are readily available. See the Fábulas de Esopo, ed. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, 1929), xl-xlii.

⁴Other plays in the series include Las tentaciones de S. Antonio (1864) in romance and Los lances de Carnaval (1865) and La enferma fingida (1866) in prose with incidental verse (Hispanic Society collections N.S. 1/1165 and 1199).

⁵See Elizabeth Sánchez, "Magic in La Celestina" (Hispanic Review 46, 1978, 481-494) for a discussion of the role of magic in Celestina comparing various critics' opinions. In Las Brujas y su mundo (Madrid, 1961), Julio Caro Baroja includes a section on "La 'Celestina' como arquetipo" (pp. 151-153). Also see related titles listed and indexed in Joseph T. Snow, Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985 (Madison, Wisconsin, 1985).

⁶The earliest known collection of Grimm tales published in Spanish is in 1896. The specific tale could have appeared in anthologies or magazines. But in any event, magical transformations are a staple of literature and folklore as well. See Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literature, II (Bloomington, Indiana, 1956), 13 and 346.

⁷The Diccionario de autoridades, IV (Madrid, 1734), already makes the distinction between magia negra (diabólica) and magia natural (blanca). Jeffrey Burton Russell discusses the clear distinction between high (divinatio) and low (maleficium) magic in Witchcraft in the Middle Ages (Ithaca, New York, 1984), pp. 6-7 et passim. See also Julio Caro Baroja, Teatro popular y magia (Madrid, 1974).

CELESTINA'S AGE: IS SHE FORTY-EIGHT

Anne Esley
The Citadel

In Celestina, since there is no narration apart from the dialogue carried on by the characters themselves, the reader must accept the apparent arbitrariness of its subjectively oriented (i.e. presented) reality. Practically speaking, there must be some bonding of the reality implied in the text to the reality of the reader's own world. Celestina's dialogue structure produces, as it takes place, responses, comparisons and contrasts to similar structures in our own world.

It is tempting for the reader to accept that one character or another is telling the "truth," and to base conclusions on quotations from the text. Even intra-textually, however, characters display differing perspectives on what the "truth" is: Celestina's, Calisto's and Sempronio's remarks "verify" Melibea's beauty, but Elicia's and Areúsa's opinions contradict those remarks. Extra-textually, literary critics have raised questions concerning the location of the work's first scene and other ambiguities of place, time, characterization and genre. Interpretation inevitably enters into the intra- and extra-textual understanding of Celestina, with various criteria used as bases for establishing a reasonable estimate of what can be, should be, and necessarily is, the literal meaning of a passage in the work. I will raise the question of Celestina's age by asking: Is Celestina forty-eight?

Although no study of Celestina's true age exists, many studies depend either on Pármemo's estimate of her as seventy-two, or on Celestina's own claim to be sixty.¹ While not integral to a particular critical argument, her advanced age has become a convenient means to explain a momentary lapse in her logic, a temporary loss of memory or even a misapplication by Celestina of her own expertise in dealing with people. Celestina's old age, on all occasions, seems to accommodate changing perspectives or purposes. Pármemo, with his claim of six dozen years for Celestina (II, 126),² means to be scornful; Melibea calls her old, but is embarrassed to have done so (IV, 170-71); and Celestina blusters, at her death, that she is too (respectably) old at sixty to be the victim of murder (XII, 102). Both ages for Celestina are, I believe, incongruous, despite the fact that they are readings from the text. How old, then, is Celestina?

Pármemo is the first to suggest an age for Celestina: he is in the stable because Calisto has told him to make ready his horse, not one of the household duties which Pármemo is accustomed to performing. Upset,

Pármeno grumbles about the circumstance of this demeaning activity. He compares this unjust treatment by Calisto to what he imagines would be a more pleasant existence were he to ally himself with Celestina. Pármeno includes his own estimate of Celestina's advanced age as contributing to a greater potential for justice in the assigning of duties. Pármeno does not specify that Celestina is seventy-two, but rather alludes casually to her "seys dozenas de años." Pármeno is only speculating as to her age: she is for him a "puta vieja" and there is nothing particularly remarkable in an old bawd being about seventy-two.

How old, we may wonder, is Pármeno? To judge by his conversation with Celestina earlier in the action (I, 95-96) about his adolescent appearance, Pármeno, just emerging into physical maturity, must be at or close to the age of puberty; fourteen or fifteen--perhaps a little older, but surely not much younger--would be a likely age for him. For this reason, we can conclude that Pármeno is not in a position to judge accurately the age of a person who is considerably older. Pármeno, as a youth, would logically consider anyone even twenty years his senior as "old."³ His youth would perhaps also explain why Celestina can state to him: "tan puta vieja era tu madre como yo" (I, 98) without fear that Pármeno will take her to task for the comparison. Celestina has correctly relied on Pármeno's willingness to judge anyone a generation his senior as "old." Shortly after Celestina's reference to Claudina, cited above, Pármeno reminds Celestina of an incident which happened when he was a "niño:" by his own account, he had resisted Celestina's attempts to cuddle him because "olías a vieja" (I, 99). In any case, Pármeno's being older (by ten years, if we understand that "niño" is "young child") would not alter his concept of the generational difference between his mother and himself. Pármeno has previously not questioned that his mother was, according to Celestina, "tan puta vieja.. como yo," and if Pármeno has accepted the old age of his mother, we conclude that Celestina was (and is) "old" to him.

Other textual references support a younger real age for the old bawd. Celestina refers to Claudina, Pármeno's late mother, with the following personal references: "como dos hermanas" (III, 134), "leal amiga e buena compañera" (III, 135), "más que mi hermana e comadre" (VII, 238), "mi comadre" (VII, 239) and "la prima de nuestro oficio" (VII, 241), among others.⁴ These particular references suggest and actively support the idea that Claudina and Celestina were of the same generation; no textual reference suggests otherwise. If, then, Claudina and Celestina were of a similar age, the age difference between Pármeno and Celestina is very unlikely to be more than one generation. For Pármeno to have a mother who would be presently seventy-two (and thus fifty-seven at the time of his birth, if we consider Pármeno to be fifteen), is not reasonable. No other character refers to Celestina as more than one generation older--she is never referred to, for example, as "abuela," but rather always as "tía,"⁵ or "madre" (although "madre" admittedly has many other meanings).⁶ According to every internal source and reference, Celestina is no more than one generation older than the main characters of this text.⁷

During Celestina's first visit, Melibea contributes telling reasons for considering Celestina to have aged rapidly:

CELESTINESCA

Vieja te has parado. Bien dizen que los días no se van en balde. Assí goze de mí, no te conociera, sino por essa señaleja de la cara. Figúrasme que eras hermosa. Otra pareces, muy mudada estás. (IV, 170)

Lucrecia, nearby, cannot refrain from laughing a damaging aside, and then offering this motive for her laughter: "De cómo no conocías a la madre en tan poco tiempo en la filosofía de la cara" (IV, 171). At this point both Melibea and Celestina are defensive:

Melibea: No es tan poco tiempo dos años; e más que [la cara] la tiene arrugada.

Celestina: Señora, ten tú el tiempo que no ande; terné yo mi forma, que no se muda. ¿No has leydo que dizen: verná el día que en el espejo no te conozcas? Pero también yo encanecí temprano e parezco de doblada edad. Que assí goze desta alma pecadora e tú desse cuerpo gracioso, que de quatro hijas, que parió mi madre, yo fue la menor. Mira cómo no soy vieja, como me juzgan. (IV, 171-72)

By this recognition of others' opinions of her age, Celestina admits that she has a problem: she looks old, and she looks, I would argue from Celestina's statement, older than she really is.

Whereas Celestina admits on many occasions to being old, not until her death scene does she actually state anything specific. When Sempronio and Pármeno threaten her, she appeals to their sense of justice:

¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos e braueza? ¿Con vna gallina atada? ¿Con vna vieja de sesenta años? (XII, 102)

But there is reason to suspect that even here (especially here?) Celestina is not fully to be trusted. The number she mentions, sixty, is as handy a figure as "seys dozenas" and as much to be doubted. In this particular situation, losing the battle of wit and words to Sempronio and Pármeno, Celestina may just be looking out for her own best interests by augmenting her age, emphasizing the cowardice of her young attackers. Could the age of sixty be just a bluff? Might, then, the measure of Celestina's bluff be roughly equal to the same twelve years between Pármeno's estimate of seventy-two and her own "sixty"? Is Celestina not seventy-two, and not sixty, but possibly closer to forty-eight?

If the average length of a generation is twenty-five years, with a variation factor of, perhaps, five years younger (motherhood at age twenty) and ten years older (motherhood at age thirty-five), then forty-eight years as an age for Celestina or Claudina (motherhood at age thirty-three) fulfills the one-generation age difference between Pármeno and her. Pármeno at fifteen would have had a mother roughly between the ages of thirty-five and fifty. Reducing the speculative seventy-two

CELESTINESCA

estimate by two dozen years is a one-generation reduction, and makes Celestina one generation older than Pármeno. Pármeno's scornful attitude when he mentions "six dozen" years is still justified. Likewise, Melibea's embarrassment is realistic even when we consider her "old" Celestina to be no more than fifty. And Celestina, with her bluff of "sixty," may actually be torn between stating an exact figure (does she even know how old she really is?) and acting in her own interest at the time she--in desperation--enhances her age. While insisting on the figure of forty-eight as a specific age for Celestina is not necessary, that figure is certainly more reasonable when considered from these intra- and extra-textual perspectives.

What does the concept of a Celestina who is closer to fifty than to seventy do to the reader's perception of the character as she functions within the fiction? Celestina is not the super-human senior citizen she would be at seventy-plus, but rather a woman who looks old and wishes she did not; a woman still very active who pursues her many "oficios" with vigor; a bawd who performs well in a long-established career. It may be that Celestina considers it a convenience in her professional life to be thought older, wiser, more experienced.

All references to Celestina's age come from the speech of the characters themselves; each expresses himself/herself according to circumstances of the moment. The diversity of personal references made by the characters does not make impossible the matter of a "real" age estimate for Celestina. Rather, when isolated and regrouped, they yield up a different composite, as we have seen, which suggests a Celestina who is perhaps a generation younger than we have assumed from the often cited reference to her "seys dozenas de años" (II, 126).



Act I. Illustration by Jaime Azpelicueta. Ed. Juventud.

CELESTINESCA

Notes

¹A sampling of critical references to Celestina's age as close to sixty or seventy-two includes Dorothy Clotelle Clarke's Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in "La Celestina" (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968): 57: "Celestina, laden with all her seventy years...;" and 116; "Celestina... spent the better part of seventy years in wickedness." Carlos Rico-Avelló appears undecided between the two claims in his "Perfil psicobiográfico de La Celestina" ("La Celestina" y su contorno social, ed., M. Criado de Val, Barcelona: Hispam, 1977: 155), "Celestina contaba, a la sazón, y según sus confesiones, sesenta años..." and "...Pármeno, convencido, cree '... que llevaba seis docenas de años a costas....'" Kathleen Kish, in her article "The Wages of Sin Is Life--for a Sixteenth-Century Best Seller or the Anatomy of a Classic," (Theoria 47 [1976]:30), refers to "sixty-odd years of self-indulgence," favoring Celestina's rendering of sixty years as her age. George Shipley states that Celestina bears "the weight of her seventy years" (in "'Non erat hic locus': The Disconcerted Reader in Melibea's Garden," Romance Philology 27 [1974]: 294).

Dorothy Sherman Severin, in her Memory in "La Celestina" (London: Tamesis Books Limited, 1970), refers, rightly, only to "Celestina's various mentions of years passed," and calls her reader's attention to "conflicting opinions of her [Celestina's] age" (p. 55; footnote). Likewise, María Rosa Lida de Malkiel, in La originalidad artística de "La Celestina" (Buenos Aires: EUDEBA, 1962), discusses in a detailed footnote (p. 509) the various textual estimates of Celestina's age, supplying more reason to consider Celestina's age as only speculative.

²I have used the edition of Julio Cejador y Frauca for all reference to Celestina (Fernando de Rojas, La Celestina, Madrid: Clásicos Castellanos, rpt. 1968). References will be to act and page number (e.g., I, 49). Accents have been added and suppressed following modern usage.

³Areúsa, most likely near the same age as Pármeno, considers fifty as an unattractively old age, as when she exclaims to her dinner companions about Melibea: "...le tiene tan floxo [el vientre], como vieja de cincuenta años" (IX, 33).

⁴Celestina also refers to Claudina in such phrases as "tu madre" (three times; I, 99; VII, 241; VII, 242), "tus padres" (twice; I, 101), "su madre" (III, 134), "vña e carne" (III, 134), "juntas... juntas... juntas" (III, 134), "no loca, no fantástica ni presumptuosa" (III, 135), "Señora Claudina" (III, 135), "otra tal amiga" (VII, 237), "otra tal compañera" (VII, 237), "tal aliuiadora de mis trabajos e fatigas" (VII, 237), "todo mi bien e descanso" (VII, 238), "qué madre" (VII, 239), "conocida e querida" (VII, 241), "finada" (VII, 241), "juntas" (four times; VII, 241-42), "bruxa" (VII, 243), "tu buena madre" (VII, 245), "buen testigo su madre de Pármeno" (XII, 99) and "la desdichada de tu madre" (XII, 102).

⁵Other characters who indicate a generational age difference in their personal references to Celestina are Calisto ("tía," I, 67; and "madre," I, 93; II, 113); Pármemo ("madre," I, 103; "mi madre," I, 109; and "madrina," VIII, 15); Sempronio "madre," I, 63, 111; and "padrino," VIII, 15); Sosia ("madre [de Elicia]," XIV, 130); Lucrecia ("madre," IV, 171); Elicia ("madre," XII, 104; XV, 135, 138; XVII, 154; and "tía," XV, 136); and Areúsa ("tía," VII, 259). Although Melibea, Pleberio and Alisa refer to Celestina using nouns and adjectives, none indicates a generational difference.

⁶See Jane Hawking's "Madre Celestina" (Annali dell'Istituto Universitario Orientale: Sezione Romanza 9 [1967]: 177-90); and Eglá M. Blouin's "Proceso de individuación y arquetipo de La Gran Madre en La Celestina" (The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology, Mary Ann Beck et al., eds., New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1976, 16-48).

⁷Pleberio refers often to his advanced age (XX, 189-90; XXI, 203, 205, 209 [twice] and 212), in contrast to the youth of Melibea. He also refers, less vaguely, to "mis sesenta años" (XXI, 202) during his lament for his recently deceased daughter. Here too, however, we may doubt the exactitude of the suggested age. His "sixty" is just as much a rounded-off number as Celestina's "sixty," and, similar to the old woman's situation, Pleberio's interest here is to exaggerate his age. Even if we accept sixty as an accurate age for Pleberio, we need not therefore find Celestina's "sixty" more credible. Fatherhood is not so biologically restricted by age as motherhood; Pleberio nowhere alludes to the age of his wife, Alisa.



Act 2. Illustration by Jaime Azpelicueta. Ed. Juventud.

THE "CORRIENTE TALAVERANA" AND THE CELESTINA:
BEYOND THE FIRST ACT

ANTHONY J. CARDENAS

The anonymous first act of the Celestina has provided ample grist for the mills of medieval scholarship.¹ In 1976, at Erich von Richthofen's urging to seek authorship for Act I of the Celestina in the "corriente talaverana,"² E. Michael Gerli compiled what he referred to as a "long and impressive list of disturbing coincidences suggesting a possible direct link between the Arcipreste, Fernando de Rojas, and the Celestina."³ On the basis of the texts alone he concluded and queried:

It is in Act I of the Celestina that we find the most abundant parallels to the Corbacho: While some later passages of the Tragicomedia vaguely recall scenes and dialogues from the Arcipreste de Talavera, these interrelationships are not nearly so concrete as in the anonymous first act . . . From this evidence, either the unnamed author of Act I was steeped in the writings of the Archpriest; or was he perhaps Alfonso Martínez de Toledo himself? (41)

The uniqueness of Act I compared with the following acts has been documented by many.⁴ That parallels between Act I of the Celestina and the Corbacho exist is also undeniable. Furthermore, Gerli's assessment regarding the abundance of these parallels in Act I is indisputable. However, that later passages only "vaguely recall scenes and dialogues from the Arcipreste de Talavera" or that they "are not nearly so concrete as in the anonymous first act" are assertions worthy of further scrutiny. In fact, a closer examination makes Alfonso Martínez de Toledo's potential authorship for Act I of the Celestina manifestly less plausible since significant similarities between the Corbacho and the Celestina exist beyond Act I. These parallels are such that suggesting Alfonso Martínez de Toledo as author for Act I of the Celestina necessitates suggesting him as author for other acts, or at least for portions of these acts.

For example, a comparison of Part III of the Corbacho, the humoral complexions of men as related to their ability to love and be loved, with the behavior of the male lovers in the Celestina reveals, in brief, that Calisto manifests the figure and characteristics of the sanguine type; Sempronio's ready wit, quickness to act, and choleric place him in the choleric category; Pármeno shows all the vile characteristics, especially the contentiousness and cowardice, of the two worst complexions, the melancholic and the phlegmatic.⁵ Their behavior

through all the acts coincides so consistently with the humoral descriptions in the Corbacho, that on the basis of this alone, there would be little reason to suggest more than one author for the Celestina, and if Alfonso Martínez de Toledo were the author of Act I, he would have to be the author of the entire Celestina.

Citing F. Castro Guisasola,⁶ Gerli agrees that in Act I Sempronio behaves in a fashion reminiscent of one incidence of choleric behavior in the Corbacho. In this scene Elicia aids in covering Crito's presence by chiding Sempronio, calling him "traidor" and showing vexation. Sempronio is forced to ask her what it is that has so upset her. She laments that he has not visited her for three days.⁷ In the scene in the Corbacho the choleric man's woman is also vexed, complaining that she no longer has honor because of some insult or another, that she might as well run off with a Moor or the vilest footman in Castile. Her beau must also beg in order to find out what the problem is.⁸ This, the vexation and the inquiry as to its cause, constitutes the similarity between the two and is a tenuous link at best, in spite of Gerli's assessment that this correspondence "doubtless, is true" (36).

A closer parallel between the choleric man and his dame and Sempronio and Elicia, unmentioned by either Castro Guisasola or Gerli, can be seen between Act IX of the Celestina and the above-mentioned portion of the Corbacho, Part III, Ch. 8. In it Alfonso Martínez exemplifies how the choleric male, if governed by reason, would or should act: after considering all pertinent details of the case for which his woman wishes him to take drastic action, the wise choleric man would say "Amiga, estás agora malencónica; e yo he ya comido e bevido. Espéralo para otra ora, que agora non puede reynar cólora en mí, que ya está exormado al presente. Presta paciencia; que yo remediaré en ello; oy en este día non" (193). Sempronio behaves similarly when Elicia wishes to quarrel with him before partaking of a banquet filched from Calisto's larder, a banquet to be shared with Celestina, Areúsa, and Pármeno. He explains to her that his responsibilities to Calisto have made it impossible to visit sooner and pleads "No hayamos enojo, asentémonos a comer" (X, 143). When she forces the issue, he suggests "Después reñiremos; comamos agora" (IX, 143). The meal, refusal to take the bait, and postponement of action are the three similarities here. The difference is that in the Corbacho the choleric man has eaten; in the Celestina Sempronio has not yet done so. This latter correspondence is, nevertheless, more forceful than the previous parallel between Act I and the choleric behavior in the Corbacho noted by Castro Guisasola and cited by Gerli.

Another element relating Act I to the Corbacho, as discussed by Gerli, concerns style. Synecdoche employed by the persona in the Arcipreste and by the choleric Sempronio beyond Act I provides an instance of a stylistic parallel worthy of note. In both texts they refer to old women. Alfonso Martínez de Toledo describes the carnal greed, the lust, of old women who marry young men, by calling them "huesos de luxuria. Pues, téngase lo que le viniere la vieja desmolada, canas de ynfierno..." (200). Sempronio twice refers to the Bawd using terms that point to her material greed, first in an aside--"¡Oh codiciosa y avarienta garganta!" (V, 104); and later, just before he

kills her--" ¡Oh vieja avariata, [garganta] muerta de sed por dinero!" (XII, 183). Greed, carnal and material--"huesos de luxuria" and "avarienta garganta"-- constitutes the nexus in this stylistic device. The Archpriest's reference to the old woman as a "vieja desmolada" leads to yet another likeness. Celestina mentions her toothless state twice. As she bids Pármeno and Areúsa farewell: "Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas" (VII, 132). Later in her home, after encouraging the youths, Sempronio with Elicia and Pármeno with Areúsa, to frolic at the table, she laments: "Besaos y abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello... Que yo sé por las mochachas, que nunca de importunos os acusen y la vieja Celestina mascarará de dentera con sus botas encias las migajas de los manteles" (IX, 148). The relationship of teeth to sexuality has been noted by Burke and amply explained by West.⁹ A molarless woman, especially in the context of "huesos de luxuria" in the Corbacho, is a lustful old woman bereft of sexual activity because of age. If a tooth is a phallic symbol, the toothless old woman is doubly so because she is a toothless hag sans beau. This describes Celestina's condition.

The Archpriest mentions teeth not only in the above-cited reference but also in connection with the infirmities of old age. In his discussion of marriage between two old people (Part III, Chapter 9), we find the two Methuselan mates reduced to aches and pains. Her first complaint is "¡Ay de la madre!"; his last is "¡Ay de las muelas!" (202). Besides the reality of uterine maladies,¹⁰ the uterus is obviously related to feminine sexuality. Similarly, beyond the literal pain of a toothache, because of the sexual association and the possible equivalence of molar-phallus, the old man's lament may bemoan his loss of sexual prowess. Similarly in the Celestina, besides the pangs of love, the two ailments mentioned are Calisto's "unseemly" toothache (IV, 97) and Areúsa's suffocation of the uterus, "mal de la madre" (VII, 127). As in the Corbacho, there is a figurative, sexual aspect to each of these images. The parallels they contain are certainly as concrete as those existing between the images noted by Gerli as examples establishing a "possible direct influence" between Act I and the Corbacho. These, however, all occur beyond Act I.

Even more closely related are the references to the effects of mercury poisoning. Again in Part III, Chapter 9 of the Corbacho, the Archpriest depicts the phlegmatic lover as scared totally out of his wits, pleading with his beloved to excuse him from her presence because he wants to return to the security of his own home, and she, when she sees "que está tenblando como azogado" (198), allows him to leave. When Celestina returns with word from Melibea, Calisto, whose insanity has long been established, behaves in a manner which elicits from Pármeno: "Temblando está el diablo como azogado..." (VI, 107). The phrases are practically identical.¹¹ Should this, too, be considered an example of a direct link between the two works?

Castro Guisasaola provides another correspondence: "Las imaginaciones de Melibea, con que se abre el aucto X, evocan lo de la Reprobación [i.e., the Corbacho], parte I, capítulo 4" (175); Gerli, however, declares that these "similarities are very general" (41). In

fact, the similarities are no more general than similarities he finds between the remarks in Sempronio's antifeminist diatribe and "the ones hurled by the Archpriest throughout Part II of his masterpiece" (33) and are probably closer than some other correspondences which he offers. At the beginning of Act X Melibea fears that by her delay in responding favorably to Calisto (through Celestina), he, "desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra" (X, 153). Chapter 4 of the Corbacho, titled "De cómo el que ama es en su amar de todo temeroso," develops essentially the same notion: "Porque amor asy es en sy tanto delicado que es todo lleno de miedo e de temor, pensando que aquel o aquella que ama non se altere o mude de amor contra otro" (53). Both items express one of the many possible fears endured by lovers, and the similarity between them does not deserve Gerli's rating of "very general." Like the parallels he cites, those cited, and those to be cited, however, they are commonplaces.

Castro Guisasola notes two more correspondences:

Melibea temiendo por Calisto, porque le parece que tarda algo (aucto XIV), coincide en algunos detalles (temor a la justicia, a la ronda, a los perros, a las caídas) con las reflexiones que el hombre flemático se pone a hacer antes de salir de casa (Reprobación, parte III, capítulo 9); y con la soberana descripción del carácter miedoso de este mismo flemático una vez fuera de casa tiene también muchos puntos de contacto la pintura de la animosidad y valentía de los criados de Calisto en la entrevista de su amo y Melibea (aucto XII). (175)

Gerli's dictum regarding Act XII is that "again, the relationship is much too general to speak of a positive influence" (41, emphasis added). The parallel may be less similar than in the previously cited texts; it is, nevertheless, substantial. When the Corbacho's flemático hears a noise

luego--como es muy flaco de corazón o cobarde de espíritu e de voluntad--luego se le torna el corazón tamaño de formiga e da a foyr, e tronpieça e cae, e levántase atordido, e fuye e mira fazia tras por ver sy viene alguno tras él; que piensa que son onbres armados que le van a las espaldas resollando para le matar.... (197)

Is this not the cowardly behavior displayed by Calisto's servants Sempronio and Pármeno? As they await their master they become more and more fearful until finally:

Semp: ¿Oyes, Pármeno? ¡A malas andan; muertos somos! Bota presto, echa hacia casa de Celestina, no nos atajen por nuestra casa.

Párm: Huye, huye, que corres poco. ¡Oh pecador de mí, si nos han de alcanzar! Deja broquel y todo.

Semp: ¿Si han muerto ya a nuestro amo?

CELESTINESCA

Párm: No sé, no me digas nada; corre y calla, que el menor cuidado mio es ése.

Semp: ¡Ce, ce Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguacil, que pasaba haciendo estruendo por la otra calle. (177)

The Corbacho provides the blueprint for this vignette of cowardice and flight. The similarity is as close as those Gerli labels as "strongly reminiscent" (32)--Sempronio's antifeminist diatribe and the Archpriest's accusations "hurled...throughout Part II of his masterpiece" (33). To insist that the cowardice depicted in both is similar, however, is not to say that the Celestina is necessarily indebted to the Corbacho at this point. But neither does this support Gerli's contention that correspondences between the Corbacho and text of the Celestina beyond Act I are much vaguer than those found within Act I.

Castro Guisasola mentions two correspondences--the first in Act XIV, the second in Act XII. Gerli reacts to the second but ignores the first in which there is a remarkable closeness between the two texts as their juxtaposition shows:

1. [Melibea]: ¿Quién sabe si él, con voluntad de venir al prometido plazo en la forma que los tales mancebos a las tales horas suelen andar, fue topado de los alguaciles nocturnos y sin le conocer le han acometido;... (XIV, 189)

[Flemático]: Sy vo...encontraré con la justicia e tomarme ha la espada; correrme ha por las calles la ronda sy me encuentra;... (196-97)

2. [Melibea]: ¿O si por acaso los ladrones perros con sus cruales dientes,...le hayan mordido? (XIV, 189)

[Flemático]: ¡Guay, sy me muerde algund perro en la pierna,... (197)

3. [Melibea]: ¿O si ha caído en alguna calzada o hoyo, donde algún daño le viniese? (XIV, 189)

[Flemático]" e sy estropieço por ventura caeré; ensuziarme he de lodo los çapatos... (197)

As Castro Guisasola summarizes, the concerns are nearly identical. The basic difference is that of the sex of the person in the texts, Melibea in the Celestina and the male phlegmatic lover in the Corbacho. The Corbacho's tone, since it refers to a cowardly male, is more mocking.

Finally, in one other major instance beyond Act I of the Celestina, Castro Guisasola (175) notes a textual correspondance again ignored by Gerli. It concerns a woman's reaction when her man overtly notices another woman's beauty. In the Celestina, Sempronio casually refers to Melibea as "gentil," which sets off both Elicia and Areúsa; in

the Corbacho the reaction occurs in Part II, primarily in Chapter 4, "Cómo la muger es envidiosa de qualquiera más fermosa que ella" (136), but in previous chapters as well. The clearest way to illustrate the parallels is to present them side by side, with the diatribe in the Celestina (IX, 145 and 146) on the left:

1. (Elicia) ¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios, si ella lo es ni tiene parte de ello; sino que hay ojos que de lagañas se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento.

¡O, o, o, o, Señor, cómo privas de conocimiento a aquéllos que te plazel! Ojos ay que de lagaña se agradan;. ... (138)

2. (Elicia) Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas, en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura, es por buenos atavios que trae. Poneldos a un palo, también diréis que es gentil. Por mi vida, que no lo digo por alabarne; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea.

"¡Yuy, y cómo yva Fulana el domingo de Pasqua arreada! Buenos paños de escarlata con forraduras de martas; [there follows a long list of clothes]. ...Demás un todoseda con que cubria su cara, que parescia a la reyna de Sabba, por mostrarse más fermosa... (130)

"E ¿cómo? ¿Non so yo tan fermosa como ella, y aun de cuerpo más bastada? ¿Porqué non vo como ella arreada? Nin por eso pierdo yo mi fermosura,..." (131)

E sy por aventura su vezina tan fermosa fuese que desalabar su fermosura, non puede, que es notorio a todo el mundo, en aquel punto comiença a menear el cuello, faziendo mill desgayres con los ojos e la boca diziendo asy: "Pues, verdad es que es fermosa, pero non tanto allá como la alabades. ¿Nunca vimos otra muger fermosa?..." (139)

3. (Areús) Pues no la has tú visto como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco....

"Fallan las gentes que Fulana es fermosa... Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño!... asco nos tomó a las que ay estábamos, que rendir nos cuydó fazer a las más de nosotras...." (136-37)

CELESTINESCA

4. (Areúsa) Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas y higos pasados y con otras cosas, que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas; que no las gracias de su cuerpo. Mudas para la cara diez veces se las pone, una tras otra... que quando puestas [non] las tyene parece mora de Yndya... çumo de rávanos... favas que sean cochas con la fiel de vaca fecho todo unguento-- estas e otras mill mudas fazen por nueve días; fieden como los diablos con las cosas que ponen... (137-38)
5. (Areúsa) Que asi goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hobiese parido; no parecen sino dos grandes calabazas. Más negra es que un diablo;... las tetas luengas como de cabra;... (136)
6. El vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo, como vieja de cincuenta años. ¡Mal año para la vil, suzia, desdonada, perezosa, enana, biente de ytrópica, fea, e mal tajada! (131)
7. (Sempronio) Y aunque lo que dices concediese, Calisto es caballero, Melibea hijadalgo; así que los nacidos por linaje escogidos búscanse unos a otros. Por ende no es de maravillar que ame antes a ésta que a otra. Ojos ay que de lagaña se agradan; ruyn con ruyn, asy casan en Dueñas. El enxemplo byen lo dize: "Non se puede egualar synón ruyn con su par... (138)
- (Areúsa) Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje... (146)

In the first correspondence not only is the saying cited by each woman nearly identical, but the male's "lack of awareness" is also stressed. The second item manifests three points of contact: the artificial nature of the beauty of the woman being denigrated; the indication that there are others just as pretty (implied in the Corbacho's question "¿Nunca vimos otra muger hermosa?) or prettier (four on the same street as Melibea); the speaker's belief that she is just as pretty. The third correspondance is related to the second in that once the admirer/viewer gets beyond the exterior trappings of the beautiful woman the effect is nausea, loathing, asco. Still in the vein of contrived beauty, item four refers to the cosmetics employed. Not only does the word "mudas" occur in both, but so does the word "mil." Where the Celestina has "mudas de mil suciedades," the Corbacho offers "mill mudas" and then describes the "suciedades" in some detail, adding that because of them "they stink like the devil." In the fifth point of

contact the elongation of the woman's breasts forms the basis of attack: in the Corbacho they are equated with gourds and in the Celestina with those of a nanny goat. Item six continues the attack with her abdomen as the target: the Celestina refers to it as "flabby" and the Corbacho as "edemic." The last parallel, the saying "ruin con ruin," besides referring to male-female interactions within the same social class, is equivalent to the English "Birds of a feather..." and explains why a male can be enamoured of so poor a specimen as the defamed woman. The passages are nearly identical in content and in their vitriolic tone.

The various correspondences cited, from "temblando como azogado" through the anti-Melibea diatribe, more than "vaguely recall scenes and dialogues from the Arcipreste de Talavera." In the last example "of Sempronio's speech to Calisto exemplifying the great men who met their end through women [which] can only be derived from Arcipreste de Talavera" (31). It is more extensive than any single example cited by Gerli as establishing a disturbing series of parallels between Act I and the Corbacho. Based on the evidence of parallels beyond Act I, should we not consider the Archpriest author of the rest of the Celestina, and not just of Act I?

Alberto M. Forcadas provided an answer to this when he wrote that the example Gerli used to illustrate the "desastradas consecuencias del 'loco amor', era un locus classicus o locus communis de la litteratura ejemplar o satirica."¹² The phrase "temblando como azogado" would also be a commonplace in a country abundant in mercury deposits. Its appearance in Spanish dictionaries meaning trembling caused by mercury poisoning is proof of this. Furthermore, the use of teeth in sexual connotations is a literary commonplace as well. Correspondences in humoral lore shared by both works would not be uncommon in works treating loco amor.¹³ Even in the last series of correspondences we find the use of two proverbs "ruin con ruin" and "ojos hay que de lagaña se agradan" that would suggest a common literary tradition.¹⁴ It is quite possible that the author(s) of the Celestina were aware of the Corbacho and may even have been steeped in its tradition as Gerli mentions. Given the locus communis of the themes involved, this position is a far cry from, and substantially more acceptable than, positing Alfonso Martínez de Toledo as author of Act I. Parallels throughout both texts are obvious, close, and proof that the authors not only were aware of the tradition surrounding the loco amor motif, but also that they were a part of that same tradition, distinct but intimately related by their common cultural fund.

NOTES

¹See, for example, items 389-412, pp. 644-46 of Joseph Snow, Jane Schneider, and Cecilia Lee, "Un cuarto de siglo de interés en La Celestina, 1949-75," Hispania, 59 (1976), 610-60, or the bibliographic studies presented in Celestinesca beginning with the first volume. See also Joseph T. Snow, An Annotated Bibliography of World Interest in Celestina since 1930 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).

The author is grateful to Kathleen L. Kirk whose reading of the manuscript has improved its style. He alone is responsible for its shortcomings.

²"El Corbacho: las interpolaciones y la deuda de la Celestina," in Homenaje a Rodríguez-Moñino, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1966), vol. 2, pp. 115-20, at 120.

³"Celestina, Act I, Reconsidered: Cota, Mena...or Alfonso Martínez de Toledo?" KRQ 23 (1976), 29-46, at 46.

⁴Many studies alluded to in note 1 above treat this matter. See esp. Alan D. Deyermond, "The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of La Celestina," BHS 31 (1954), 141-49 and "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of La Celestina," Neophilologus 45, (1961), 218-21.

⁵Studied in "The 'conplisiones de los onbres' of the Arcipreste de Talavera and the Males of the Celestina," currently under publication consideration.

⁶F. Castro Guisasa, Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina", RFE Anejo 5 (rpt. Madrid: CSIC, 1973), p. 175.

⁷Dorothy Severin, ed., Fernando de Rojas. La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea (Madrid: Alianza, 1969), I, 57-58. All citations are from this edition and are identified in the text by act (Roman numeral) and page.

⁸J. González Muela, ed., Arcipreste de Talavera o Corbacho (Madrid: Castalia, 1970), 193. All citations, identified by page number within parentheses, are from this edition.

⁹James F. Burke, "Metamorphosis and the Imagery of Alchemy in La Celestina," RCEH 1 (1977), 129-52, at 136; Geoffrey West, "The Unseemliness of Calisto's Toothache," Celestinesca 3,i (1979), 3-10.

¹⁰Beryl Rowland, ed. and trans., Medieval Woman's Guide to Health: The First English Gynecological Handbook (Kent, Ohio: Kent State UP, 1980), p. 87ff.

¹¹The term "azogado" is defined in the Royal Spanish Academy Dictionary as referring to one who has suffered mercury poisoning from

CELESTINESCA

inhalation of mercury vapors. One of the symptoms of such poisoning is trembling. Spain is and has long been known for its mercury deposits. In 1250 Alfonso X had written: "'La piedra del argent uiuo [...] la minera della es en la tierra a que llaman Adracegen, et en la de Sennen et en la de Espanna [...] et por su natura mata los pioios; et la tierra de la piedra despues que es quemada, mata los mures si gelo mezclan en algun comer. Et al omne que alcança el su fumo faz le paralitico, et tremer le los miembros et perder el oyr et otras muchas enfermedades.' Lapidario, fol. 38r, 5-24" (emphasis added, cited from Herbert Allen Van Scoy, A Dictionary of Old Spanish Terms Defined in the Works of Alfonso X, ed. by Ivy A. Corfis [Madison: HSMS, 1986], pp. 9-10). The syndrome was common enough to become a commonplace in the language and as such is not proof of textual dependence.

¹²"Mira a Bernardo' es alusión con sospecha," Celestinesca, 3,1 (1979), 11-18, at 12.

¹³One of the more important notions developed in the study cited in note 5 above is that both works treat the concepts of passion, humoral disorder, in a similar fashion but for different purposes. Lawrence Babb elucidates the relationship between morality and the humors in his The Elizabethan Malady. A Study of "Melancholia" in English Literature from 1580 to 1642 (East Lansing, Michigan: Michigan State College Press, 1951), pp. 18-19.

¹⁴González Muela, p. 138, cites the same saying from the Catalán Lo Somni of Bernat Metge.



Act 13. Illustration by Jaime Azpelicueta. Ed. Juventud.

CELESTINESCA

ISACO COENO DE... ¿DONDE?

Henk De Vries
University of Utrecht

Como señaló hace poco Ted. E. McVay Jr., la columna que forman las letras número ocho de los versos que bajo el título "Concluye el autor (etc.)" aparecieron al final de la Tragicomedia en Zaragoza 1507, dice Isaco Coeno de, y estas palabras van seguidas de otras doce letras que, al parecer, no dan sentido: rtss msee scbm.¹

Es verdad que, quizás, se puede enmendar una de estas letras, ya que Cejador, que decía basarse en Valencia 1514, en el verso 16 (último de la segunda octava) pone escriptas, no escritas; tendríamos, entonces, rtsam etc. en lugar de rtssm etc. Las letras que siguen inmediatamente al nombre del misterioso Isaco Coeno, dertsam, podrían interpretarse, tomándonos la libertad--demasiada--de leer dos veces las letras d y am, como d'Amstredam; pero nos quedaríamos con el resto de la columna sin interpretar. La solución tiene que ser otra, más sencilla.

Las tres palabras Isaco Coeno de no dan un sentido cabal. El lector echa de menos algún nombre de lugar. El autor hubiera evitado el de si hubiera querido destacar el nombre Isaco Coeno sin más. Pero lejos de evitarlo, lo redobló: la columna de doce letras termina en una sílaba de. Para mayor abundamiento de indicios, es la segunda sílaba de la palabra donde, para que el discreto lector se pregunte de dónde es este Isaco Coeno.

La respuesta se encuentra muy cerca, en los versos 12 y 13, en mitad de las tres octavas:

... por donde se/vende la honesta lauor.
De nuestra vi/l massa con tal lamedor ...

Se-vi-lla. La primera sílaba viene inmediatamente tras el donde en cuya última letra termina la columna que dice Isaco Coeno de. La y-de vende anticipa la inicial de la segunda sílaba, vi-, y ésta también va seguida de la -l que anticipa la letra inicial de -lla. No cabe duda que se trata de un Isaco Coeno de Sevilla. ¡Vengan historiadores, a averiguar quién eral

NOTA

¹ Ted E. McVay Jr., "A Possible Hidden Allusion in 'Celestina'", Celestinesca 10, 1 (Mayo 1986): 19-22.

RESEÑAS

Fernando de Rojas, Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea. Ed. Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs-I. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985. 2 vols. I: Introducción (xxii+372 p.); II: Edición Crítica (x+306 p.).

With the impressive two-volume work of Miguel Marciales (1919-1980), Celestina studies now has what it has long awaited: a critical edition of Rojas' Tragicomedia. After J. Homer Herriott's initial work towards a critical edition of Celestina, progress in that area seemed deterred with no significant advance on the critical problem until now. Marciales' painstaking and laborious research is impeccable and sets forth the Celestina witnesses' variant system and stemmatic relationship, by means of which he establishes the text of the Tragicomedia. Also to be applauded is the care with which Brian Dutton and Joseph T. Snow have prepared the posthumous publication of Marciales' work. As the Preface states: "Esta edición es, pues, el resultado del esfuerzo y dedicación de muchos aficionados y expertos. El estímulo principal, que nos inspiró a todos, fue la misma obra genial de Miguel de Marciales" (p. vi).

The contents of the first volume (Introducción) consists of a description of the inception and progress of Marciales' project which began in 1965; a description of the graphics of the Celestina texts; the need for the critical edition; and a meticulous description of the witnesses consulted--Comedia and Tragicomedia editions, the Celestina comentada manuscript, the metrical version by Sedeño, and translations. Marciales sums up the purpose of the introductory volume as follows:

La Introducción que acompaño a la Edición Crítica es necesaria para comprender ésta plenamente y es quizá la más extensa tentativa que se ha hecho a esta fecha para ensamblar orgánicamente un gran conjunto de datos ciertos, en busca de las mejores o de las más plausibles conjeturas sobre los muchos puntos oscuros que aún se dan. (p. xvii)

Marciales has divided the text of the Tragicomedia into the following parts: Esbozo de Rodrigo de Cota (Auto I - Auto II, cena 1), Continuación de Fernando de Rojas (Auto II, cena 2 - Auto XIV, cena 8; Auto XVI; Auto XIX - Auto XXI; Octavas), Tratado de Centurio de Sanabria (Auto XIV, cena 8; Auto XV; Auto XVI--Auto de la Iza; Auto XVII - Auto XVIII; Auto XIX, cena 1). On the basis of this division, Marciales then proceeds to analyze the filiation and stemmatic relation of the editions

and manuscript (Celestina comentada, which Marciales wisely includes as a witness to the textual tradition).

For each text, Marciales provides a punctilious description of the witness, physically as well as graphically, and a careful scrutiny of the variants to show how the text fits into the family of editions. The stemma that Marciales establishes (summarized on p. 268) originates from two manuscripts (January - April 1499) deriving from a first manuscript (December 1497 - September 1498). From the two manuscripts a direct line descends through the editions of Salamanca 1500 (Edition B) and 1503 (E1); Toledo 1504 (E); Valencia 1508 (J1), 1514 (J), 1518 (M), 1523 (T1), and 1529 (T). Also from the two manuscripts derive three other families: I. Burgos 1499 (A); II. Toledo 1500 (C); and III. the direct line of Sevilla 1501 (D), 1502 (D1), 1508 (G1), 1511 (H), 1513 (I), 1518 (L), 1522 (Q1), 1525 (Q), 1528 (S), 1536 (Z), and 1539 (Dd). Marciales' evidence for the filiation seems solid indeed.

At various junctures in his analysis, Marciales discusses other areas of interest outside, although pertinent and related to the bibliographical, filial description of the editions. With regard to the argumentos, Marciales rejects the work of Keith Whinnom and Clara Louisa Penney on the filiation of the texts. According to Marciales (p. 45), the variants of the argumentos in Comedias A (Burgos 1499), C (Toledo 1500), and D (Sevilla 1501) are proportionally greater than that in the text of the autos. His collation of the argumentos show them not to be as similar as Penney suggests and therefore cannot be used as evidence of filial relationship between the editions.

In listing the argumento's variants Marciales not only gives the notables (or substantive) differences on which he is basing his calculation, but also the accidentals. One could debate the accidentals as true variants since the latter are technically common errors and not merely graphic variations. One could also question the necessity of such a long list (fifteen three-column pages of eight-point type) which adds little to the discussion except to show the exacting nature of Marciales' textual labor. This style of abundant documentaion is typical throughout the Introduction.

In the discussion of Comedia C (Toledo 1500), Marciales enters into the question of the author of the Esbozo. From the beginning of the Introduction, the reader is aware that Cota is claimed as the author of the first act. Marciales explains in detail his reasons for taking this stand, which seems reasonable given his analysis which is based on textual and historical information (summarized in IV.B.3). Marciales maintains that the reason for Rojas hiding the identity of the author of the first act was not because Rojas did not know who the author was but because of some conflict between the two--Cota and Rojas--both professionally and/or socio-culturally (i.e., the judaizante reputation of the Cota family).

In IV.B.1.d ("El Esbozo de Cota y su empalme con la Continuación"), Marciales gives additional reasoning for his claim that Cota is the author of the text which Rojas found. Since Rojas was the one who interpreted the first act and invented the pretext of the lost

falcon, Marciales observes that Rojas might have come to the conclusion that Melibea is in a garden and that Calisto jumped over the garden walls because in another of Cota's texts, Diálogo entre el Amor y un Viejo, Amor enters a garden in such a manner. While there is a circular argument here--(that is, Rojas knew the author was Cota, therefore he drew upon another text by Cota, thus proving the first author to be Cota), the comparison does stand and presents a plausible explanation as to why Calisto is later referred to as "saltaparedes."

Elsewhere in Marciales' discussion of the transition from the Comedias to the Tragicomedias (IV.B), "El descuadre inicial del Esbozo" (IV.B.1.f.b), Marciales attempts to explain why Melibea calls Calisto's love "ilícito" in the first scene when he has not actually proposed anything illicit at that point. Marciales' solution to the enigma is that Melibea is a married woman. He discredits the "pensamiento sicalíptico-victoriano" of Gerald Brenan and others, who Marciales says present "las más hilarantes y grotescas interpretaciones" of openly sexual dialogue and actions in the first scene (p. 85). However, with little or no more textual evidence to prove his own theory, Marciales proclaims that the "única solución es la que he propuesto y es la única lógica, sin violentar ni forzar el texto: en la concepción primera de Cota Melibea era una mujer casada, una segunda Lucrecia de la Historia de duobus amantibus" (p. 85). According to Marciales, in Cota's text Melibea was married to "Pléber o Pléberis o Plebero" and Calisto was another Pamphilus o Eurialus (p. 85). Marciales maintains that Rojas understood perfectly well the allusion to Seleucus and Erasistratus but preferred not to turn Melibea into another Fiammetta or Lucretia. Thus Rojas reduced the conflict of illicit love to that of "amor y desamor."

While this theory is a possibility, for we have little extra- and intra-textual information on which to base a definitive judgment, Marciales does not leave room for compromise: "No hay otra interpretación" (p. 86). One would, however, tend to disagree with this last statement since the courtly-love code (also overlooked in Marciales' discussion of Melibea's speech on marriage [IV.B.1.ff] could offer up other possibilities equally feasible without forcing the text to accept either implicit sexual misconducts or postulated marriages.

Overall, Marciales seldom qualifies his conclusions. He has no doubts about his analysis or there being any other correct conclusion than the one he draws. Yet, for the same confidence that he so often displays, he criticizes the work of others such as María Rosa Lida. Quoting from the Originalidad artística de "La Celestina", Marciales adds the following annotations:

"Según el prólogo [p. 26] Rojas volvió a meter la pluma en su obra para satisfacer a la mayor parte de sus lectores que reclamaban más escenas de amor [subrayo porque no es exacto: lo que reclamaban era la prolongación del deleite, en que pudo haber o darse la segunda escena de amor]. De ser esta la única razón [subrayo y pregunto ¿por qué no? ¿cómo sabe la señora de Malkiel que Rojas tuvo otras razones?] le hubiese bastado agregar al acto XIV, enriquecido con el monólogo introspectivo, el acto XIX,

dejando morir a Calisto en la segunda noche de amor, (?) tal como en la Comedia moría en la primera." (p. 146)

The names of scholars who fall under Marciales' scrutiny form an impressive roster: María Rosa Lida, Menéndez y Pelayo, Gilman, Samonà, Whinnom, to name a few. Otis Green comes under review in IV.B.2.c regarding the Minerva/Vulcán reference. Marciales criticizes Green's use of the spelling Vulcán, saying that Vulcán is not a Castilian form. Rojas would have used Vulcano. Also, Marciales affirms that Rojas could not suppose an illicit relationship between Minerva and Vulcan from the sources Green cites. Marciales admits, however, that he does not know what name to substitute for Minerva and the question remains obscure even to him: "las otras conjeturas que se me ocurren me parecen tan cojas como la de Green" (p. 115).

His opinion of the work of English-speaking Hispanists is thinly veiled, as for example in the discussion of "comedor de huevos assados": "Esta expresión ha 'vejado' el ingenio de los hispanistas de habla inglesa y sobre ella se han escrito las más divertidas necesidades" (p. 115). However, neither do the Peninsular critics escape his judgment: "Los comentaristas españoles pasan sobre todo esto como gatos escaldados, pero aquí no hay dudas posibles porque las expresiones iguales o paralelas están más que vivas en el habla vulgar de amplias zonas de Hispanoamérica" (p. 115). Marciales does admit in a footnote, though, that he is not certain of this vulgar use of "huevos" in Peninsular slang, which shows that Marciales, too, has limits to his knowledge. Later in IV.C.1 (p. 222), Marciales twice maintains that to establish an edition of a text one must be a native speaker of that language.

Sometimes Marciales' theories seem to be based on conjecture, although they are presented as hard fact. For example, in IV.B.3, discussing edition E (Toledo 1504), he maintains:

La edición E está ciertamente relacionada con el amigo toledano de Rojas, destinatario de la Carta que nos ha llegado, por primera extante, en C. Este amigo es el esponsor o patrocinador del misterioso Sanabria [Marciales' candidate for author of the Tratado de Centurio] y en consecuencia, del Tratado de Centurio. Para el momento Rojas debe de estar ya más del lado de Toledo que de Salamanca, es decir, debe de haber comenzado a menudear los viajes y los contactos con Toledo y su circuito, los que finalmente lo llevaron a casarse y a establecerse en Talavera de la Reina (hacia 1507). (pp. 122-23)

The reader wonders where this information about the friend came from but is never given any foundation supporting the relationship between the friend and the edition except the Toledo connection. One could have hoped for more explanation.

With respect to the authorship of the additions to the Tragicomedia, Marciales decides, on the basis of the variants, that the "Gran Adición" (Autos XIV, cenas 5 and 6; XVI; and XIX, cenas 2, 3, and

4) as well as the minor additions and the majority of the substitutions are Rojas' own. On the contrary, few of the suppressions nor the Tratado de Centurio are Rojas'. From the modifications and problems of the Esbozo (IV.B.2.c) in El (Salamanca 1502?, 1503), Marciales concludes that "en términos generales debe admitirse que en el Esbozo no se pueden dar las supresiones, cosa que por lo demás es lógica, dado que Rojas y amigos respetaron escrupulosamente el texto de Cota. Las supresiones de una palabra, que mejoran el texto, aunque puedan ser de Rojas, pueden aceptarse, v.gr. I.6; las que dañan el texto o no tienen el apoyo de It son erratas, v.gr. I.12, I.18" (p. 111). The qualification of improving or worsening the text seems a bit vague since deciding whether the change is for better or worse is generally subjective.

Regarding the Tratado de Centurio, Marciales proposes:

El Tratado de Centurio originario formaba un bloque sin división en autores, o sea, una simple sucesión de cenas, algo casi como de la longitud del Esbozo de Cota. Este Tratado estaba formado por el actual XV, el Auto de la Iza, los actuales XVII, XVIII y el Auto de Traso. Según esta hipótesis Rojas conoció el Tratado originario en manuscrito, en la ciudad de Toledo y en 1504. Le fue mostrado por su autor, el misterioso Sanabria, y/o quizás por intermedio o agencia del amigo joven y noble a quien Rojas dirige la Carta (C.) [...] No sabemos quién fuera ese misterioso Sanabria; si estoy en lo cierto, no puede ser el bachiller Sanabria que el profesor Gilman en su libro The Spain of Fernando de Rojas menciona en varias partes. (p. 167)

Marciales makes a positive case for Sanabria as a possible author of the Tratado.

In IV.B.3.b, Marciales discusses the unity of the text --as it has been traditionally conceived--and believes that one cannot study the text or characters as a whole since, as Marciales maintains, there exists a plurality of authors and thus multiple texts and characters. His strong conviction as to the plurality of both text and analysis shows through in a style typical of Marciales, one in which he either rewrites (or rewords) parts of Celestina (p. 175) or creates hypothetical dialogues:

la actitud [...] apriorística clarifica el oficio del crítico, más o menos como la ley del encaje ilumina el oficio del juez. Lo que sigue es un auténtico logógrifo. Los italianos cuando dicen cosas ciertas son más claros que ni los franceses, pero cuando quieren engañar o decir cuquerías suelen ser sutilísimamente oscuros. Esa visión estética que es como un espejo de alinde donde se refleja el examen estilístico, ¿qué diablos tiene que hacer con lo que sigue? Todo parece dicho por Cantinflas, el célebre cómico mejicano: 'vea usted, manito, porque como el examen del estilo se me refleja aquí en el espejo de la visión estética, si usted me despedaza la unidad del estilo, me va a seguir comprometiendo la unidad de la poesía y va a acabar

negándome la existencia mesma de toda la comedia, ¿entendió, manito?' Es claro que no toda la crítica 'idealista' y teticabruna llega a estos extremos de falta de seriedad. Pero este es un ejemplo edificante y precavente. (p. 145)

Marciales' enthusiasm for his topic reveals itself in a dramatic presentation of the arguments.

The Introduction ends with a study of the pronunciation and language of the period and with a discussion of the graphs and orthography of the witnesses and of those adopted for the critical edition. Lastly he presents the criteria of the critical text, complemented with a Bibliography (limited mostly to textual studies of Celestina) and Indices.

The second volume contains the critical edition itself, preceded by a list of the texts collated and their corresponding abbreviations. The critical apparatus is presented at the bottom of each corresponding page of the edition. The notes consist mostly of variant information with an occasional linguistic or literary comment. The paucity of the latter, however, is not to be criticized since such is not the purpose of the edition. The edition is critical: that is, a presentation of the variant and stemmatic information and critical formulation of the text set forth with an exacting apparatus which allows the reader to evaluate the textual decisions of the editor.

Notwithstanding the problematic areas of the Introduction, Marciales' meticulous collation and reconstruction of the text and careful editorial work in the second volume can not be faulted, and the vast quantity of variant information, even more complete than necessary in some cases, presents the reader with a detailed vision of the textual transmission of Celestina. Even if the reader should disagree with Marciales' choice of reading, the fact that one has the information available to make that decision is a great advance for Celestina studies. With Marciales' edition of the Tragicomedia, fifteenth-century Hispanic studies in general and Celestina research in particular have been well served.

IVY A. CORFIS

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

D. W. McPheeters. Estudios humanísticos sobre La Celestina. Potomac, Md: Scripta Humanistica, 1985, pp. 107.

These essays, all but one of which were published previously, are preceded by a brief account of McPheeters' lifelong fascination with Celestina. The humanistic thrust of the essays reflects his thorough knowledge of the Spanish and Italian Renaissance. In "Melibea, mujer del Renacimiento," he combines two separate studies, "Melibea and the New Literacy," published in 1973, and "Antifeminism and the Education of Women" which he presented at the MLA Convention in San Francisco in 1979. McPheeters examines Melibea within the context of feminist and antifeminist writings of the Renaissance. He places her among the educated women of Rojas' time. The daughter of indulgent parents, she received a liberal education and thus anticipates the Renaissance woman when she rejects the suitors proposed by her parents and determines instead to satisfy her own desires.

"Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico" appeared originally in 1982. It stresses Rojas' didacticism which is nowhere more apparent than in the prologue. McPheeters traces the evolution of Epicurianism and stoicism in the late fifteenth century and cites repercussions of these philosophies in Celestina. But the hedonistic lovers meet a tragic end, while the distraught Pleberio is denied even the consolation of the Stoics. The admonitions that appear in the prologue are demonstrated in the unfolding action. "Una traducción hebrea de La Celestina en el siglo XVI" discusses the life and work of Joseph ben Samuel Tsarfati, who rendered Celestina into Hebrew in 1507 or 1508 and composed a sixty-two line poem for it. McPheeters translates and interprets the poem. He believes the verses not only perpetuate the antifeminism rampant in the Middle Ages but add a more virulent Renaissance strain which reflects Tsarfati's outrage with Rome's shameless courtesans.

"La Celestina en Portugal en el siglo XVI" expands on a talk McPheeters presented in 1960 at the MLA Convention in Philadelphia. Influence on Gil Vicente includes several imitations of the go-between as well as the re-creation of lyrical moments in Melibea's orchard. Celestina also shaped plays by Sa de Miranda and three prolix dialogue novels by Jorge Ferreira de Vasconcellos. "La 'dulce ymaginación' de Calisto" explores the role of images and the imagination in medieval culture. Calisto's keen imagination enables him to recall his beloved Melibea and to savor anew the intimate details of their passion.

"Proaza y La Celestina" traces the role of Renaissance correctores who not only accepted responsibility for eliminating infelicities from the work before it was printed but also composed prologues and verses to accompany the work. McPheeters believes Proaza did not pen the prologue nor collaborate with Rojas on the acrostic, nor write the lyrical verses of "Concluye el autor." Rather Proaza treated Celestina as he did other

works he prepared for publication: "Nada indica una intervención extraordinaria" (98).

Now that McPheeters is free from the arduous demands of teaching, he may well wish to develop further some of the themes explored in this collection in light of recent studies like Antony van Beysterveldt's on Melibea, Eliezer Oyola's on the seven deadly sins, Ottavio Di Camillo's on humanism in fifteenth-century Castile. These are but a few of the many critics who have added substance and depth to our understanding of Rojas' work and invite re-examination and refinement of the conclusions presented in Estudios humanísticos.

CHARLOTTE STERN

RANDOLPH-MACON WOMAN'S COLLEGE



Tragicomedia de Calisto y Meli
bea: en la qual se contiene de mas

Tragicomedia de Calisto y Melibea [Seville, 1502 (?)].



PREGONERO

"contarte he maravillas..."

CELESTINA ON STAGE:

A theatrical set piece of some twenty minutes was presented as an accompaniment to a lecture by Francisco Umbral, delivered on July 6, 1986 to close the Segunda Semana del Erotismo sponsored by the Ayuntamiento de Madrid at the Centro Cultural de la Villa. Against a screen on which images of Renaissance Eve and Adam were alternated according to the male and female speaker, stood Calisto (Fernando Navas), on the left, and Melibea (Marta Méndez), on the right, both nude and speaking words from Rojas' text. Music formed a background to the speeches, making them somewhat difficult to hear and appreciate. Spotlights alternately focussed on the speakers as each made pronouncements about love. These were non-sequential, emphasizing the idea that each was wrapped up in different patterns of passion, and not directed to the interlocutor in a manner of a conversation (emphasized by the changing slides and spotlight focus). The asesor teatral for the occasion was José Luis Alonso de Santos.

a. El País (6 de julio, 1986), 28 (foto) y 29 (comentario de E. Haro Tegen).

PUBLICATIONS:

Elsewhere in this issue appears Charlotte Stern's assessment of the collected studies on Celestina by Dean William McPheeters, long a serious student of Rojas and Proaza. This volume was published by Scripta Humanistica (Potomac, Maryland) which has also released a volume of studies honoring McPheeters: Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters (1986), introduced by Bruno M. Damiani, followed by a photo and bibliographical listing of McPheeters' varied publications and scholarly addresses and concluded with seventeen studies. These cover topics as diverse as Don Quijote, La Araucana, the Renaissance pastoral, the comedia, Fray Luis de León and the Sephardic community in the Netherlands in the Seventeenth century. Only one study focusses on Celestina: Esperanza Gurza's "La oralidad y LC," a welcome study which explores the many common forms of oral expression that had reached "literary" status by the time of the writing of Celestina, and the ways in which LC incorporates, indeed, draws heavily upon, the

spoken word. It is important in terms of defining the genre of the work, in discussing the kinds of characterization used and in understanding the text as "closet drama."

SO FAR AS I KNOW the Spanish-English edition of Celestina prepared for a 1987 publication date for the HISPANIC CLASSICS series of Aris & Phillips Ltd (U. K.) will be the very first of its kind. Aris & Phillips have already produced the first two of their dual language texts (with copious introductions by specialists who, in most cases, are the translators as well, plus on-page commentaries for the reader): these are Tirsos's El burlador de Sevilla/The Trickster of Seville and El condenado por desconfiado/Damned for Despair (both 1986). Their Celestina will be an edition of the sixteen-act Comedia de Calixto y Melibea prepared by Dorothy S. SEVERIN of the University of Liverpool and Gilmour Professor of Spanish Studies. It will be accompanied by the English translation of James Mabbe (1631). The Aris & Phillips series has dual language (Spanish and Portuguese with English) editions of major works from the Cid through Lorca now underway. Their US distributor is Humanities Press International, Atlantic Highlands NJ 07716. Further information about this Celestina will appear in future numbers of this boletín.

A SPECIAL MEMORIAL ISSUE planned for the Bulletin of Hispanic Studies (Spring of 1988) is The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1576: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom, ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson. This issue is, in fact, a supplement to the normal 4 issues of the journal and needs to be ordered separately. An order guarantees that your name appears in the Tabula in Memoriam. USA subscribers to the memorial volume need to send \$25.00 (\$40.00 for your institutions) per copy, plus \$1.50 shipping "in a check or money order made out to "Humanities Press International Inc." and sent to: Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ 07716. All other individuals should send twelve pounds sterling (plus one pound and sixty five pence for handling outside of the UK) in check or postal order draft to Stonebridge Distribution Limited, 7 Great Western Way, Bristol BS1 6HE, U. K., checks and drafts to be made out to "Stonebridge Distribution Limited."

THIS VOLUME contains twenty studies covering all aspects of Prof. Whinnom's own considerable interests in the period, three of which will be on CELESTINA: Peter Russell's "Why Did Celestina Move House," Nicasio Salvador Miguel's "El presunto judaísmo de la Celestina," and Joseph T. Snow's "'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármeno." Professor Whinnom was, among his many professional personae, a valued corresponsal of CELESTINESCA.

A RECENT RELEASE in the Problemata Semiotica series (no. 8) directed and published by Kurt and Roswitha Reichenberger in Kassel is Fernando CANTALAPIEDRA'S 1986 monograph, Lectura semiótico-formal de La Celestina. This volume had been announced earlier but publication was delayed until now. If not available through a book dealer near you, the editorial address is: Edition Reichenberger, Pfannkuchstr., 4, D-3500 Kassel, WEST GERMANY.

PONENCIAS:

Lo que a continuación se ofrece es una lista (con resúmenes en algunos casos) de las ponencias que sobre temas celestinescos se leyeron desde abril de 1986 y que han venido a nuestra noticia. Continúa donde la lista anterior (Celestinesca 10, i [mayo 1986]: 70-72) termina.

1. Charles B. FAULHABER, "The Celestina and the Libro de buen amor: Texts and Contexts." The Raimundo Lida Memorial Lecture, Harvard University, April 1986.

A discussion of the 'state of each text' as it has come down to us, in the light of the existence of several stages of their development, and the direct relationship this has on the difficulty generations of readers have had in understanding the works. There are several technical problems, and many historical and literary ones, still to resolve: these are outlined at the conclusion of the presentation.

2. Francisco UMBRAL, "Calixto y Melibea." Segunda Semana del Erotismo, July 1-6, 1986, Centro Cultural de la Villa (Madrid: SPAIN).

An illustrated lecture. Three major points were covered: 1) the supposed dialogues of Calisto and Melibea are really monologues and each of the pair is wrapped up in his/her own passion; 2) that the language is so innovative with its renewed metaphors and well-placed (and even surprising) adjectives, that it can be claimed that here, in Celestina, modern Spanish was born, and; 3) that like Don Quijote, a classic which is comprised of many forms and genres, Celestina is another classic which blends comedy, tragicomedy, etc., in its emergence as a coherent whole.

The illustrated part was a dramatic reading with two nude figures (Melibea and Calisto) standing in spotlighted areas of the stage against a backdrop on which slides (for example: of Adam and Eve) from Renaissance works were projected, changing with the speakers. Excerpts from the text were read in no particular order, alternating between the two figures, to underscore the point about private passion and monologues (see point 1, above).

EN EL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL sobre lengua y literatura hispánicas en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento, Madrid y Pastrana, 5-11 julio de 1986, hubo varios trabajos sobre la Celestina:

3. Dorothy S. SEVERIN, "La Celestina y el discurso novelístico."

Defiende la proposición que LC es una novela temprana, basándose en parte en las teorías de Bakhtin sobre la prueba del héroe como uno de los estructurantes importantes.

4. Fernando CANTALAPIEDRA, "La Huerta-Huerto, en la Celestina."

Una exploración, según teorías semióticas, del uso de tales espacios en el texto de LC). La huerta es el de la primera escena de la obra, el huerto el del "jardín" de las escenas de amor más tarde. Sufre algunas transformaciones simbólicas a la vez que lingüísticas: huerta siendo el mundo físico, con sus tormentos y ausencias; huerto siendo el mundo positivo, espiritual, con sus presencias, con su gozo.

5. Fernando RIELO PARDAL, "La dialéctica de lo antimístico en LC."

La idea es que LC era una obra moralizante, con una ética escasamente observada por el mundo crítico, con un final que representa el triunfo de la desencarnación (lo monástico) sobre la encarnación (el mundo) en la muerte de los protagonistas.

6. Joseph T. SNOW, "El descubrimiento del ser como motivo literario en Celestina."

Intento de re-valorar el papel y función de Pármeno a lo largo de los primeros doce actos de LC. El núcleo de la presentación consistió en dejar ver que Pármeno no puede escapar su propia naturaleza una vez revelada (por las manipulaciones de Celestina, al volver--a través de la memoria--al pasado, etc.) y es él mismo que se descubre a sí mismo, poco a poco, en esta lectura del arte de la caracterización de Fernando de Rojas. [Sesión plenaria].

7. Francisco NODAR MANSO, "La Celestina: una expresión de las estructuras temático-narrativas de la poesía lírica cancioneril."

Presentación de la temática del Pamphilus, de las cantigas gallegas (con su sub-texto sexual) y Celestina, y una consideración de sus nudos narrativos: tienen en común ciertos paradigmas temáticos (la virilidad, la diosa-diablo, la presencia de una hechicera y de una madre/símbolo de la tierra, etc) que las une.

8. Angeles CARDONA, "En torno a la edición de LC, nacida a raíz del Congreso Internacional de La Celestina."

Presenta planes para una nueva edición a base de las últimas investigaciones, siendo que la primera (la del título) data de 1974 (Primer Congreso en Madrid).

9. Francisco MUNDI PEDRET, "Elementos religiosos, positivos y negativos, en la Celestina."

La Tragicomedia como obra eminentemente moralizante, como obra en contra de todos los males (egoísmo, codicia), vista a la luz de los protagonistas castigados. Recoge LC en sus páginas el saber y el espíritu de las generaciones anteriores.

10. Lía Noemi URIARTE REBAUDI, "Los plantos de Celestina."

Comentarios a los dos plantos de Elicia por la desaparecida Celestina, ambos de los cuales cumplen con la función de exaltar a los difuntos. Demuestran, afirmase, que Elicia es la única que de veras siente la ausencia de Celestina.

11. Elena GASCON VERA, "Celestina y el Descubrimiento."

Lo que tienen en común Celestina, los Reyes Católicos, y el Descubrimiento, es el rompimiento de límites, en el caso de la obra de Rojas, de los antiguos moldes lingüísticos hacia una comunicación más espontánea y personal, y en el caso de los otros dos, el rompimiento de límites geográficos hacia la expansión territorial y religioso. El texto de Celestina describe un pesimismo aparente, según la conferenciante, siendo que detrás de él hay una secreta esperanza de renovación, sobre todo tocante a la situación del pueblo hispano-judío.

AT THE FIFTH International Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, sponsored by the University of Utrecht at Dalfsen, The Netherlands, August 18-23, 1986, there were two LC offerings:

12. Dorothy S. SEVERIN, in a Special Session devoted to the theme, "On Pedagogy and Performance of Courtly Texts," presented her views of "The Celestina as Performance Text." From the notion that the original text may have been read aloud among a circle of friends, she developed a short history of performance adaptations in the twentieth century, in varied lands and languages.
13. Dorothy S. SEVERIN, "The Celestina's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations." [Session: Medieval Spanish Lyric.]

From Mabbe's manuscript translation (ca. 1598) and the full printed version (1631), it is clear that he tended to pad the text in numerous ways with amplificatio. He succeeds somewhat better with the lyrics (Acts I, XIII and XIX) and the paper took up these poetic translations, the minor adjustments, the occasional mistake and the failure to recognize that the Act XIX lyric was an alborada and not an alba (the lovers meeting and not their parting).

CONGRESO ANUAL DE LA American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Madrid, 18-23 agosto 1986. Según información proporcionada por el profesor Anthony Cárdenas, se ofrecían estas tres ponencias:

14. Luis CORTEST, "The Celestina and Marsilio Ficino's Liber de vita." Sesión titulada: From the Cid to the Celestina.

15. Lina L. COFRESI, "Celestina y María: ¿antítesis o parecido?"
Sesión titulada: Women and Love Dialectic.
16. Kirk W. Wagensteen, "La parodia y la ironía en la literatura celestinesca." Sesión titulada: Medieval Spanish Literature and Language.

SESIONES ESPECIALES of the 9th Congress of the International Association of Hispanists, August 18-23, 1986, West Berlin (WEST GERMANY) featured the following presentations:

17. Dean William MCPHEETERS, "El concepto de Don Quijote de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en Celestina." [Sesión: Cervantes: Lecturas del Quijote.]

La idea central es que Rielo ve en LC una obra anti-mística (en contradistinción a Don Quijote) y que el comentario sobre LC que hace Cervantes entiende por "humano" carnal: es decir, LC hubiera sido 'divino' si fuera menos explícito.

18. Joseph T. SNOW, "Lo que nos enseña la ilustración de las Celestinas en el siglo XVI." [Sesión: Siglo de Oro: Historia del Libro.]

Bien vistos, los esquemas iconográficos de las tempranas Celestinas (por ejemplo Burgos 1499, Sevilla 1518 y Valencia 1514) pueden ofrecernos otra perspectiva sobre cómo el texto se entendía en su mismo momento histórico, además de revelar datos interesantes sobre la historia textual de "familias" de ediciones.

19. Kathleen V. KISH, "Celestina en Amberes en el siglo XVI." [Sesión: Siglo de Oro: Historia del Libro.]

La traducción de LC al holandés, sus versiones y relaciones con otras traducciones (Wirsung, 1520 y 1534; la traducción anónima francesa, 1527) y vínculos con ediciones españolas (p. ej., Zaragoza 1545).

20. Henk DE VRIES, "'Mas y igual galardón': Sobre estructura y autoría de la Celestina." [Sesión: Celestina.]

Análisis aritmético del significado de las escenas del primer auto de LC, de las cláusulas de la primera escena del primer auto, y de las agrupaciones de personajes (por parejas y por tríos) a lo largo de la acción.

21. Dorothy S. SEVERIN, "LC y el discurso novelístico." [Sesión: Celestina.]

Exposición de las distintas técnicas incorporadas en los diálogos y monólogos de LC que dan forma al discurso novelístico que Rojas lega a la posteridad.

22. Ivy A. CORFIS, "La Celestina comentada y el código jurídico de Fernando de Rojas." [Sesión: Celestina.]

CELESTINESCA

El autor anónimo de la Celestina comentada dilucida la sabiduría jurídica de Fernando de Rojas, señala fuentes y autoridades y aclara puntos del texto de LC. Es un texto imprescindible para la comprensión de autor y obra.

23. Henk DE VRIES, "Cryptografie, een bijzonder geval: het boek dat Celestina wordt genemd." Wetenschapsweek (Semana de la Ciencia), October 7-10, 1986, Utrecht HOLLAND.

Explica que Celestina es una obra maestra de la literatura universal y aún es más: es una sátira político-social comunicada a un público lector en forma de construcciones aritméticas encerradas en el mismo texto. Utiliza el texto de la Comedia en 16 actos, y los grabados de Burgos 1499, como base de la exposición.

SPECIAL SESSION on Celestina. 36th Mountain Interstate Foreign Language Conference, Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina (USA), October 10-12, 1986. Five ponencias appear in the printed program:

24. Dennis SENIFF, "Celestina: A Venatory Reading of a Predatory Text."
25. Barbara MUJICA, "Variations of the Theme of Melibea: Bernardim Ribeiro's Aonia."
26. Patricia FINCH, "Dramatic Elements in Celestina."
27. Kathleen KIRK, "A Love Triangle: Celestina, Calixto, Melibea."
28. John LIHANI, "Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in Celestina."
29. Lee A. GALLO, "Celestina: A New Social Perspective." Twelfth Annual Southeastern Medieval Association, October 23-25, 1986 (Athens Georgia USA).

La sociedad en que se mueven los personajes de Celestina representa en realidad, una inversión sistemática de los valores neoplatónicos, estudiados aquí al señalar el abismo entre lo que se dice e intenta y lo que se quiere y se realiza.

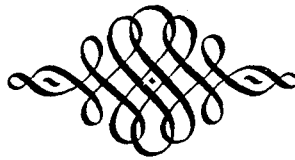


THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
OF THE UNIVERSITY OF WISCONSIN

presents

La Celestina

a dramatic reading of one of the masterpieces of
Spanish Literature



Play Circle

OF THE WISCONSIN MEMORIAL UNION

September 8, 9, 10, 1957

CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

Joseph T. Snow
University of Georgia

He comenzado con la sección bibliográfica de este boletín aparecido en el número 2 del año 9 [Otono 1985] a elaborar un suplemento a mi Celestina de Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985 (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985). Para facilidad de las futuras referencias, comenzamos a enumerar las entradas consecutivamente de suplemento a suplemento, práctica continuada ahora. Entran tanto las cosas recién salidas como cosas más bien antiguas que solo ahora nos han llamado la atención.

Solo queda por agradecer a muchos de los autores de los estudios reseñados aquí el envío de sus trabajos y, caso aparte, a Vicente Cano, Dennis Seniff y Daniel Eisenberg el haberme proporcionado fotocopias de estudios de difícil acceso.

47. Antología de la literatura española e hispanoamericana, presentada por Martín de Riquer y J. M. Valverde, 2 vols. Barcelona: Ed. Vicens-Vives, 1965-1966.

Solo el I Auto de LC se presenta (tomo I: 85-109) con sus notas (tomo II: 67-86). Bastante conforme con la ed. y prólogo del mismo Riquer [1959, Ed. Vergara].

48. BEHIELS, G. "La primera traducción de LC en los Países Bajos." Linguistica Antverpiensa 16-17 (1982-1983): 289-331.

Aparece en 1550 (con tres ediciones posteriores) la primera traducción neerlandesa, con toda probabilidad hecha a base de una original española (Zaragoza 1545). El estudio cubre materias, además de puramente textuales y bibliográficas, tocantes a la adaptación de la realidad española a la flamenca por alteraciones de nombres geográficos, nombres propios [en las referencias textuales], tipos de viandas y bebidas, etc., y por el estilo (momentos de síntesis y de ampliación del texto, uso de latinismos, galicismos, diminutivos, errores de traducción, etc.), y más. Es un estudio descriptivo a la vez que (positivamente) valorativo.

49. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, "Los rasgos pertinentes del espacio en LC," en Actas del I Congreso Internacional sobre

Semiótica e Hispanismo [Madrid 1983], vol. 2: Crítica semiológica de textos literarios hispánicos (Madrid: CSIC, 1986) (*).

50. DIAMANTE, Julio. "Comedia y tragedia de Calisto y Melibea, de sus padres, servidores y rameras y de Celestina, 'puta vieja'" (guión cinematográfico). 1983. 110 pp. [Biblioteca Nacional, Madrid, Varia, C^a 14991-2.]

Una verdadera lectura erótica del texto de Celestina, sin diluir el lenguaje del original: es la parte visual en donde se ve la gran originalidad de esta adaptación: Melibea se baña en su jardín (primera escena): Calisto sueña de Melibea, masturbándose (acto II^o); Celestina realmente "repara" una virgen y, luego, junto con Pármeno, le quitan dientes a un ahorcado; Pármeno y Areúsa están desnudos (acto VII); Melibea, en el acto X, se masturba, pensando en Calisto; al hacer el amor los amantes en la hierba, hay una escena lésbica entre Elicia y Areúsa; en otra escena paralela, es Lucrecia quien se masturba, estimulada por la pasión de Calisto y Melibea; y Calisto, cuando corre a ayudar a Sosia y a Tristán, está desnudo.

51. ESTEBAN MARTIN, Luis Mariano, "La presencia de LC en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de Toledo." Tesina de licenciatura, Univ. Complutense (Madrid), 1986. 254 p. Dirigida por Nicasio Salvador Miguel.

Muy detallado. En resumidas cuentas rescata la "Tercera Celestina" de un injustificado olvido a la vez que arroja muchísima luz sobre los primeros momentos de la larga tradición literaria iniciada con la obra de Rojas. Dividido en dos partes. La primera estudia las alusiones en el texto de las siguientes fuentes principales: 1) la literatura clásica [Aristóteles, Platón, Cicerón, Ovidio, Séneca y Catón], la eclesiástica [Salomón, David, Judic, etc.], y la castellana [Doncella Teodor, la reina Isabel, Macías, etc.]; 2) la tradición mitológica; 3) la misma Celestina de Rojas; y 4) la "Segunda Celestina" de Feliciano de Silva.

La segunda parte comprende un estudio de las tres Celestinas [Rojas, de Silva, Gómez de Toledo] como una sola manifestación literaria, justificando la resucitación de la alcahueta en la "Segunda" y su continuada actuación en la "Tercera." El gran acierto de esta tesina reside en la visión de conjunto que representan las obras celestinescas en la primera mitad del siglo XVI y en el enriquecimiento que hace de su contexto historico-literario.

52. FORCADAS, Alberto, "Debatabilidad de la teoría de la errata de imprenta en 'haba morisca'." Celestinesca 10, i (mayo 1986): 5-12.

Respuesta a un artículo de Ferreccio Podestá (Celestinesca 8, ii [Otoño 1984]: 11-16) en donde se mantiene que hubo posiblemente un error de imprenta detrás la mención de haba morisca (Acto I^o), y prefiriendo la más documentada "marisca." Trae Forcadas a cuenta argumentos para defender el "morisco" textual de Celestina.

53. GALAN FONT, Eduardo. Claves para la lectura de LC de Fernando de Rojas. Madrid/Barcelona/México: Ed. Daimon, 1986. 109 pp. Rústica (Claves Daimon, Letras, 2).

Una presentación panorámica de la trama acompañada de notas de lectura (con preguntas), es un guía también a algunas de las más conocidas interpretaciones con unas notas bio-bibliográficas. Hay un comentario completo de una 40 páginas que en poco espacio sugiere la riqueza temática, estructural, lingüística y estilística de LC. Servirá más bien a los grupos de estudiantes.

54. GILMAN, Stephen, "Entonación y motivación en LC," en Estudios de literatura española y francesa siglos XVI y XVII: Homenaje a Horst Baader, ed. F. Gewecke (Frankfurt/M : K. D. Vervuert, 1985): 29-35.

Afirmación rotunda de la primacía de la oralidad (lectura dramática repetida) de LC. Las especulaciones y re-creaciones del autor son de sumo interés para quienes estudian la obra como transicional entre la literatura esencialmente oral y la época de la imprenta, ésta última que conlleva la pérdida de las artes declamatorias, etc.).

55. GRIFFIN, Clive, "Giacomo Caviceo's Libro del Peregrino: the Fate of an Italian Wanderer in Spain," en Book Production and Letters in The Western European Renaissance (Essays in Honor of Conon Fahy), ed. by A. L. Lepschy et al (London: Modern Humanities Research Association, 1986): 132-146.

Tanto como con unas traducciones italianas de LC, la traducción española de esta obra italiana se asocia con la casa impresora de los Cromberger en Sevilla. Se destacan, en las páginas 140-142, ciertos paralelos, y ciertos contrastes, entre las fortunas editoriales de las dos obras.

56. HERRERO, Javier, "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle," en Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age, ed. W. Godzich y N. Spadaccini (Minneapolis, Minnesota: The Univ. of Minnesota Press, 1986): 132-147, 166-68.

Un análisis de las configuraciones textuales, y sus significados en la época en la cual escribía Rojas, para llegar a la visión de una Celestina, artífice de una telaraña de lujuria en que los objetos importantes (hilado, serpiente, muelas, cordón) delatan los hitos esenciales de la corrupción o seducción de Melibea. Fuente de todo es la magia y las creencias diabólicas de las brujas, sirvientes del Diablo.

57. JONES, Joseph R. "Comedia Poliscena per Leonardum Aretinum Congesta (edición del texto de 1478). With English Translation." Celestinesca 10, i (Mayo 1986): 23-67.

Edición del texto y, que se sepa, la primera impresión de una traducción al inglés. Hay una introducción y notas bibliográficas en Celestinesca 9, ii [Otoño 1985]: 85-94.

58. LAPESA, Rafael. "Un Calisto o Romeo anónimo del siglo XVI." Letras 6-7 (Homenaje a Angel J. Battistessa en su 80º Aniversario) (dic. 1982--abril 1983): 117-118.

Texto de un soneto de hacia 1540-1550 que tiene reminiscencias celestinescas:

59. MCVAY JR., T. E., "A Possible Hidden Allusion in Celestina." Celestinesca 10, i (mayo 1986): 19-22.

Descubre en el "Concluye el autor" de Zaragoza 1507 (primera TCM conocida), precisamente en el acróstico formado por la octava letra de cada verso, la serie que da: Isaco Coeno de (...). Explora el autor las posibilidades de un tal Isaac Cohen dentro de las vivencias de Rojas y encuentra uno, acabando con una serie de especulaciones sobre la presencia de su nombre en los versos finales de la obra.

60. NODAR MANSO, Francisco, La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico, Problemata semiotica, 6 (Kassel: Reichenberger, 1985): 202-221.

Este apartado estudia "La intervención de la madre", de las cantigas d'amigo galaico-portuguesas, en la vida emocional de su hija, la "amiga." Es a veces recelosa y algunas veces medianera, dos fases del arquetipo de la Madre que anticipan la síntesis (Alisa, Celestina) encontrada en la Tragicomedia de Rojas. Otros elementos sugerentes como puntos de contacto son: los eufemismos lingüísticos para el acto sexual, el significado erótico de algunas albas, y el simbolismo de la entrega de una cinta/cordón para indicar el deseo de entregarse.

61. PEREZ COTERILLO, Moisés, "La Celestina de Sastre." El público, núm. 19 (abril 1985): 10-13 (Ilustrado).

Esta obra de Sastre (1978) vista a la luz de los últimos veinte años de su producción dramática. Hay fotos de las producciones de Roma (1979), de Berlín Oriental (1981) y de Barcelona (1985). También hay comentarios de Sastre sobre su Celestina.

62. ROMERO, Federico. Calisto y Melibea. Tragicomedia en verso, en tres actos. Basada en la obra clásica de Fernando de Rojas. (Con otra obra dramática suya). Con un prólogo por F. C. Sainz de Robles (Madrid: Herederos de F. Romero, 1983): 13-97.

Es la primera publicación de esta curiosísima versión en verso de LC [escrita en 1957]. A pesar del Tragicomedia del título, lo que se adapta es la versión breve o sea la Comedia de 1499, de 16 actos. Es una adaptación conservadora en cuanto a la fidelidad al idioma de Rojas, pero donde puede fallarle es en la realización de

los caracteres, cuya sicología profunda parece no reflejarse tanto aquí. Romero la escribió en espera de que alguien compusiera para ella una partitura musical; lo cual no se hizo.

63. ROJAS, Fernando de. LC. Ed. e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez. Madrid: Espasa-Calpe, 1986 (Col. Austral, 195, 22ª ed.).

Esta edición, que suplanta totalmente la de la Colección Austral, apareció originalmente en 1980 como Selecciones Austral 73 y, aunque sin indicaciones de que fuera parte de la Colección Austral, ahora lleva la indicación de que era la vigésima edición. Anomalía curiosa es que la última impresión de la antigua edición [sin notas, prólogo, bibliografía e ilustraciones; todas las cuales ahora están incluidas], la 19ª, se publicó en 1981, un año después de la "20ª". Esta 22ª, por ende, es también la 3ª reimpression de la edición de Piñero Ramírez.

64. _____. LC (con Lazarillo y El Buscón) en La novela picaresca española. San Sebastián: Txertoa Ediciones, s. f. [¿1984]? xiv + 399 p. (Novelas Inmortales).

Es idéntica a la edición sacada en Barcelona por Ed. Exito en 1952 de las mismas tres obras, sin otros cambios que la portada y cubierta.

65. SCHOLBERG, Kenneth R. "Algo más sobre la magia en LC." Residencia: Cuadernos de Cultura (Univ. de Extremadura) V, núm. 12 (1985): 41-46.

Niega que la magia sea un elemento decorativo (en contra de Lida de Malkiel) en la obra: Celestina se cree bruja, se presenta como bruja, y los otros la pintan y aceptan como tal. Sea eficaz su magia en los mecanismos de la trama o no lo sea, el punto esencial es que la magia y la brujería son elementos centrales en la caracterización de la alcahueta.

66. SENIFF, Dennis, "Bernardo Gordonio's 'Lilio de Medicina': A Possible Source of Celestina." Celestinesca 10, i (mayo 1986): 13-18.

Semejanzas relacionadas con la locura de amor o "hereos" (el tipo del que sufre Calisto), y su remedio, contenidas en esta obra del siglo XV.

67. SNOW, J. T. "Celestina de Fernando de Rojas: Documento Bibliográfico." Celestinesca 10, i (mayo 1986): 75-79).

Con 22 adiciones a su estudio de 1985 (Celestina de Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography ... 1930-1985).

68. VERDU DE GREGORIO, Joaquín, "Melibea o el espacio imposible," Miscelánea de estudios hispánicos: Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sagranyes de French, ed. L. López Molina (n. p.: Abadía de Montserrat, 1982): 335-350.

Una exploración de como la seguridad de Melibea (en su casa-mansión), ese espacio interior, se va vaciando a lo largo de su creciente pasión, por Calisto dejándole al final sin opciones, anhelando la muerte. Inteligente lectura tanto de los espacios físicos como de los metafóricos, especialmente bien llevado a cabo en la "lectura-análisis" que da del discurso de Melibea ante Pleberio en el acto XX.

The image shows a page of handwritten text in Spanish, which is the final page of the testament of Fernando de Rojas. The handwriting is in a cursive script from the 16th century. The text is written on a page with horizontal lines. The handwriting is dense and somewhat difficult to read due to the cursive style and some ink bleed-through. The text appears to be a testament or a final declaration, as indicated by the caption below. The page is numbered 64 at the bottom.

Ultima página del testamento de Fernando de Rojas.



Act 1. Illustration by Dodie Masterman. London: Folio Society, 1973.



Act 19. Illustration by Dodie Masterman. London: Folio Society, 1973.



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).

Vol. 10

No. 2

Celestinesca

ISSN 0147-3085

Otoño

1986

 CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR

Celestinesca: Ten Years 1-2

ARTICULOS

José Luis CANET VALLES, "La Comedia Thebayda, una "reprobatio amoris" 3-15

Theodore S. BEARDSLEY, JR., "Celestina, o los dos trabajadores": A Shadow-Play of 1865 17-24

Anne EESLEY, Celestina's Age: Is She Forty-Eight? 25-30

Anthony J. CARDENAS, The "Corriente Talaverana" and the Celestina: Beyond the First Act 31-40

NOTAS

Henk DE VRIES, Isaco Coeno de ... ¿dónde? 41

RESEÑAS

Miguel Marciales, ed. Fernando de Rojas, Celestina: Tragico-media de Calisto y Melibea, 2 vols. (Ivy A. CORFIS) 43-48

D. W. McPheeters, Estudios humanísticos sobre la Celestina (Charlotte STERN) 49-50

PREGONERO

Celestina On Stage; Publicaciones; Ponencias 51-57

SECCION BIBLIOGRAFICA

Joseph T. SNOW, "Celestina" de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico 59-64

ILUSTRACIONES 15, 16, 28, 30, 40, 42, 50, 51, 57, 58, 64, 65, 66

CELESTINESCA is printed in Athens GA (USA). Send all correspondence concerning submissions, subscriptions and other matters to: The Editor, Dept. of Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens GA 30602. CELESTINESCA publishes numbers in May and November. English, Spanish and French preferred.