

Celestinesca

ISSN 0147-3085



ESTUDIOS EN HOMENAJE DE
LOUISE FOTHERGILL-PAYNE

Editora invitada
Rosa M. Garrido

Vol. 21, nos. i-ii

1997

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

CELESTINESCA regrets the untimely death of the hispanist to whom this volume is affectionately dedicated. Louise Fothergill-Payne (née Guépin) passed away on March 16, 1998. Shortly before, in early March, she was able to see and hold a complete pre-print volume of this homage volume that had been put together expressly for a special presentation planned for London in mid January, a presentation and merited tribute that owing to the reappearance of the illness which shadowed her last years - but never her spirit or will - had to be canceled. We who shared some of her last days, in Madrid during November of 1997, when she and the man she called "my best friend," her husband Peter, were hard at work on the final stage of preparing the CELESTINA COMENTADA manuscript for its publication in time for the 1999 fifth centenary of the Comedia de Calisto y Melibea, will be witnesses forever to Louise's indomitable spirit and determined will. By any standards, she was a rare and beautiful human being. All who knew her will miss her.

Besides her husband, Peter, Louise is survived by her two children, Catherine and Simon. Our tribute is for them also.

Joseph T. Snow

Celestinesca

VOL 21, nos. 1 & 2

CONTENIDO

1997

ARTICULOS Y NOTAS

- Rosa M. Garrido**, 'Estudios en homenaje de Louise Fothergill-Payne: Introducción' 1-9
- Louise Fothergill-Payne**, 'Obra publicada' 11-14
- Alan Deyermond**, 'How Many Sisters Had Celestina?: The Function of the Invisible Characters' 15-29
- Enrique Fernández**, 'Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de sententiae como mapa textual' 31-47
- Michel Garcia**, 'Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*' 49-64
- E. Michael Gerli**, 'Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*' 65-77
- Teresa Kirschner**, 'Calisto y Melibea: "Ilusión (cómica) de Tony Kushner' 79-92
- Nicholas Round**, 'Rojas' Old Bawd and Shakespeare's Old Lady: *Celestina* and the Anglican Reformation' 93-109
- Dorothy Sherman Severin**, 'Animals and Abuse in *Celestina*: The Dog and the Ass' 111-114
- Joseph T. Snow**, 'Hacia una historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822' 115-172

ILUSTRACIONES

10, 27, 30, 45, 47, 48, 64, 77, 78, 92, 109, 110, 114

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 21 (1997)

© 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
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

ESTUDIOS EN HOMENAJE DE LOUISE FOTHERGILL-PAYNE

INTRODUCCIÓN

**Rosa M. Garrido
Trent University**

El hispanismo tiene contraída una deuda impagable con Louise Fothergill-Payne por su contribución a la investigación de aspectos y textos importantísimos para los estudiosos de la literatura española. Los artículos reunidos en este volumen tratan no tanto de saldarla como de reconocerla. Debido a las limitaciones de espacio y tema no ha sido posible incluir a todos los colegas, amigos y discípulos que se han relacionado con Louise Fothergill-Payne durante su dilatada carrera investigadora. La difícil selección ha querido ser más representativa que exhaustiva y siguiendo criterios que, sin sacrificar la calidad académica, tuviera en cuenta los lazos de amistad y cariño que deben presidir todas las relaciones humanas. No en balde Louise Fothergill-Payne realizó sus primeros estudios de español en la universidad de Amsterdam bajo los auspicios del prestigioso y bondadoso profesor J.A. Praag para quien "lo has hecho con amor" era el mejor elogio que podía hacerse de un trabajo de investigación. Con amor, ciertamente, ha trabajado Louise Fothergill-Payne la literatura española aunque sin renunciar a esa otra humanísima cualidad de la persona que es el humor.

Louise Fothergill-Payne, nacida en el seno de una distinguida familia holandesa de origen hugonote, los Guépin, creció y se educó en una casa rodeada de libros y de música: es la mayor de cinco hermanos, entre los que se destaca el conocido escritor e investigador Jan Pieter Guépin.

Terminados sus estudios, en las universidades de Amsterdam y Gröningen, Louise, acompañada de Peter - su esposo, colaborador y mejor amigo - comienza su carrera académica en 1965 en la universidad de Calgary, en la provincia canadiense de Alberta. Serán los estudiantes del oeste canadienses, desde 1965 a 1992, los que tendrán el privilegio de ser introducidos a los estudios de literatura española por tan distinguida profesora. Como profesor visitante ha contribuido también a la vida académica de Linacre College en Oxford (1983-1984) y la del Centro de Estudios Renacentistas y Barrocos de la Universidad de Maryland (1994).

El campo del hispanismo canadiense la labor de Louise Fothergill-Payne ha sido importantísima. Primera mujer secretaria-tesorera, vicepresidente y presidente de la Asociación Canadiense de Hispanistas; ha sido miembro de la Junta directiva de la Asociación de Humanidades Canadiense y de los principales organismos culturales federales. En reconocimiento a su liderazgo ha recibido numerosos premios y distinciones en su país de adopción.

Ha recibido igualmente merecidos galardones por sus tareas investigadoras: entre ellos la Killiam Fellowship y Los Corporate Humanistic Awards. En 1992 fue nombrada miembro de la Sociedad Real de Canadá, organismo que agrupa a los más prestigiosos eruditos canadienses; justo honor a una vida dedicada a la investigación.

Estas pocas líneas no dan cuenta cumplida de la labor de verdadera pionera de Louise Fothergill-Payne al frente del hispanismo canadiense. Gracias a ella, y a muy pocos otros, la enseñanza y la investigación de los Estudios Hispánicos en las universidades canadienses se ha desarrollado enormemente y ha alcanzado un alto nivel de calidad.

En 1992 Louise Fothergill-Payne eligió la jubilación anticipada, no tanto como retiro o descanso sino como opción para dedicarse aún más de lleno a la investigación. En la Universidad de Victoria, en la Columbia Británica, fue acogida como se merece y nombrada full professor adjunto continuando allí su contacto con estudiantes y colegas. En el área de la investigación muy pronto verá la luz su ambicioso proyecto de la edición crítica de *La Celestina Comentada* en colaboración con Michel García de la Universidad de París y Enrique Fernández de Princeton, dos de los investigadores incluidos en este número y que nos ofrecen un adelanto de sus trabajos sobre este manuscrito. Jubilación pues en el sentido de la *jubilatio* latina - tiempo de alegría - como es justo que sea para una reconocida latinista como es Louise Fothergill-Payne.

La bibliografía de Louise Fothergill-Payne que acompaña este volumen muestra, mucho mejor que mis palabras pudieran hacerlo, la amplitud de su aportación a varios campos de la crítica literaria y en especial su valiosa investigación sobre textos dramáticos del siglo de oro español. La lectura de estos trabajos y el eco que han recibido entre los críticos nos llevan a constatar la indiscutible calidad y profundidad de tales estudios. Los conocimientos de Louise Fothergill-Payne sobre obras de los siglos de los siglos XVI y XVII son tan amplios que sus publicaciones y conferencias abarcan autores y farsas anteriores a Calderón, Lope de Vega, Cervantes, Tirso etc. y traspasan las fronteras de la literatura española para adentrarse en el teatro inglés. Dos libros, *Parallel Lives: English and Spanish Drama 1580-1680* - obra fundamental para los estudiosos de literatura comparada - y *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today* (1991) ambos editados en colaboración con su esposo Peter, son buena muestra de ello. Pero es y sigue siendo *Celestina* el libro que singularmente más la ha preocupado y el que ha terminado acaparando la casi totalidad de su quehacer científico en los últimos años. Se podría afirmar que junto a otras distinguidas figuras de la crítica literaria, Louise Fothergill-Payne ha sido seducida por las artes mágicas de *Celestina*, esa vieja alcahueta que, a pesar de estar punto de celebrar su quinto centenario, sigue ejerciendo su labor de embaucadora de las mentes más preclaras de los estudios hispánicos. Es por ello sumamente apropiado que sea en las páginas de *Celestinesca* - revista dedicada exclusivamente a los estudios sobre esta obra y que ha jugado un papel decisivo en su mejor conocimiento y apreciación - donde se le dedique públicamente homenaje a su labor investigadora.

Son muchos los artículos y capítulos sobre *Celestina* salidos de la pluma de Louise Fothergill-Payne y no es posible hacerles justicia en una corta introducción. La culminación de sus estudios ve la luz en 1988 con la publicación de *Séneca y Celestina*, un libro central para profundizar en las fuentes que subyacen en el texto de los autores de la *Tragicomedia*. Como ya aclara el título, para Louise Fothergill-Payne Séneca y sus imitadores no solamente constituyen la principal fuente de la obra sino que además fueron precisamente las abundantes *sentencias* de este autor clásico, intercaladas en el texto por el desconocido autor del primer acto, las que prestaron un marco de referencia a Fernando de Rojas para continuar la obra (68). Los proverbios y las sentencias de Séneca serían, según propone Louise Fothergill-Payne, el principal subtexto de *Celestina* y junto a las citas de Petrarca, responsables de proponer una visión irónica y paródica de las normas que presidían, a finales del siglo XV, la expresión literaria del "amor cortés". Incluso la denominación de la obra como "tragicomedia" puede tener origen, como propone Louise Fothergill-Payne, en la epístola octava de Séneca (128).

Séneca and Celestina es ante todo un estudio minucioso, profundo y completo de las fuentes senequistas de *Celestina*. Con esta obra, como señaló Rank en la reseña del libro aparecida en *Celestinesca* (57), Fothergill-Payne ha avanzado significativamente el área de investigación sobre las fuentes de *Celestina* como no se había hecho desde la publicación de los estudios de Castro Guisasola (1924) y Deyermond (1961). El examen exhaustivo de las fuentes senequistas de *Celestina* tiene una multiplicidad de consecuencias. En primer lugar sirve para apoyar la tesis, sostenida por muchos eruditos, de un autor diferente para el primer acto; un autor que se nutría principalmente de las fuentes latinas de Séneca mientras que Fernando de Rojas, aunque conocedor de las *Epistolae Morales*, utilizó frecuentemente la versión española de los *Proverbio de Séneca* de Pero Díaz (140). En segundo lugar este conocimiento especial que tienen los dos primeros autores sirve a Louise Fothergill-Payne para demostrar que fue Rojas, si no el autor único de los cinco autos añadidos sí, por lo menos, el cerebro que los concibió; únicamente alguien que conocía profundamente a Séneca podía continuar utilizando las sentencias con el mismo ingenio: "una técnica que requería conocimiento y experiencia" (143). En tercer lugar, y para mí el más importante, el insistir sobre la posibilidad de la lectura de *Celestina* como parodia de la tradición del amor cortés (143). Esta propuesta de lectura tiene aún más credibilidad aplicada a los lectores y estudiantes cultos de finales del siglo XV. Por último la obra sirve también para llevarnos a un mejor conocimiento de la recepción de Séneca y Petrarca durante esos años. Los sólidos conocimientos de Louise Fothergill-Payne de la lengua y la literatura latina - no en vano comenzó su carrera académica como lectora de latín - convierten los dos primeros capítulos de este libro en un instrumento utilísimo de introducción a la tradición senequista en España.

Dos artículos posteriores "Afecto, afeción y afectación en *Celestina*" (1991) y "*Celestina* as a funny book" (1993) continúan elaborando y justificando esta propuesta de lectura humorística de *Celestina* que contradice la que persiste en considerarla una obra seria y profundamente pesimista. Tuve la oportunidad de asistir en 1989, en la universidad de Québec, a la lectura del primer trabajo en el marco del XXV congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas y por ello puedo atestiguar sobre la hostilidad con que esta visión, compartida hoy por brillantes investigadores - Gerli, Lacarra y Severin etc -, fue recibida por algunos de los especialistas en *Celestina* allí presentes. El carácter paródico de libro y la posibilidad que los lectores u oyentes encontraran cómico hasta el llanto de Pleberio por la muerte de Melibea pareció a estos un verdadero atentado al honor de una de las figuras más trágicas de la literatura española, olvidando, entre otras evidencias, las palabras

de su mismo autor Fernando de Rojas en el tan citado prólogo: *cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?* (Russell, 201) y las de Proaza recomendando a los "oyentes" la lectura de *Celestina* "llorando y riendo en tiempo y sazón" (Russell, 614). Nunca sabremos, como muy bien señala Louise Fothergill-Payne en el segundo artículo "*Celestina* as a funny book" : "si el lamento de Pleberio se inscribía en tiempo de risa o de lágrimas" (45). Aplicando las teorías de Bajtín a la lectura de *Celestina*, Louise Fothergill-Payne afirma, con toda razón que la interpretación del llanto de Pleberio como un discurso trágico o cómico depende enormemente del grado de identificación alcanzado entre texto y lector (44). Los estudiantes de la universidad de Salamanca, contemporáneos de Rojas, notarían como afirma Louise Fothergill-Payne: "la red de alusiones y referencias a las novelas sentimentales, las obras de Petrarca y las traducciones y antologías de Séneca; obras a las que se reconocía un gran valor y que eran consideradas como *autoridades* por los estudiantes de literatura por lo cual es muy posible que provocaran la hilaridad entre los estudiantes de leyes"(48). Sabemos que la recepción de *Celestina* distó de ser uniforme. Este fenómeno que no tiene que extrañarnos; basta contemplar en la actualidad la variada recepción de los populares *culebrones* televisivos que inducen al llanto en muchos y en otros provocan gran hilaridad. Los que enseñamos literatura nunca podremos agradecer bastante a Louise Fothergill-Payne su bien fundada insistencia en defender la posibilidad de disfrutar de la lectura lúdica de una obra que no ha cesado de entretener a miles de lectores, oyentes y espectadores.

Para los estudiosos de *Celestina* los nombres y los trabajos de los investigadores que contribuyen con sus artículos a este número en honor de Louise Fothergill-Payne son bien conocidos y su presencia muestra la importancia de la aportación de nuestra admirada colega a los estudios celestinescos.

Alan Deyermond se sirve de la pregunta retórica *¿Cuántas hermanas tenía Celestina?* para enumerar los personajes invisibles - mencionados en los diálogos del texto y que tienen relación directa con los personajes visibles - y profundizar en la significación que estos tienen para la mejor comprensión de la obra. Como muy bien demuestra Deyermond estos personajes aludidos no solamente sirven para dotar a los visibles de una biografía y de antecedentes históricos y sociales - de un marco de referencia más completo - sino que pueden jugar un papel

decisivo en el desarrollo de la acción. Este es seguramente el caso de Traso, el cojo, cuyas voces son causa directa de la muerte de Calisto aunque solamente sepamos que es él el responsable del alboroto por las palabras de Tristán. Estudio pues de gran interés y que seguramente provocará la publicación de otros que examinen personajes igualmente aludidos en la obra - literarios, bíblicos o históricos - y que Deyermond ha dejado a un lado para concentrarse en los que tienen una relación personal más íntima con los visibles.

Michel García y Enrique Fernández nos ofrecen, en sendos artículos, adelanto de sus investigaciones sobre la edición crítica de la *Celestina Comentada* manuscrito BN 17631, trabajo que están realizando en colaboración con Louise Fothergill-Payne y que esperamos sea publicado muy pronto. El anónimo autor de este manuscrito es hasta ahora el primer comentarista crítico de *Celestina*. Siguiendo el ejemplo de Rojas y del autor del primer acto que utilizaron compendios de Séneca y Petrarca, para la composición de la obra, el comentarista usará compendios de sentencias para proponer su propia lectura de la obra.

Enrique Fernández examina el uso particular que el autor hace de la obra *M.T. Ciceronis sententiae insigniores* de Petrus Lagnerius; un compendio de *sententiae* y *exempla* de Cicerón y otros autores publicado en Francia en 1547. El libro de Lagnerius incluye un índice alfabético de materias con entradas para los capítulos temáticos en que está dividido el compendio. El autor de la *Celestina Comentada*, en sus notas marginales o entre líneas, se refiere a este índice para indicar sus referencias al compendio lo cual tiene una doble consecuencia: por una parte enriquece la lectura de *Celestina* añadiéndole la autoridad de las sentencias y ejemplos de Cicerón y por otra sirve como guía de lectura siendo en muchas ocasiones el material del compendio, como bien demuestra Enrique Fernández, lo que determina en muchos casos el orden del comentario - la relectura - de *Celestina*. El comentarista, propone Enrique Fernández, glosa unas palabras tomadas de *Celestina* utilizando un capítulo del compendio y al hacerlo tropieza en páginas contiguas del compendio con una serie de *auctoritates* que le llevan a releer otro pasaje de *Celestina* de modo que el compendio, a veces, determina el orden de la lectura de *Celestina* y no al revés.

Michel García, por su parte, hace inventario exhaustivo de las citas tomadas de fuentes literarias castellanas por el anónimo glosador de *Celestina*. Su cuidadoso estudio muestra que de las obras castellanas son *Las Trescientas* de Juan de Mena (62 citas) la única obra que puede ser considerada una fuente importante, mientras las citas de las otras obras incluidas - *La Coronación* de este mismo autor; *Coplas a la muerte de su*

padre de Jorge Manrique; *Epístolas* y *Comedias* de Bartolomé Torres Navarro; *Poesías* de Boscán; *Agonías del tránsito de la muerte* de Alejo Bingos y *Silva de varia lección* de Pedro Mexía son poco numerosas. La predilección del autor de *Celestina Comentada* por el autor cordobés corrobora la alta estima que de su obra tuvieron los eruditos de su siglo y del siguiente. Las glosas de obras literarias castellanas añadidas a la lectura de *Celestina*, como demuestra Michel García, lejos de estorbarnos nos prestan preciosos indicios para saber como se leyó y se entendió la obra en el siglo XVI. Al glosador de *Celestina* debemos, como afirma Michel García, la posibilidad de una lectura contextualizada de la obra que sin sus citas no hubiéramos podido hacer.

E. Michael Gerli estudia el significado y la importancia de los espacios y lugares en los que transcurre la acción de *Celestina*. Su trabajo parte de la afirmación que es *Celestina* la primera obra de la literatura española en situar la acción en un espacio urbano de una forma consciente y que el examen de esta dimensión espacial resulta indispensable para la comprensión de la obra. Gerli, utilizando las teorías literarias más modernas sobre la importancia de los espacios - Bachelard; Stallybrass y White; Eagleton - ilumina con su estudio la importancia de los espacios en *Celestina* como fuentes de significado. En su examen del texto queda plenamente demostrado que la descripción y ubicación de las casas de Celestina y Pleberio están en estrecha relación con la ideología central de la obra. Los espacios retratados o aludidos no son únicamente lugares en donde transcurre la acción, sino sobre todo campos de batallas ideológicas donde quedan retratadas las luchas de clase y poder en la España finales del siglo XV.

Con el trabajo de Teresa Kirschner damos un gran salto para cambiar de espacio, de tiempo y hasta de idioma: los personajes de la *Celestina* de Fernando de Rojas reflejados en la obra teatral *The Illusion* del conocido autor norteamericano contemporáneo Tony Kushner. La pieza, como ya el subtítulo anuncia, está inspirada en *L'illusion comique* de Pierre Corneille. Lo que no dice el título pero deja claro la lectura - o en su caso la asistencia a la representación de la obra - a los conocedores de *Celestina* es que Kushner ha incorporado también varios de los personajes, temas y símbolos de *Celestina*. El resultado, como este interesante estudio pone de relieve, es una obra sumamente interesante y original que, gracias a la doble intertextualidad, crea una nueva estructura de extraordinaria complejidad. El hecho que un gran autor contemporáneo estadounidense haya utilizado los personajes de Calisto y Melibea son buena muestra de la continua vitalidad y universalidad de la obra de Rojas.

Nicholas Round comienza su trabajo sobre "Rojas' Old Bawd and Shakespeare's Old Lady: CELESTINA and the Anglican Reformation" poniéndonos en guardia contra la fatal atracción que ejerce, para los hispanistas británicos, la posibilidad de establecer una relación entre la obra de Rojas y la de Shakespeare. Afortunadamente, y a pesar de ello, ha perseverado en tales caminos y después de considerar diversas obras teatrales y personajes shakespearianos nos ofrece argumentos convincentes sobre una posible influencia de la figura de la vieja alcahueta española en el personaje de la vieja dama que aparece en *Henry VIII* como confidente de Ana Bolena. Según Nicholas Round es la traducción de *Celestina* de Mabbe, cuyo manuscrito pudo ser conocido por Shakespeare, el texto en el que puede apoyarse tal hipótesis. El paralelo entre Rojas, judío converso español, y Shakespeare, posiblemente hijo de alguien que no aceptó la autoridad religiosa anglicana, puede servir también, como nos propone Nicholas Round, para iluminar la visión pluridimensional que ambos autores nos ofrecen de la sociedad de su tiempo. Louise Fothergill-Payne, otra hispanista que ha sucumbido a la tentación de estudiar las relaciones entre el teatro clásico español e inglés, se contará seguramente entre los muchos investigadores que encontrarán este trabajo particularmente interesante.

Dorothy Sherman Severin, en su breve pero excelente artículo, examina el tratamiento de dos animales en *Celestina*: el asno y el perro. Las alusiones a estos dos animales son frecuentes en la obra. El asno es usado repetidamente como insulto generalmente afirmándose que el amor convierte a los enamorados en asnos y asociándose este animal a la vez con la lujuria y la estupidez. El perro, como señala Dorothy Severin recibe un tratamiento más complejo ya que lo mismo puede simbolizar la fidelidad que el peligro y hasta representar al mismo diablo. La terminología para designarlo es igualmente variada: can, perro, galgos y guzques. Severin muestra con estos dos ejemplos que, salvo contadas ocasiones, el uso que hace Rojas de animales es intencional y sirve para caracterizar negativamente a los personajes de la *Tragicomedia*.

Joseph T. Snow extiende su interés por la celestinesca histórica con una muestra de un proyecto de carácter sintético: pretende recuperar el perfil cronológico de la evolución del fascinante trayecto del eco celestinesco a lo largo de sus tres primeros siglos de vida. Aunque lo que se ofrece aquí es sólo un esbozo, ha intentado dejar claro el panorama de los tipos de documentación que va consultando para elaborar esta reconstrucción: obras literarias y no literarias; comentarios españoles y comentarios en otros idiomas; ediciones y traducciones, testamentos, cartas, documentos de la Inquisición, etc.

Para terminar es necesario afirmar que la mayoría de los estudios incluidos forman parte de proyectos más amplios que esperamos sean pronto publicados. Creemos además, con toda sinceridad, que este número de homenaje a la actividad de Louise Fothergill-Payne, por la calidad y variedad de los estudios que incluye, contribuirá abrir nuevos caminos a los estudios celestinescos y llevará por ello a una más profunda comprensión y una mejor lectura de *Celestina*. Es esta seguramente la mejor manera de rendir tributo a los estudios que, con amor y con humor, nuestra querida colega Louise Fothergill-Payne ha dedicado a *Celestina*.

Obras Citadas *

- CASTRO GUIASOLA, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*. Revista de Filología Española, Anejo 5. Madrid, 1924.
- DEYERMOND, Alan. *The Petrarchan Sources of La Celestina*. London: Oxford UP, 1961; rpt. Westport, CT: Greenwood Press, 1975.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise. *Seneca and Celestina*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- _____. Ed., (with P.A. Fothergill-Payne). *Parallel Lives: Spanish and English Drama, 1580-1680*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- _____. Ed., (with P.A. Fothergill-Payne). *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- _____. "Afecto, afeción y afectación en *Celestina*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15 (1990-91): 401-410.
- _____. "*Celestina* 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading." *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-51.
- RANK, Jerry R. "Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina*". *Celestinesca* 14.1 (1990): 57-62.
- RUSSELL, Peter E. (ed). Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.

* Para la información bibliográfica de las obras mencionadas en los resúmenes de los estudios incluidos en este número consúltese la bibliografía que aparece al final de cada artículo.



Mélibée. Grabado de D. Galanis (1922).

LOUISE FOTHERGILL-PAYNE

Obra Publicada

I. LIBROS

1. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón* (London: Tamesis Books, 1977).
2. *Seneca and 'Celestina'* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
3. Edited, with P.A. Fothergill-Payne, *Parallel Lives: Spanish and English Drama, 1580-1680* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1991).
4. Edited, with P.A. Fothergill-Payne, *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1991).

II. CAPITULOS

1. "La percepción por la vista y la averiguación por el oído en el *Quijote*," in Hans Körner, ed., *Aureum Saeculum Hispanicum, Beiträge zu Texten des Siglo de Oro, Festschrift für Hans Flasche* (Wiesbaden: Steiner Verlag, 1983), pp. 69-79.
2. "The World Picture in Calderón's Autos Sacramentales," in Kurt Levy et al., eds., *Calderon and the Baroque Tradition* (Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 1985), pp. 33-40.

3. "The Search for a Formula: Spanish Theatre at the End of the Sixteenth Century," in D.A. Beecher and M. Ciavolella, eds., *Critical Approaches to Renaissance Comedy* (Ottawa: Dovehouse Editions, 1986), pp. 127-36.
4. "Auto Sacramental," in R.W. Vince, ed., *Companion to Medieval Theatre* (Westport, CT: Greenwood Press, 1989), pp. 26-28.
5. "Los tratos -, Los cautivos -, y Los baños de Argel: tres trasuntos de un asunto," in J. Ruano de la Haza, ed., *El Mundo del Teatro Español en su Siglo de Oro. Estudios dedicados a John E. Varey* (Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1989), pp. 177-84.
6. "La sociedad conflictiva en el Auto Sacramental: su huella senequista," in M. Gosman and H. Hermans, eds., *España, Teatro y Mujeres. Estudios dedicados a Hendricus Oostendorp* (Amsterdam: Rodopi, 1989), pp. 33-40.
7. "El duelo de honor y la deshonra de la mujer en *El alcalde de Zalamea*," in Hans Flasche, ed., *Archivum Calderonianum, Band 4* (Wiesbaden: Steiner Verlag, 1988), pp. 221-26
8. "Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage," in L. and P. Fothergill-Payne, eds., *Prologue to Performance* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1991), pp. 67-81.
9. "Seneca's role in popularizing Epicurus in the sixteenth Century," in Margaret Osler, ed., *Pneuma, Atoms and Tranquillity, Epicurean and Stoic Themes in European Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 117-133.
10. "El pintor de su deshonra: Auto y Comedia" in Hans Flasche, ed., *Archivum Calderonianum, Band 5* (Wiesbaden: Steiner Verlag, 1992), pp. 155-60.
11. "'Conséjate con Séneca': Auctoritas in *Celestina* and *Celestina comentada*," in I. Corfis and J. Snow eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 113-128.
12. "La mirada está en la mujer: *The Taming of the Shrew* y *La dama boba*," in Anita Stoll ed., *Vidas paralelas* (Madrid: Tamesis S. L., 1993), pp. 45-62.

13. "Ars histórica y neo-historicismo: ¿Qué hay de nuevo?," in Manuel García Martín ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Ediciones Universidad Salamanca, 1993), pp. 375-78.
14. "Text and Spectacle of Alarcón's *El examen de maridos*: From *Comedia* to Farce," in C. Ganelin and H. Mansing eds., *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*. (West Lafayette: Purdue UP, 1994), pp. 372-383.
15. "The Pizarro Trilogy and the Question of History: From Ars Historica to New Historicism and Beyond," in Henry W. Sullivan and R. Galoppe eds, in *Tirso de Molina, His Originality Then and Now* (Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1996), pp. 187-205.

III. ARTICULOS

1. "La *Celestina* como esbozo de una lección maquiavélica." *Romanische Forschungen* 81 (1969): 158-175.
2. "La justicia poética de *La verdad sospechosa*." *Romanische Forschungen* 83 (1971): 588-595. Reprinted in Francisco Rico ed., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3 (Barcelona: Grijalbo, 1983), pp. 884-888.
3. "La Psychomachia de Prudencio y el teatro alegórico precalderoniano." *Neophilologus* 59 (1975): 48-62.
4. "La doble historia de la alegoría." *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Toronto: Gutenberg Press, 1980), pp. 261-264.
5. "In Praise of Folly: Why do we Need an Institute for the Humanities?" *Calgary Institute for the Humanities Newsletter*, January 1981
6. "Del carro al corral." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1983): 249-261.
7. "Valdivielso, censor y precursor de Calderón." *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: Anejos de Segismundo 6, 1981), pp. 1299-1308.
8. "La cambiante faz de *Celestina*." *Celestinesca* 8.1 (1984): 29-41.

9. "El caballero de Olmedo y la razón de diferencia." *Bulletin of the Comediantes* 36.1 (1984): 111-124
10. "On Readers, Spectators and Critics." *Bulletin of the Comediantes* 37.1 (1985): 167-169.
11. "La Celestina, un libro hondamente senequista." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I (Madrid: Ediciones Istmo, 1986), pp. 533-540.
12. "The Jesuits as Masters of Rhetoric and Drama." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1986): 375-387.
13. "Celestina transformada en figura teatral." *Iberoromania* 23 (Neue Folge) (1986): 149-155.
14. "Afecto, afección y afectación en Celestina." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15 (1991): 401-410.
15. "La cita subversiva en Celestina." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova ed., (Barcelona: PPU, 1992), vol. 1: pp. 189-194.
16. "Celestina 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading." *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-51.

IV. CURRENT RESEARCH PROJECT

Critical edition of Ms BN 17631 (*'La Celestina' comentada*) XVI Century, 220 folios, text and glosses, in collaboration with Enrique Fernández (Princeton) and Michel García (Paris). Accepted for publication by the University of Salamanca Press in the "Textos recuperados" series.

HOW MANY SISTERS HAD CELESTINA? THE FUNCTIONS OF THE INVISIBLE CHARACTERS

Alan Deyermond
(Queen Mary and Westfield College, London)

Thirteen characters speak in the *Comedia de Calisto y Melibea*, seven of them in Act 1 and six in the acts that are indisputably the work of Fernando de Rojas; a fourteenth, Centurio, is added in the *Tragicomedia*. Others are clearly present without speaking, and although it is obvious that the great majority of the speakers are more important than the great majority of the non-speakers, the frontier between speech and silence does not exactly correspond to the frontier between major and minor significance. Most notably, Crito, who contributes to Act 1 the words "Pláceme. No te congojes", matters little in comparison with the Devil's role in Acts 3 and 4 (and, I have suggested, in later acts), or with the equally silent Traso's part in causing Calisto's death in Act 19.¹

Some leading *Celestina* critics have seen the characters as existing, in general, only from moment to moment, within the flow of the dialogue. For Stephen Gilman, "Melibea has no fixed appearance, no

¹ Crito speaks in Severin 1969: 56. All subsequent *Celestina* quotations are from this edition, and an asterisk following the page number indicates material added in the *Tragicomedia*. In order to avoid an unnecessary expansion of the list of works cited, bibliographical references that are not necessary to my argument are given as numbers in Joseph T. Snow's *Annotated Bibliography* and the supplements to it published in *Celestinesca*. These numbers are enclosed in braces (thus, {750}), and numbers in the supplements are preceded by S. For the Devil's role in later acts, see Deyermond 1977.

objective reality apart from or beyond the dialogue" (1956: 65).² Sir Peter Russell observes that "casi todos [los] personajes carecen de pasado aparte del que van adquiriendo a consecuencia de lo que les acontece durante el desarrollo de la obra" (1991: 76), though he acknowledges one major exception: *Celestina*, whose biography is built up by herself and by Pármeno. He goes on:

Es verdad que, de cuando en cuando, sorprende al lector, cuando menos lo espera, un dato biográfico o autobiográfico mencionado al azar [...]. Lo extraño es que estos datos de última hora, por importantes que sean, no suelen tomarse en cuenta después. [...] Tanto la comunicación tardía de informes biográficos importantes como la desatención a sus consecuencias para la historia representan, desde luego, un modo de proceder muy contrario a las normas tradicionales de la novelística. (1991: 76-77)

We must, of course, remember that the "normas tradicionales de la novelística" were, when Rojas was writing, still far in the future, and that as they developed they owed much to Rojas's generic innovations. Russell is, nevertheless, right to draw attention both to the existence of these pieces of information and to the fact that they do not, in general, have an influence on the actions or the speech of the characters. They seem to me, however, to be more important than Russell allows, partly because of their frequency and, even more, because they introduce not only glimpses of the past lives of the speaking characters but also many other characters — a few who take a silent part in the action, some who are contemporary with it, and a greater number who are in the past. These characters, both in Act 1 and in the later acts, give an impression of historical solidity and of social and family context for *Celestina*'s main characters.

María Rosa Lida de Malkiel's breadth of reading and perspicacity made her see the relevance to *Celestina* studies, and the limitations, of the 1930s reaction against A. C. Bradley's attempt to treat Shakespeare's characters as real people whose lives could be explored (1962: 283n), a reaction exemplified by L. C. Knights's tongue-in-cheek enquiry about the number of Lady Macbeth's children (Knights 1933). I do not, of

² Gilman makes a valid point here, but some of the conclusions that he builds on this and other points are questionable, as María Rosa Lida de Malkiel (1962: 284-92) and Peter N. Dunn (1975: 106-07) have shown.

course, wish to adopt a Bradleian attitude to the text, yet it is necessary to recognize that, whereas some critics have speculated pointlessly on the basis of inadequate evidence, both Rojas and the author of Act 1 provide us with a good deal of background information. We can never know whether Lady Macbeth had more than one child, because all that she says is "I have given suck", but we do know — more accurately, we ought to know — how many sisters Celestina had, because she tells us.³ I say "we ought to know" because in practice we often do not: the information is given in passing and, because it is usually not mentioned again (Russell 1991: 77), we forget it as we forget most of the information we are given in the course of our lives. I was alarmed to discover, as I reread *Celestina* when preparing the present article, how many of the invisible characters I had forgotten. Even more alarming were the cases — Celestina's sisters, for example — where I could not even recall having seen the information before. It may be that I am abnormally forgetful and unobservant, and any readers wishing to check their own powers of recall may wish to turn at this stage to the Appendix (p. 27, below) and answer the fifteen questions asked there (I should have scored only five before I began my rereading).

It is not easy to find a definition of "invisible characters" that is both clear and generally acceptable. The most obvious and most controversial case is that of the supernatural. God is invoked or referred to a number of times, but is He a character in the work? Rojas, as a Catholic (itself a controversial statement), would have seen God as ever present in the work, but He is not shown as intervening directly in the action. The Devil, however, is addressed by Celestina (85 & 90*) and — as I have already said in the opening paragraph — intervenes in the action (90 & 95), though he never speaks. I should describe that intervention, on which Celestina comments ("Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad", 90), as undeniable, were it not for the fact that it is denied by some scholars whom I respect (for a recent treatment of the problems raised by the witchcraft material, see Severin 1995).

A different kind of problem is raised by references to literary, Biblical, and historical personages. Authors who are quoted or referred to cannot reasonably be regarded as characters in the work, but what of

³ She may, of course, be lying, as may any fictional character or any person in real life, but I think it reasonable to assume that, unless we are shown a motive for a lie, what we are told is — within the fictional world created by the author — true. If we assume the contrary, and disbelieve everything that we are told, reading becomes an obstacle race.

Calisto's reference (52) to Aristotle's and Virgil's humiliation by love? If we take into account references to the grandparents of the main characters, why not Aristotle and Virgil? Any line that is drawn must be arbitrary, but it is necessary to draw one, and it seems to me that people who are closely related to main characters or have been involved in their lives form an acceptable category of invisible characters in *Celestina*, and that literary, Biblical, and historical personages do not. The function of the latter group is different; certainly not unimportant, but different: it is exemplary, both because of the direct meaning of the *exemplum* and because it shows the characters as — to adapt St Paul's words to a new context — compassed about with a great cloud of witnesses.

There are strong arguments for including characters in the material that frames the work (for instance, "un su amigo", 35, and the "antiguo autor", 37, who, Rojas tells us, together provided the impulse for his writing of the *Comedia*; or the friends who urged Rojas to expand the *Comedia*, 43-44*). There are equally strong arguments for including groups who have an effect on the action, such as Areúsa's "vecinas envidiosas" (129). I have, however, decided that their inclusion would expand the present article unduly, and I therefore confine myself on this occasion to differentiated individuals who are mentioned in the dialogue.

Then there are the characters whose reality is suspect, who seem to have been invented on the spur of the moment — most frequently in Act 1 — to explain a suspicious circumstance. Thus, when Sempronio comes to Celestina's house while Elicia is entertaining Crito (56), he hears a noise upstairs:

- SEMP. ¿Qué pasos suenan arriba?
 ELIC. ¿Quién? Un mi enamorado.
 SEMP. Pues créolo. [...]
 CEL. ¡Anda acá! Deja esa loca [...] ¿Quiéreslo saber?
 SEMP. Quiero.
 CEL. Una moza, que me encomendó un fraile.
 SEMP. ¿Qué fraile?
 CEL. No lo procures.
 SEMP. Por mi vida, madre, ¿qué fraile?
 CEL. ¿Porfías? El ministro, el gordo.
 SEMP. ¡O desaventurada y qué carga espera! (57)

There is no doubt that Celestina is lying, since we know that the person upstairs is Crito. It is natural to conclude that she has invented not only the presence of the unnamed girl, but also her existence. If so, the deception is systematically maintained in Act 3:

- CEL. Dime, ¿está desocupada la casa? Fuése la moza, que esperaba al ministro?
 ELIC. Y aun después vino otra y se fue. (84)

We are thus left in doubt as to whether the first girl (see {750}), the fat friar, and the second girl are characters whose existence is used to give colour to the deception of Sempronio, or whether they are mere code-words. It is likely that the fat friar was among those who came frequently to Celestina's house, and was a running joke there, but it is possible that he is a spur-of-the-moment invention, in which case Sempronio's "¡O desaventurada [...]!" is revealed as a pathetic attempt to appear knowledgeable. These three characters are, then, another of the work's unresolvable problems. Another, much vaguer, character is, however, clearly an invention: Areúsa, to extract information from the susceptible Sosia, says that "vino a mí una persona y me dijo que le habías tú descubierto los amores de Calisto y Melibea" (211*).

A larger group of characters exists primarily to provide a solid historical background for the main characters (see Selig 1979). Dorothy S. Severin has shown the importance of memory in the work (1970), and the memory of the speaking characters gives us a good deal of information about figures in their past.⁴ One of these, Claudina, is vividly evoked, others are shadowy. Claudina is first mentioned by Pármeneo, in Act 1: "Días grandes son pasados que mi madre, mujer pobre, moraba en su [Celestina's] vecindad" (60), and is first named soon afterwards — in response to Pármeneo's naming of his father, "Alberto tu compadre" (67) — by Celestina: "¿Y tú eres Pármeneo, hijo de la Claudina?" (67; see {S169}). Celestina rapidly takes advantage of this exchange by lying to Pármeneo about the fortune that Alberto had supposedly left with her, in trust for his son (67-68; see {885}). Pármeneo mentions his parents again in Act 7 (122), and awareness of this fictitious fortune stays with him (131). Claudina is, however, a much more important figure than Alberto. Celestina reminisces about her to Sempronio in Act 3 (80-81, the reminiscences being much expanded in the *Tragicomedia*), and then again, to Pármeneo, in Act 7 (122-23), in words

⁴ Jerry R. Rank says that: "In Calisto's case, much as in Melibea's, it is the 'history' of the family within the realities and context of late fifteenth-century urban Castile which must be accounted for if we are to understand the fullness of both characterizations. Calisto's father has no role within the dialogic structure of the work, but the text informs the knowledgeable reader — that is to say, the reader who lived the urban life which surrounded Calisto — through Calisto about his father's work within the urban network" (1993: 162).

that raise the possibility that she died at the hands of the Inquisition (Severin 1995: 25-28). Claudina emerges as a dominant and even violent figure, as Joseph Snow has shown (1986), and Snow argues (1989) that her son has inherited the violence of her nature. If he is right, then this invisible character exercises a decisive influence on the development of the action. It is, in any case, clear that the recollection of Claudina that Celestina uses, not only for tactical purposes but also to build up her own sense of identity (Rank 1986: 242-43; see also [S420]), rebounds fatally when the old woman tries to use it to bring Pármemo to heel in Act 12 (181 & 183). Another and more constructive aspect is that the recollection of Claudina gives a history to the female micro-society dominated by Celestina, and plays its part in demonstrating the almost matrilinear continuity and resilience of that society, blending with Celestina's memory of being taught by Elicia's grandmother (133). Though Celestina is unsuccessful in persuading Elicia to acquire the skill, Elicia does become the old woman's successor in one way, just as Areúsa does in another.⁵

There are other recollections of parents besides Pármemo's. Areúsa, furious with Centurio, invokes "los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió" (198*). Her father's name, Eliso, had already been given by Pármemo (70), and though we do not learn the name of her mother we do soon learn her trade: "no me hayas tú por hija de la pastelera vieja, que bien conociste, si no hago que les amarguen los amores" (202*).⁶ Celestina mentions her own mother, though only in the context of referring to her elder sisters: "de cuatro hijas que parió mi madre, yo fui la menor. Mira cómo no soy vieja, como me juzgan", she says to Melibea (93). Both Calisto's mother and his father are mentioned, though we do not learn the name of either. Celestina refers to the former in passing ("le vido nacer y le tomó a los pies de su madre" (99; the most interesting aspect of her words is her claim to have been midwife to Calisto's mother). Calisto himself mentions his father, saying that the judge who summarily tried Pármemo and Sempronio had been one of his father's retainers: "¡O cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste!" (194*, also 195*). In one case, the relative mentioned is not a parent but a sister: "mi hermana, su mujer de

⁵ María Eugenia Lacarra speaks of "la importancia de la transmisión cuasi hereditaria" (1990: 82). I discuss this matter at greater length in Deyermond 1993: 18 and 1995: 81.

⁶ "Pastelera" may not be what it seems: Lacarra says that it was "uno de los numerosos vocablos utilizados para denominar a ramerías y alcahuetas" (1990: 83).

Cremes", says Alisa (89; Celestina mentions her later, 110). It is curious that Alisa gives her brother-in-law's name but not her sister's, though we should not read too much into that. All we know of her is that she is ill. Her illness proves to be one of the turning-points of the action (a question discussed below).

A character may acquire solidity of background by recalling an early employer as well as, or instead of, a parent or other relative. Pármeno's sharp-edged memories of his childhood in Celestina's house are one of the best known passages of the work. He does not mention an individual employer after this, though when he and Sempronio are waiting outside the gate of Pleberio's house in Act 12 we learn that "nueve años serví a los frailes de Guadalupe" (176). However, Sempronio — of whose parents we do not hear a word — names three employers in reply to Pármeno: "¿Y yo no serví al cura de San Miguel y al mesonero de la plaza y a Molléjar, el hortelano?" Only the first of these is mentioned in the *Comedia*, and what is added in the *Tragicomedia* greatly increases the interest of the memory, for after the mention of Molléjar or Mollejas (early editions differ on the form of the name) Sempronio continues: "Y también yo tenía mis cuestiones con los que tiraban piedras a los pájaros, que asentaban en un álamo grande que tenía, porque dañaban la hortaliza" (176*). It is well known that Stephen Gilman linked Sempronio's words to the inclusion of a "huerta de Mollegas" in the Rojas family estate in the Puebla de Montalbán, concluding that the Molléjar or Mollejas to whom Sempronio referred was a real person, and that Sempronio's memory of a childhood incident probably reflects a memory of Rojas's own. One of the invisible characters, if Gilman is right — and I think he is —, thus comes to life in a remarkable way, taking his place in the everyday history of late-medieval Castile as well as in *Celestina*.⁷

Some characters, however, are recalled not from memory of direct contacts but from gossip, and are mentioned for satirical or abusive purposes: "Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?", Sempronio asks Calisto, and continues: "Testigo es el cuchillo de tu abuelo" (51).⁸ A little later in Act 1, Pármeno, describing Celestina to

⁷ The point was first made in 1956: 218n16. Two years later Fernando del Valle Lersundi took up the idea and carried it much further, (1930); see Gilman's comments, 1972: 216n). Gilman returns to the matter in 1966, and deals with it in detail in 1972: 213-17. His hypothesis, to which there was at first a good deal of resistance, is now gaining ground (e. g. Russell 1991: 470n63).

⁸ Studies have concentrated on the significance of the words "ximio" {31, 127, 411, & 944} and "cuchillo" {107}.

Calisto, says of her husband: "¡O qué comedor de huevos asados era su marido!" (60).⁹ Tristán, trying to bring the lovestruck Sosia to his senses, reminds him that "te llaman Sosia, y a tu padre llamaron Sosia" (219*). This is probably true, whereas Centurio's assertion of a traditional family name, "por ella [his sword] le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo" (216*), seems more like an invention, coming as it does at the end of ten ridiculous boasts (see, however, Lacarra 1990: 83).

Other invisible characters are not summoned up from the past of the visible ones, but are contemporary with them; they provide not a diachronic but a synchronic, not a historical but a social, context. I have already discussed the case of the girl, the very possibly invented girl, who was waiting for the fat friar. Another example from Act 1 is related to Celestina's skill in repairing broken virginities: Pármeneo tells Calisto that "cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada, que tenía" (62). That skill recurs in Act 7:

ELIC. Que has sido hoy buscada del padre de la desposada, que llevaste el día de pascua al racionero; que la quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad. (132)

Thus, in two passages of a few lines each, six characters are mentioned: two young women with frequently recycled virginities, the employer of one (the French ambassador, whose morals are revealed in a few deadly words) and the father of the other (the father is no more concerned by his daughter's activities than the ambassador was by his servant's, and, it seems, is equally ready to profit by them), the deceived bridegroom of the second young woman, and the prebendary who had most recently enjoyed her. Another character mentioned in passing is the captain of the troop in which Areúsa's cohabiting lover has enlisted (the lover himself comes into a different category, and is discussed below): "se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra" (128). A further character is of a different kind, since he has no contact with any of the visible, or indeed with any other of the invisible, ones. He is the maker of Calisto's clock: "¡O espacioso reloj [...]! Que si tú esperases lo que yo, cuando des

⁹ The significance of "huevos asados" has been much discussed: {343, 368, 396, 492, S594, & S834}.

doce, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso" (196*). This is, like the discussion between Calisto and Sempronio about the untuned lute (48-49), one of the rare recognitions that there are external laws — as it happens, mathematical ones in both cases — that form part of the divinely ordained plan of the universe and that cannot be adjusted to fit Calisto's desires (see Meyer-Baer 1970 and Cherchi 1996).

An invisible character who profoundly influences the action, the long-dead Claudina, has already been discussed, since the references to her also serve to fill out the historical background. She is not the only one by whom the action is influenced: Alisa's sister is another, though the influence is exerted in a different way. Alisa says in Act 4 that:

ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana,
su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y
también que viene su paje a llamarme, que se le arreció
desde un rato acá el mal. (89-90)

As we have seen, Celestina is convinced that this is the work of the Devil, "aparejando oportunidad" (90), and the evidence for that interpretation is indeed strong, but the Devil works through human agents, and there are two immediate causes for Melibea's being left alone with Celestina. One is, of course, Alisa's extraordinary folly (a product of her contact with the skein of thread: see Deyermond 1977).¹⁰ The other is the illness of Alisa's sister and the arrival of the pageboy with the news that she has taken a turn for the worse (see {154}). These two invisible and unnamed characters, Cremes's wife and the pageboy, are the efficient cause of Alisa's departure and of all that follows from it.

One other invisible character affects the course of the action, though only briefly and without the far-reaching consequences of Alisa's sister's illness. In Act 7, Areúsa gives two reasons for not wishing to allow Pármeneo into her bed. One is loyalty to her established lover:

Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán
a la guerra. ¿Había de hacerle ruindad? (128)

and the other is fear of him:

¹⁰ Michael Harney (1993), while accepting the importance of the diabolic element, argues that "a cue to [Alisa's] behavior may be sought in the feminine subculture — or counterculture — of traditional patrilineal societies" (1993: 34).

¿cómo quieres que haga tal cosa, que tengo a quien dar cuenta, como has oído, y si soy sentida, matarme ha? Tengo vecinas envidiosas. Luego lo dirán. (129)

I have suggested elsewhere (1993: 12), in the light of María Eugenia Lacarra's research (1990: 28-29), that her lover's reaction may not be the only, or even the main, thing that Areúsa fears, but this does not eliminate the lover as an influence, albeit transitory, on the action. What we learn in Act 15 of Areúsa's relationship with Centurio makes it tempting to identify him as the cohabiting lover, but that identification is ruled out when Areúsa threatens to have her lover beat Centurio:

No te vea yo más, no me hables ni digas que me conoces; si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, yo te haga dar mil palos en esas espaldas de molinero. Que ya sabes que tengo quien lo sepa hacer y, hecho, salirse con ello. (198*)

Another group is made up of the invisible characters who take part in the action. The pageboy who comes to see Alisa in Act 4 is one of these. Another, this time of little importance, is Centurio's servant at the beginning of Act 18 (213*). An important group of such characters is responsible for the summary execution of Pármeno and Sempronio. The constable arrests them: "¡Guarte, guarte", cries Sempronio at the end of Act 12, "que viene el alguacil!" (184), and Sosia tells Calisto in Act 13 that "saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil" (187).¹¹ They are brought before the judge, who swiftly condemns them. Calisto — now replete after his conspicuous consumption of Melibea's virginity (see Deyermond 1985) — devotes much of his soliloquy to the judge's action and motives (194-95*), dwelling, as we have already seen, on the obligations to Calisto imposed by "el pan que de mi padre comiste" (194; see Rohland de Langbehn 1988 and Rank 1993). The sentence is swiftly carried out by the executioner, whose duties include that of crier: Sosia tells Calisto that

la causa de su muerte publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: "Manda la justicia que mueran los violentos matadores." (187)

¹¹ It is not clear whether this is the same constable as the one whose arrival Sempronio fears as he and Pármeno are waiting outside Pleberio's house (176).

and Calisto, in his soliloquy, recalls the double function: "el verdugo y voceador" (195).

Another who takes part invisibly in the action is Traso, the lame, whose intervention is as momentous in the destruction of Calisto's and Melibea's affair as that of Cremes's page is in its inception. Centurio, as cowardly as he is boastful, decides at the end of Act 18 to delegate to Traso the carrying out of the vengeance which Areúsa had entrusted to him:

Quiero enviar a llamar a Traso, el cojo, y a sus dos compañeros y decirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para ojear unos garzones, que me fue encomendado [...]. (217*)

Traso duly appears in Act 19, though only to make a noise: "no era sino Traso el cojo y otros bellacos, que pasaban voceando", Tristán tells Calisto (224*). We have heard Sosia's words to Traso and his companions:

¿Así, bellacos, rufianes, veníades a asombrar a los que no os temen? Pues yo juro que si esperarades, que yo os hiciera ir como merecíades. [...] ¿Aun tornáis? Esperadme. Quizá venís por lana. (223-24*)

but we never hear a reply. Perhaps the escape of Traso was as silent as his arrival was noisy; that is something that we shall never know. What we do know is that Tristán's dismissive words, "no era sino Traso [...]", are almost the last that Calisto hears in this world, for he too has heard the noise made by Traso and his companions, and he rushes, fatally, to the aid of servants who need no aid. His death has deep and complex roots, but its efficient cause is the noise made by a character who is invisible to us.

Traso's invisibility does not last, for in the Toledo 1526 edition of *Celestina* a new Act 19 is inserted (Marciales 1985: II, 295-300, with woodcut, 289), and he is the principal character.¹² As Traso emerges

¹² For the place of the *Auto de Traso* in the history of *Celestina* editions, and for its origins (according to its *argumento*, "fue sacado de la Comedia que ordenó Sanabria", Marciales 1985: II, 295), see Hook 1978-79 and Marciales 1985: I, 139 & II, 273n).

from the shadows he brings with him two new characters, not mentioned in the 21-act *Tragicomedia*: "Tiburcia, su amiga", and "Terencia, tía de Tiburcia, mala y sagaz mujer" (295). Moreover, the *Auto de Traso* has its own invisible characters, three named and three anonymous, who equal in their number the visible characters of this act: Cremón, el tuerto (296 & 300, who is to Traso as the Traso of the *Tragicomedia* is to Centurio), his companion (296), Crudelio (296), Claudio (299, defined as "el criado de Caldorio", 300), and the Archdeacon (296). To take this matter further would lead us into the question of invisible characters in *Celestina* sequels, which is a major subject in itself. We should therefore return to the characters of the *Comedia* and the *Tragicomedia*.

This article has divided the characters into the visible and the invisible, and the difference between them is, of course, obvious to anyone who has read the work, just as it must have been to Rojas's contemporaries when they had read it or heard it read aloud. Yet as their first experience of the work progresses, readers encounter invisible characters who will later — though the readers cannot know this — become visible. Areúsa is mentioned in Act 1 and again in Act 3, but does not appear until Act 7. Sosia, mentioned in Act 2, waits until Act 13 before appearing. Most notably, Pleberio, alluded to near the beginning of Act 1 ("inspira en el plebérico corazón", 47) and mentioned in Acts 3, 4, and 11 — generally as a menacing figure — does not appear until Act 12, and then only briefly.¹³ When he plays a major part (Acts 15 and 16 of the *Comedia*, Acts 16, 20, and 21 of the *Tragicomedia*) there is no sign of the expected menace: he is dominated by anxiety and then by grief. Why should first-time readers or hearers, who have waited so long for the appearance of Areúsa, Sosia, and above all Pleberio, not expect Alberto or Traso or Alisa's sister to become visible? It was probably such an expectation that led to the writing of the *Auto de Traso*.

The invisible characters, unlike Godot, are not the work's centre of interest, but I hope that I have demonstrated their importance, sometimes their crucial importance. Cosmologists tell us that ninety per cent. of the universe's mass is dark matter, imperceptible to even the most powerful telescopes and detectable only by its effect on the visible ten per cent. In *Celestina* the disparity is less, but there are three invisible characters to every visible one (and that is without counting groups such as Areúsa's prying neighbours). More important, the gravitational pull

¹³ On "plebérico corazón", see {792, 887, and 957}. I am not convinced by the contention of Miguel Garci-Gómez (1983) that the words are unconnected with Pleberio.

of the invisible characters — of the historical and social context that they represent — on the visible ones may be very strong (Claudina's influence on both Celestina and Pármeneo is a striking instance), and their intervention, as in the cases of Cremes's page or Traso, can be decisive.¹⁴

Appendix

Assuming — perhaps imprudently — that the information given by the characters is both accurate and complete:

1. How many elder sisters had Celestina?
2. How many younger ones?
3. What was the name of Areúsa's father?
4. What was the trade of her mother?
5. What was the name of Pármeneo's father?
6. What was the name of Sosia's father?
7. What was the name of Centurio's grandfather?
8. Who was Calisto's mother's midwife?
9. What was the name of Alisa's brother-in-law?
10. How many masters did Sempronio have before Calisto?
11. Whom did Pármeneo serve before Calisto?
12. How many times had Celestina already recycled the virginity of the young woman who was to be married?
13. How long did she have for a further recycling?
14. Who taught her this trade?
15. Who was lame?

Celestina.



De la ed. de Salamanca 1529.

¹⁴ I am very grateful to Professor David Hook for an illuminating discussion of the aspects studied in this article.

Works Cited

- CHERCHI, Paolo, 1996. "Il liuto e l'orologio di Calisto", in *"Nunca fue pena mayor": estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha), pp. 189-97.
- DEYERMOND, Alan, 1977. "'Hilado-cordón-cadena': Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca*, 1.1 (May), 6-12.
- ___, 1985. "El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo", in *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas* (Granada: Universidad, 1985), I, pp. 291-300.
- ___, 1993. "Female Societies in *Celestina*", in *Fernando 1993*: 1-31.
- ___, 1995. "Hacia una lectura feminista de la *Celestina*", in *'La Célestine': 'Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea': Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi, Maison de la Recherche en Sciences Humaines: Travaux et Documents, 2 (Caen: Université, [1995]), pp. 59-86.
- DUNN, Peter N., 1975. *Fernando de Rojas*, Twayne's World Authors Series, 368 (Boston: Twayne).
- Fernando 1993*. *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*, ed. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow (Madison: HSMS).
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, 1983. "Sobre el 'plebérico corazón' de Calisto y la razón de Pleberio", *Hispania* (USA), 66: 202-08.
- GILMAN, Stephen, 1956. *The Art of "La Celestina"* (Madison: Univ. of Wisconsin Press).
- ___, 1966. "Mollejas el hortelano", in *Estudios dedicados a James Homer Herriott* (Madison: University of Wisconsin), pp. 103-07.
- ___, 1972. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton: UP).
- HARNEY, Michael, 1993. "Melibea's Mother and *Celestina*", *Celestinesca*, 17.1 (May): 33-46.
- HOOKE, David, 1978-79. "The Genesis of the *Auto de Traso*", *Journal of Hispanic Philology*, 3: 107-20.
- KNIGHTS, L. C., 1933. *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* (Cambridge: Gordon Fraser, The Minority Press). Repr. in his *Explorations: Essays in Criticism, Mainly on the Literature of the Seventeenth Century* (London: Chatto and Windus, 1946), pp. 1-39.
- LACARRA, María Eugenia, 1990. *Cómo leer "La Celestina"*, Guías de Lectura Júcar, 5 (Madrid: Júcar).

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1962. *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Eudeba).
- MARCIALES, Miguel, ed., 1985. "Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea", Fernando de Rojas, ed. Brian Dutton & Joseph T. Snow, Illinois Medieval Monographs, 1, 2 vols. (Urbana: University of Illinois Press).
- MEYER-BAER, Kathi, 1970. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology* (Princeton: UP).
- RANK, Jerry R., 1986. "Narrativity and *La Celestina*", in *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute* (Madison: HSMS), pp. 235-46.
- ___, 1993. "'O cruel juez, y que mal pago me has dado...': Or Calisto's Urban Network", in *Fernando 1993*: 155-64.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, 1988. "Calisto, el juez y la cuestión de los conversos", in *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española, Buenos Aires, Argentina, 1977*, ed. L. Teresa Valdivieso & Jorge H. Valdivieso (Buenos Aires: Ergon), pp. 89-98.
- RUSSELL, Peter E., ed., 1991. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia, 191 (Madrid: Castalia).
- SELIG, Karl-Ludwig, 1979. "Identification and Information in the *Celestina*: Prolegomenon by Way of a Florilegium", in *Les Cultures ibériques en devenir: essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)* (Paris: Fondation Singer-Polignac), pp. 393-96.
- SEVERIN, Dorothy S., ed., 1969. Fernando de Rojas, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introd. Stephen Gilman, Libro de Bolsillo, 200 (Madrid: Alianza).
- ___, 1970. *Memory in "La Celestina"*, Colección Támesis, A19 (London: Tamesis).
- ___, 1995. *Witchcraft in "Celestina"*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- SNOW, Joseph T., 1986. "Celestina's Claudina", in *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute* (Madison: HSMS), pp. 257-77.
- ___, 1989. "'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármeno", in *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (Liverpool: UP), pp. 185-92.



Areusa. Grabado de D. Galanis (1922).

UNA FORMA NO LINEAL DE LEER 'CELESTINA':
EL COMPENDIO DE SENTENTIAE COMO
MAPA TEXTUAL¹

Enrique Fernández
Princeton University

El tema de este estudio es el uso que el anónimo autor del hasta el momento inédito manuscrito *Celestina comentada* hace de un compendio de *sententiae* de Cicerón. Este uso es especialmente interesante al ser *Celestina comentada* de principios de la segunda mitad del XVI, por lo que nos ofrece valiosa información sobre cómo leían la *Celestina* sus primeros admiradores.² La forma inacabada de borrador de trabajo en que *Celestina comentada* ha llegado hasta nosotros permite examinar en detalle cómo el compendio ha dirigido la lectura del comentarista que no accede al texto de *Celestina* de manera lineal, sino que usa las *sententiae* como hitos de su exploración textual.

En el texto de la versión de 21 actos de *Celestina* han sido identificadas 332 *sententiae* cuya importancia para el conjunto de la obra

¹ Una breve versión preliminar de este artículo se leyó en la XXX Conferencia de la Asociación de Hispanistas Canadienses en Calgary, 4 de junio de 1994, en la sesión homenaje a Louise Fothergill-Payne.

² Para un estudio detallado del manuscrito y su fecha véase Peter E. Russell, "El primer comentarista crítico de *La Celestina*: cómo un legalista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*," en *Temas de La Celestina y otros estudios del Cid al Quijote* (Barcelona: Ariel, 1978): 293-321. Para un estudio parcial de las citas en el manuscrito véase M. Fernández Vázquez, "Estudio Filológico del Ms. 17631 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Fuentes de *La Celestina*," Tesis (Madrid: Universidad Complutense, 1984). Cuando citamos el manuscrito es por folio y regularizando sólo puntuación, mayúsculas y separación de palabras; las abreviaturas están resueltas.

confirma un experimento llevado a cabo por Peter Russell: "He hecho algunas transcripciones del texto rojano omitiendo *sententiae*, refranes y *exempla*.³ Es curioso ver cómo, así expurgada, la obra asume los rasgos de una comedia humanística de las corrientes" (Russell, "Discordia" 1). Esta abundancia de *sententiae* se corresponde con el interés que los lectores de los primeros siglos de existencia de la obra mostraban por ellas. Rojas mismo, refiriéndose al trabajo del primer autor, nos dice que, al releerlo, "nuevas sentencias sentía (...) deleitables fontezas de filosofía (...) por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donaire tiene, gran filósofo era [el primer autor] (...)" (3-4)⁴, y en las octavas acrósticas nota que "portava sentencias dos mil" (7).

En el prólogo, una vez más, confirma la importancia de las *sententiae* contenidas en la obra, que algunos lectores separarán del resto de la obra para utilizar para su provecho (12). Otro testimonio de la atención que los primeros lectores de *Celestina* prestaban a las *sententiae* es el tratamiento que de ellas hacen los traductores de la época. Así, las traducciones de *Celestina* del siglo XVI y XVII, como la traducción al inglés de James Mabbe, de la que luego hablaremos, respetan las *sententiae* de la obra. Incluso alguna, como la curiosa traducción al latín de Gaspar Von Barth, incluye extensos comentarios a varias *sententiae* del texto de *Celestina*.

Para el lector moderno es difícil entender este interés por las *sententiae* de los lectores antiguos. Consecuentemente, en las puestas en escena de *Celestina* y en algunas ediciones populares modernas se aligera el texto de muchas de esas *sententiae*, descartándolas como erudición libresca que lastra la obra. Esta falta de paciencia con las *sententiae* es un fenómeno relativamente nuevo: en el siglo XIX, al empezar a apreciarse el realismo como uno de los rasgos más encomiables de la *Tragicomedia*, el interés por las *sententiae* decae y se las considera el tributo pedante a la erudición renacentista. Además, la gradual desaparición de la Retórica del curriculum escolar a partir del Romanticismo ha tenido como consecuencia la caída en desuso de uno de sus instrumentos de lectura y escritura: el manual o compendio de *sententiae* y *loci communes*.

³ "Some rhetoricians distinguished between *sententia* and other detachable brief rules of life (...); but in practice, maxim, gnome, adage, aphorism, precept, proverb and *sententia* all became interchangeable terms to identify compressed, memorable statements of the truths of human experience" (Donker, 191).

⁴ Las citas del texto de *Celestina* son por página al segundo tomo de la edición crítica de Miguel Marciales.

Desde sus días de escuela el lector de la época estaba familiarizado con el uso de compendios. Por ejemplo, los *progymnasmata*, un ejercicio de composición escolar de antigua tradición, incluían el desarrollo de una *chria*, una *sententia* que se desarrolla siguiendo un estricto modelo de ocho partes: alabanza del autor de la sentencia; paráfrasis de la sentencia; pruebas por causa; pruebas por contraste; comparación; ilustración con *exempla*; cita de *auctoritates* en apoyo; exhortación como conclusión (France 14). Otro ejercicio común hasta tan tarde como principios del siglo XVIII consistía en el desarrollo de un pasaje de un autor clásico que previamente el profesor había reducido a sus puntos básicos. El alumno tenía que realizar la *amplificatio* del pasaje con ayuda de un compendio para luego comprobar sus resultados con el original (France 17). La influencia de la formación retórica recibida en la escuela acompañaba al adulto durante toda su vida y su aproximación al fenómeno textual en todos sus aspectos estaba mediatizada por la Retórica.

Si ya en la Edad Media existía un buen número de compendios, los dos siglos que siguen al descubrimiento de la imprenta son los de mayor número de florilegios y compendios publicados (Ong 47). El avance técnico que supuso la invención de la imprenta permitió un sistema de paginación exacta en las ediciones, con lo que se pudo dotar a estos prácticos manuales de índices precisos para la rápida localización de material dentro de su variopinto y abundante contenido. Esta nueva conveniencia es parcialmente responsable del éxito editorial de estos manuales que proliferaron en los siglos XVI y XVII (76 et seq.). No obstante, ya desde el siglo XIII había comenzado una revolución que afectó a la naturaleza del libro. El redescubrimiento en Occidente de la lógica de Aristóteles supone un momento decisivo en la historia del conocimiento humano que empieza a organizarse conforme a una clasificación sistemática del mundo exterior (Parkes 119). Los siglos XVI y XVII serán consecuentemente un momento privilegiado ya que la afición a las tablas y clasificaciones de origen medieval aún pervive, y al mismo tiempo la capacidad técnica recién aportada por la imprenta permite el desarrollo de grandes compendios con una exactitud y una facilidad de manejo impensables hasta el momento.

Como Stanley Fish señala, los modos de escritura de una época están inscritos en sus modos de lectura (171). Deyermond demostró que Rojas utilizó el índice de la edición de Basilea de las obras de Petrarca a modo de compendio para rápidamente encontrar *sententiae*. También sabemos que Rojas lega en su testamento una copia de la *Margarita Poetica*, el popular compendio de Albrecht von Eyb probablemente usado

en la composición de *Celestina*.⁵ En *Seneca and Celestina*, Louise Fothergill mostró cómo Rojas se burla en la *Tragicomedia* de los lectores de compendios de máximas de Séneca que sólo tenían un conocimiento superficial del estoicismo.

De la misma manera en que Rojas empleó compendios al escribir su obra, igualmente los primeros lectores de *Celestina* usaron de compendios para enriquecer su lectura. Así es el caso de *Celestina comentada*, el primer comentario extenso de la *Tragicomedia* que se conoce, aproximadamente de la segunda mitad del siglo XVI. Es un largo manuscrito anónimo de más de 200 folios que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17631. Básicamente se trata de glosas a la *Tragicomedia* que aportan *auctoritates* para probar su corrección doctrinal. La forma en que nos ha llegado está pensada para la publicación. No obstante, se puede probar la existencia de varias redacciones previas a la conservada. La redacción conservada pretendía ser la definitiva, pero a última hora el comentarista empezó a incluir más material en los márgenes y entre líneas. El comentarista intentó al principio integrar ese nuevo material con las glosas centrales. Finalmente, la proliferación de adiciones hacen el manuscrito difícil de leer y le convencen de la necesidad de realizar otra copia en limpio. En esta nueva redacción expandiría esas notas y las incluiría en las glosas, pero no sabemos si llegó a hacerla.

En el manuscrito que conservamos, las adiciones posteriores a esa decisión se limitan consecuentemente a meras notas esquemáticas que envían a otras fuentes para aportar más *auctoritates* o para corregir y ampliar las de la glosa central. En una treintena de ocasiones el comentarista hace referencia en notas marginales muy breves a *M.T.Ciceronis sententiae insigniores*, un compendio de *sententiae* de Cicerón y otros autores realizado en Francia en 1547 por Petrus Lagnerius, un legista como Rojas, quien en sus ratos de ocio colecciona pasajes ciceronianos y de otros autores clásicos bajo encabezados temáticos. Su compendio de *sententiae* y *exempla* de Cicerón es uno de los muchos que circulaban en la época. Es un libro con casi quinientas páginas que se publica por primera vez en Lyon en 1547. En sucesivas ediciones este compendio se va ampliando con diferentes secciones, como una sección de *sententiae* de Terencio, otra de Demóstenes y, en ediciones más tardías, incluso de Erasmo, pasando de las 240 páginas de la primera edición a

⁵ Para un estudio del uso de la *Margarita Poetica* por Rojas véase Ivy A. Corfis, "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita Poetica*," *Neophilologus* 68 (1984): 206-213.

las casi 500 de las últimas ediciones. Debió de ser un libro muy popular pues tan sólo en la Biblioteca Nacional de Madrid hay 7 ediciones diferentes, muchas veces encuadernadas con *vademecums* de la época. Otra prueba de su popularidad es que se siguió editando, y con continuo aumento de páginas, durante casi dos siglos, hasta su última edición en Londres en 1704.⁶

En el compendio de Petrus Lagnerius no existe un índice de páginas a la manera moderna, sino que al final hay un índice alfabético de materias, la única forma de navegar por sus muchas páginas. Este índice de materias tiene entradas para muchos de los capítulos temáticos en que está dividido el compendio, aunque en ocasiones hay capítulos que no tienen entrada en el índice y viceversa, entradas del índice que no corresponden a un capítulo sino a una página donde hay una *sententia* que puede representar ese tema, aunque esté incluida dentro de un encabezado diferente. Para el lector moderno este tipo de índice no resulta muy informativo ya que, desde su punto de vista, la elección de las palabras incluidas en el índice parece haberse realizado caprichosamente. Sin embargo, este tipo de índice era muy valioso para el lector formado en Retórica, que estaba muy acostumbrado a utilizarlo. Reproducimos la entrada del índice correspondiente a la letra "E" como un buen ejemplo de lo que contiene:

Eligendum ex multis optimum	208
Eloquentia	35, 37, 364
Emere malo quam rogare	216
Error	392
Eruditio ac scientia	312
Exemplum et similitudo	123
Exercitium	281

⁶ Aunque no existe ninguna edición impresa en España, en la Biblioteca Nacional de Madrid hay siete ediciones diferentes: Lyon 1547, 1549, 1552, 1560 y 1575; París 1553 y 1575. Hay igualmente varias ediciones catalogadas en diferentes bibliotecas españolas: tres ejemplares en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (Venecia 1587 [2 ejemplares], Turín 1597), una en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (Lyon 1556) y una en la Biblioteca de Palacio (Lyon 1568). Sintomáticamente, la edición que usa el comentarista, la de París 1575, es la edición de la que se conservan más ejemplares en España: un ejemplar en la Biblioteca Pública de Burgos y otro en la Biblioteca Pública de Toledo. Estas dos, sumadas a la de la Biblioteca Nacional de Madrid, contabilizan un total de tres ejemplares de la misma edición. En total hemos podido contabilizar un total de catorce ejemplares registrados en bibliotecas españolas. Esto es buena prueba de la popularidad y difusión del libro entre los lectores españoles.

Exilium	127
Expetendorum tria genera	81

El autor de *Celestina comentada* en sus notas marginales o interlineales se vale de este índice para indicar sus referencias al compendio. Así, en vez de indicar la página del compendio a la que quiere remitir, escribe en castellano o en latín al margen de un pasaje de *Celestina* "Véase la palabra (...)," refiriéndose a una de las entradas del índice que envía a una o más páginas del compendio. Un buen ejemplo del uso de este índice por el comentarista es una de las entradas del índice que más utiliza. En varias ocasiones el comentarista se limita a anotar al margen del texto de *Celestina*, "ver 'hominem' en Lagnerio." Se está refiriendo al capítulo del compendio "hominem esse calamitosum," que en el índice aparece escuetamente listado como "hominem." Dentro de un marco cristiano-estoico es evidente lo que va a aparecer en este capítulo: *auctoritates* sobre la frágil y penosa condición del ser humano. El comentarista envía a este capítulo para comentar las siguientes *sententiae* de la *Tragicomedia*:

Acto 4, Celestina convenciendo a Melibea: "Que no se puede dezir nacido el que para sí solo nació" (86).

También Celestina en el acto 4: "La vegez no es sino mesón de enfermedades" (80).

Acto 6, Calisto a mozos: "Pues no ay bien cumplido en esta penosa vida" (119).

Por ejemplo, para las palabras de Calisto del acto 6 que acabamos de citar, el comentarista escribe la siguiente nota marginal: "Y Séneca: 'Ea est humanarum rerum natura ut nihil sit omni ex parte beatum'. Pedro Lagnerio lo refiere: 'Variorum authorum,' cap. 'Hominem esse calamitosum'" (fol. 114v).⁷

Las palabras de Celestina a Pármeno cuando ésta lo quiere ganar para su causa al final del acto 1 diciéndole: "De los hombres es errar y bestial es la porfía," aparecen comentadas en la glosa central de *Celestina comentada* con alusiones a numerosos pasajes de la Biblia y de San Jerónimo. En la anotación al margen fruto de la última revisión se remite a dos capítulos del compendio titulados respectivamente "Exemplum" y "Populus." En estos dos capítulos hay varias *sententiae* que ejemplifican

⁷ No es de Séneca ni de Séneca rhetor. Probablemente es de uno de los muchos tratados apócrifos que circulaban bajo el nombre de Séneca, como los *Proverbia Senecae* o el *Liber de moribus* (Blüher 71).

un punto de la moral estoico-cristiana: el sabio debe evitar seguir a la plebe en sus decisiones pues ésta suele equivocarse.

Como es de esperar, el uso del compendio es más frecuente para los pasajes de la *Tragicomedia* en los que más abundan las *sententiae*. Así, la conversación entre Celestina y Melibea en el acto 4 presenta varias notas marginales que refieren al compendio. Opuestamente, es muy interesante notar la ausencia absoluta de anotaciones que remitan al compendio en los actos 15-19 inclusive, los actos añadidos que diferencian la *Comedia* de la *Tragicomedia*. Aunque hay otros actos en los que no se usa en absoluto el compendio (5,10,11,13), esta secuencia de actos contiguos sin usar el compendio no ocurre con ninguno de los otros actos. También es interesante señalar que las palabras de Celestina son las que más veces se comentan mediante el compendio, seguidas en frecuencia por las de Calisto, Pármeno y Sempronio. Hay por tanto y como es lógico una relación directa entre el uso de *sententiae* en la *Tragicomedia* y el uso del compendio por el comentarista.

Es también interesante notar qué tipo de material busca el comentarista en el compendio. De manera semejante a como hace en las glosas del cuerpo central de *Celestina comentada*, en las notas marginales el comentarista no está interesado en el estudio de las fuentes tal y como las entendemos hoy, aunque no por eso deja de señalarlo cuando el parecido entre *Celestina* y una *auctoritas* es muy grande. Principalmente el compendio le sirve al comentarista para un enriquecimiento del texto de *Celestina* mediante la aportación de una sentencia nueva que complementa la que aparece en la *Tragicomedia*. Por ejemplo, en el acto 4, Melibea recrimina a Celestina por su misión como embajadora de Calisto diciéndole: "Que el más empecible miembro del mal ombre o muger es la lengua" (87). En la glosa central el comentarista había señalado el pasaje de Petrarca del que procede esta *sententia*. La anotación al margen aporta una nueva *sententia* que refiere al capítulo "taciturnitatis" del compendio. La anotación marginal dice: "Y de aquí se dize: 'Mors et vita in manibus linguae'. Lagnerio, 'Variorum authorum', cap. 'Taciturnitatis'" (fol. 92v). La relación entre la *auctoritas* aducida y la *sententia* glosada no es la de fuente. Gracias al compendio el comentarista logra aportar una nueva variante, aun más dramática y adecuada a los riesgos que corre Celestina en su misión de embajadora de Calisto si Melibea la denuncia ante la justicia por alcahuetería, así como del peligro de muerte en que se halla la honra de Melibea si accede a las palabras de Celestina.

En otras ocasiones lo que el comentarista ha hecho es buscar una *auctoritas* latina para confirmar la validez de un refrán popular castellano.

Así, en el acto 2 Pármeno, reprendido por Calisto a pesar del buen consejo que éste le acaba de dar, dice: "Mal me quieren mis comadres" (61). Se trata del comienzo de un refrán: "Mal me quieren mis comadres porque les digo las verdades, bien me quieren mis vecinas porque les digo las mentiras." El comentarista escribe al margen de este pasaje: "Tulius: 'Hoc tempore obsequium amicos, veritas odium parit.' Petrus Lagnerius 'Variorum authorum' cap. 'Corrupti mores' pagina 155" (fol. 67r).⁸

Las alabanzas que Celestina dedica al vino en el banquete con sus pupilas, Pármeno y Sempronio, "pues de noche en invierno no hay tal escalentador de cama" (159), son anotadas al margen por el comentarista: "Vide Petrum Lagnerium 'Variorum authorum', cap. 'Sobrietatis', pagina 309" (fol. 137v). En ese caso no es una *sententia* lo que se está comentando sino que se usa el compendio para aclarar un pasaje de costumbres. El capítulo "Sobrietatis" al que envía el comentarista cubre casi la página 309 del compendio con citas de diversos autores contra el uso inmoderado del vino. De esta manera el comentarista puede desautorizar, o al menos matizar, las excesivas alabanzas al vino de la vieja "alcoholada" Celestina.

El cuadro en las páginas 40-41 da una buena idea del tipo de *auctoritates* que el comentarista encuentra en los diferentes capítulos del compendio.

En numerosas ocasiones el comentarista no copia en su nota marginal una *auctoritas* concreta del compendio sino que sus referencias son más generales. Así, comentando las lamentaciones de Celestina en el acto 3 por la muerte de Claudina, compañera de prostitución y brujería: "Oh muerte, muerte, a cuántos privas de agradable compañía" (66), el comentarista escribe al margen en latín: "Vide aliquid in mortem per Petrum Lagnerium in cap. 'De morte,' pagina 70" (fol. 70v). Ese "vide aliquid in mortem" refleja muy bien su actitud hacia el compendio. El comentarista no se limita a una simple identificación de pasajes similares, sino que utiliza el compendio como repertorio que le permite encontrar temas que comentar. El material en el capítulo "De morte," que empieza en la página 70 del compendio y se extiende hasta la 73, es muy variado, con abundancia de citas que pueden servirle como *auctoritates* para comentar y ampliar las palabras de Celestina sobre cómo la muerte arrebató los placeres.

⁸ *Laelius de amicitia* 89. "Hoc tempore" no aparece en Cicerón.

Medio siglo más tarde en Inglaterra tenemos otro interesante ejemplo de esta forma de leer *Celestina* asociando los temas con los encabezados de las secciones bien conocidas de los *topoi*. El traductor al inglés de *Celestina*, James Mabbe, en el manuscrito Alnwick que precede a la edición de su traducción, hace breves anotaciones marginales que sorprenden en su brevedad por el parecido con las anotaciones al margen de *Celestina comentada* que refieren al compendio de Petrus Lagnerius. Así, al margen de las palabras de Sempronio en el acto 3, "que la costumbre luenga amansa los dolores, afloxa y deshaze los deleites, desmengua las maravillas" (65), James Mabbe se limita a anotar la palabra inglesa "custome", tras haber traducido sin ningún problema el pasaje (Mabbe, 160). Curiosamente el autor de *Celestina comentada* en su nota marginal para el mismo pasaje aduce una *sententia* de Cicerón ("los que muchas veces han sufrido muchas cosas con más facilidad sufren lo que les acontece" [fol. 69v]), que remite al capítulo "consuetudo" del compendio de Lagnerius. Unas veces en latín y otras en inglés, Mabbe anota al margen de su traducción del texto de la *Tragicomedia* frases cortas o palabras como "Divitiae, bona fortuna" (127), "Amicitia inter pares" (145), "Incomodities of old age"(169), "Friends" (170) y otros términos que a simple vista parecen no aportar nada, pero en su brevedad son referencias a dónde encontrar más material.

Pasaje de <i>Celestina</i>	Cap. del compendio	<i>Auctoritas</i> aportada
Celestina, I, 52: De los ombres es errar y bestial es la porfía	Ignoscitur quibus facile	Humanum est errare sed ferinum perseverare in errore est (del propio Lagnerius, 54v)
Calisto, II, 60: ¿No sabes que el primer escalón de la locura es creerse ser ciente?	Prudentia	Primus ad sapientiam gradus se ipsum nosse, quod ut omnium difficillimum est, ita longe utilissimum (Cicerón, 65v)
Pármeno, II, 61: Mal me quieren mis comadres etc.	Corrupti mores	Hoc tempore obsequium amicos, veritas odium parit (Cicerón, 67r)
Sempronio, III, 65: Que la costumbre luenga amansa los dolores, afloxa y deshaze los deleites, desmengua las maravillas	Consuetudo	Qui multa sunt saepe perpepsi facilius ferunt quicquid accidit (Cicerón, 69v)
Celestina, IV, 75: Porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos	Exercitii seu laboris	Vigilando, agendo, bene consulendo, prospere omnia cedunt (Salustio, 76v)
Celestina, IV, 80: Que, a la mía fe, la vez no es sino mesón de enfermedades	Hominem esse calamitosum	Senectus ipsa morbus est (Juvenal, 81v)

Celestina, IV, 81: Las riquezas no hazen rico, mas ocupado	Paupertatis ac divitiarum	Opes sunt sarcinae mentis (Cicerón, 83r)
Melibea, IV, 87: Que el más empecible miembro del mal ombre o muger es la lengua	Taciturnitas	Mors et vita in manibus linguae (Heliodoro, 92v)
Calisto, VI 119: Pero, pues no ay bien complido en esta penosa vida	Hominem esse calamitosum	Ea est humanarum rerum natura ut nihil sit omni ex parte beatum (Séneca, 114v)
Celestina, VII, 124: El cierto amigo en la cosa incierta se conoce	Amicitiae	Is amicus est qui in re dubia re juvat ubi re est opus (Plauto, 117r)
Pármeno, VIII, 148: Nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida	Voluptatis	Miscentur tristia letis (Ovidio, 132v)
Celestina, IX, 159: Pues de noche en invierno no ay tal escallentador de cama [refiriéndose al vino]	Sobrietatis	Homini cicuta est vinum (Plinio). Vino forma perit, vino corrumpitur etas. Vinum memoriae mors (Propercio, 137v)
Calisto, XIV, 234: Mas cuando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo	Domini ac servitutis	Asperius nihil est humili cum surgit in altum (Claudiano, 179r)

En el caso de *Celestina comentada* podemos incluso reconstruir el orden en que el comentarista ha realizado algunas de las anotaciones marginales que envían al compendio. Muchos de los capítulos del compendio de Lagnerius aducidos para comentar pasajes de diferentes actos de la *Tragicomedia* están en páginas contiguas del compendio, algo que no se puede atribuir a una coincidencia en un volumen de casi 500 páginas. Se ha producido por tanto un movimiento de lectura inverso, del compendio a la tragicomedia, ya que es el orden del material en el compendio lo que produce el orden del comentario - relectura- de *Celestina*. En el siguiente cuadro se incluyen ejemplos de cómo los capítulos aducidos del compendio se agrupan en series que se hallan en páginas adyacentes:

CELESTINA		COMPENDIO	
Act	Pasajes comentado	Pág	Capit. aducido
2	Mal me quieren mis comadres (61)	155	Corrupti mores
3	Que la costumbre luenga amansa los dolores etc. (65)	156	Consuetudo
1 2	El ombre apercebido, medio combatido (197)	158	Repentina graviora
4	Que no se puede dezir nacido el que para sí solo nació (86)	159	Hominem esse calamitosum
4	Las riquezas no hazen rico, mas ocupado (81)	294	Paupertatis ac divitiarum
1 4	¡O breve deleite mundano! (233)	295	Exercitii seu laboris
8	Nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida (148)	297	Voluptatis
9	Pues de noche en invierno no hay tal escalentador de cama [como el vino] (159)	309	Sobrietatis
4	Que el más empecible miembro del mal ombre o muger es la lengua (87)	310	Taciturnitatis

Examinemos un ejemplo de este tipo. Las palabras de Celestina en su primera visita a Melibea en el acto 4 hablando de la riqueza, "aquel es rico que está bien con Dios" (81), dan lugar a dos notas marginales que remiten al compendio. Además de la glosa central con varias referencias a Séneca y Petrarca entre otros, en esta nueva nota marginal se dice: "Vide Petrum Lagnerium 'Variorum authorum', cap. 173, incipit 'dives'" (fol. 83r). Con este "incipit" se refiere a la serie de capítulos que a partir de ese punto aparecen en el compendio que son: "Dives" (cap. 173), "Pauper" (174), "Dives vix bonus" (175), "Pecuniae et divitiae" (176), "Avaritia" (177) y "Multi pauperes" (178). El índice del compendio lo envió a este filón de citas por la entrada "dives" que mandan directamente a la página donde se encuentra el capítulo 173. Al margen de la nota anterior, escrito claramente más tarde por su situación en el folio, escribe el comentarista: "Vide Petrum Lagnerium cap. 'Paupertatis' pag. 294" (fol 83r). El capítulo "Paupertatis" no se puede encontrar en el índice del compendio por no aparecer listado.

Curiosamente, la página citada por el comentarista, la 294, no es el comienzo del capítulo, que está dos páginas antes realmente, sino que es la página contigua al capítulo "Exercitii seu laboris et ignaviae," página 295, que el comentarista había citado en anotación marginal al pasaje de *Celestina* "Porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos" (75). Probablemente durante su trabajo con el capítulo "Exercitii seu laboris et ignaviae" llamó la atención del comentarista alguna de las frases de la página contigua, quizá "Qui suis contentus est, ditissimus est" (Cicerón)⁹, u otra de las varias allí citadas. Esto explica la existencia de dos anotaciones en el mismo folio y para el mismo pasaje: una procede de la búsqueda por el índice, lo que explica su generalidad ("incipit dives") y la otra es fruto del azar, por ello se cita la página exacta y luego el capítulo por si pudiera generar alguna otra cita pertinente. En síntesis, cuando el comentarista estaba glosando un pasaje de la *Celestina* usando un capítulo del compendio y vio en la página contigua del compendio una serie de *auctoritates*, estas le trajeron a la memoria otro pasaje de *Celestina*. Entonces en su relectura-comentario dio un salto a otro punto del texto de la *Tragicomedia* dejando que el orden del compendio le guiase a modo de mapa para acceder al territorio textual de la *Tragicomedia* de manera no lineal. Las *sententiae* de *Celestina* se convierten así en hitos de una geografía supratextual que no se corresponde con la simple fábula de la historia.

⁹ Realmente no es de Cicerón. Por lo abreviado de la frase parece sacada a su vez de algún florilegio medieval que la referiría a Cicerón.

Es interesante confrontar esta forma de "re-leer" *Celestina* a través de un compendio con el moderno concepto de intertexto, definido por Rifaterre como "l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire [del lector] à la lecture d'un passage donné" (citado por Oliver 8). Para un lector de los primeros tiempos de *Celestina* y con formación retórica, la intertextualidad era algo mucho más complejo que la capacidad de recordar pasajes análogos, ya que incluía también la serie de mecanismos de conexión adquiridos durante su formación retórica que le permitían la localización de *auctoritates* relacionadas con el pasaje leído. El "informed reader" del siglo XVI no se enfrentaba a las *sententiae* de la *Tragicomedia* con sólo los recursos de su memoria para reconocerlas e interpretarlas. Su formación retórica le había adiestrado en el uso de los compendios, en los que cada *sententia* estaba encuadrada dentro de un marco general de referencia. Los mecanismos de localización dentro de ese marco de referencia son específicos y pertenecen a lo que Fish denomina sistema de inteligibilidad, el conjunto de estrategias de interpretación compartidas por una comunidad interpretativa, que son "publicly available," como es el caso de los compendios (332).

Thomas Greene indica que la relación del texto medieval con sus modelos anteriores es una relación metonímica, mientras que la relación del texto renacentista con los modelos anteriores es una relación metafórica. El texto medieval está en continua evolución al añadirsele nuevos textos contiguos que lo completan de manera metonímica. El texto renacentista busca nuevos parecidos que hasta entonces no habían sido apercibidos, siendo el parecido la base de la metáfora (86). Los compendios se prestan tanto a una utilización metonímica como metafórica, lo que explica su exitosa supervivencia desde el siglo XIII hasta el XVIII. La disposición en la página de las *auctoritates* induce a un uso de materiales contiguos sobre el mismo tema por el mero hecho de su situación.

Sin embargo esa misma ubicación relativiza las *auctoritates*, pues la misma cita aparece en diferentes capítulos para ejemplificar diferentes conceptos. Además, un capítulo dedicado al tema de las relaciones del criado y el señor comparte página con un capítulo dedicado al amor y sus excesos. Las posibilidades de notar semejanzas se ven multiplicadas por este "estar al lado de" que produce el compendio. El índice, con el factor de anarquía lógica introducida por la ordenación alfabética, produce temas que no están conectados en una clasificación lógico-escolástica aparezcan como contiguos. El escritor-lector, que ha sido entrenado en el manejo de esos compendios de una manera unívoca y al servicio de un texto central, descubre la infinidad de posibilidades que

se abren al aparecer ante sí los miembros mutilados de un sistema que se pretendía único e indivisible.

En la "Carta del autor a un su amigo," Rojas escribe refiriéndose al primer acto: "[L]eílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad se me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía" (3). Hay que preguntarse si esas relecturas de Rojas obedecerían al tipo de lectura del autor de *Celestina comentada*, y si "el proceso," como dice Rojas, se refiere más a una labor de trabajo con un compendio que a la mera lectura lineal a la búsqueda de *sententiae*. La continuidad y semejanza de las *sententiae* en los restantes 20 actos hace pensar en una amplia labor con compendios por parte de Rojas para ampliar las ideas originales contenidas en el primer acto. Cuando nos dice que "toda palabra del ombre ciente está preñada" (9), esta preñez requiere del uso de la Retórica a través del compendio como comadrona que ayude en el parto. No nos debe por tanto sorprender que la lectura de las *sententiae* dos mil fuera un ejercicio tan apasionante ya que conllevaba mucho más que una simple lectura pasiva.

Arcusa.



De la ed. de Salamanca 1529.

Obras citadas

- BARTH, Gaspar Von, tr. *Pornoboscodidasculus Latinus*. Frankfurt, 1624.
- BLÜHER, Karl Alfred. *Séneca en España: Investigación sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Trad. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1983.
- Celestina comentada*. Ms. 17631. Biblioteca Nacional de Madrid. Madrid.
- CORFIS, Ivy A. "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita Poetica*." *Neophilologus* 68 (1984): 206-213.
- DEYERMOND, A.D. *The Petrarchan Sources of La Celestina*. 1961. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975.
- DONKER, Marjorie, y George M. Muldrow. *Dictionary of Literary-Rhetorical Conventions of the English Renaissance*. Westport: Greenwood Press, 1982.
- FERNANDEZ-VAZQUEZ, Modesto. *Estudio Filológico del Ms. 17631 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Tesis. Universidad Complutense, 1983.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise. *Seneca and Celestina*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- FRANCE, Peter. *Rhetoric and Truth in France: Descartes to Diderot*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- GREENE, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Theory*. New Haven: Yale UP, 1982.
- LAGNERIUS, Petrus. *M.T. Ciceronis sententiae insigniores, apophthegmata, parabolae seu similia, atque eiusdem aliquot piaer sententiae*. Lugduni, 1575.
- MABBE, James, tr. *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*. Transcription of the Alnwick manuscript by Guadalupe Martínez Lacalle. London: Tamesis Books, 1972.
- MARCIALES, Miguel, ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Illinois Medieval Monographs 1. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. 2 vols. University of Illinois Press: Urbana, 1985.
- OLIVER, Andrew. "Introducción." *Texte: Revue de Critique et de Theorie Littéraire* 2 (1983) Número especial: L'intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte: 5-11
- ONG, Walter E. *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*. Ithaca: Cornell UP, 1971.
- PARKES, Malcolm Beckwith. "The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book." *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*.

Ed. J.J.G. Alexander y M.T. Gibson. Oxford: Clarendon Press, 1976. 115-141.

RUSSELL, Peter. "Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de philosophos'." *Insula* 497 (abril 1988): 1+.

———. "El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*." Traduc. Alberto Corazón. *Temas de La Celestina*. Letras e Ideas. Barcelona: Ariel, 1978. 293-321. Traducción española de "The *Celestina* comentada." *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. Ed. A.D. Deyermond. Londres: Tamesis, 1976. 175-193.

Año.

1560.



Estella: Adrian de Anvers, 1560.

LAS FUENTES LITERARIAS CASTELLANAS DEL GLOSADOR DE *CELESTINA*

Michel Garcia

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

El glosador de *Celestina* utiliza menos fuentes directas de las que parece, porque la mayor parte de las citas que hace provienen de las fuentes reales — en número limitado — a las que recurre. Caso aparte constituyen las citas sacadas de obras recientes y, entre ellas, de obras castellanas, en la medida en que éstas no han dado lugar aún, cuando el glosador redacta su comentario, a una explotación sistemática. En el presente trabajo, intentaré inventariar esas obras y analizar el uso que el glosador hace de ellas.¹

Inventario.

Las fuentes literarias castellanas citadas por el glosador de *Celestina* son las siguientes (entre paréntesis, se indica el número de citas efectivas):

Juan de Mena: *Trescientas* (62); *La Coronación* (7)
Jorge Manrique: *Coplas a la muerte de su padre* (2)
Bartolomé Torres Naharro: *Epístolas* (2); *Comedias* (3)
Boscán: *Poesías* (3)
Alexo Venegas: *Agonía del tránsito de la muerte* (1)
Pedro Mexía: *Silva de varia lección* (8)

¹ Se excluyen de este trabajo otras obras castellanas que no sean las "literarias", así como las jurídicas, históricas o médicas.

Se observa una gran disparidad en el uso de unas y otras. Sólo las *Trescientas* se asemejan a una verdadera fuente para la glosa, quedando las demás limitadas a referencias episódicas.

Obras de Juan de Mena.

Las Trescientas.²

Distribución de las citas: Aparecen a lo largo de toda la obra, si bien con algunas variaciones: Auto I, 12 citas; II, 4; III, 5; IV, 11; V, 3; VI, 4; VII, 1; VIII, 4; IX, 4; X, 1; XII, 1; XIV, 2; XV, 2; XVI, 3; XX, 2; XXI, 3.

Algunas coplas resultan más citadas que otras: la 110, 6 veces; la 116, 3; la 241, 2; la 102, 2; y la 120, 2. Pero, en conjunto, lo que llama la atención es el gran número de coplas distintas que han sido citadas. Además, las referencias al *Laberinto* no respetan series a lo largo del comentario, salvo el caso excepcional de aquéllas que corresponden a varias coplas seguidas que tratan el mismo tema o un tema parecido: coplas 105, 106 y 110 (Auto II). Al contrario, el comentarista recurre a tal o cual copla sólo en función del texto de *Celestina*.

En el manuscrito, la disposición del texto de Rojas y de las glosas correspondientes permite diferenciar las distintas intervenciones del glosador:

(a) al margen del texto de *Celestina* figuran algunas anotaciones breves;

(b) la glosa propiamente dicha sigue el fragmento de la obra de Rojas a la que corresponde;

(c) dentro de esta glosa, se han incorporado anotaciones interlineales o marginales, que denotan un añadido a la glosa primitiva.³

Resulta interesante saber a qué clase de glosa corresponden las referencias a la obra de Mena.

² Las Trescientas y sus glosas. Cito a partir de Mena, Juan de, *Las CCC del famosísimo poeta Juan de Mena: con otras XXiiij coplas y su glosa y la Coronación del mesmo poeta: e otras cartas: e coplas e canciones. Agora nuevamente añadidas*. Sevilla: por Jacobo Cröberger alemã, año de mil e quinientos e dieziseiete a veynte e quatro de setiembre [1517].

³ Se incluye al final de este trabajo una lista de las referencias.

- (a) Notas marginales al texto de *Celestina* : 12⁴
- (b) Dentro de la glosa : 17⁵
- (c) Notas añadidas a la glosa : 33⁶

Las proporciones relativas de los tres tipos indican algunas tendencias. La glosa propiamente dicha resulta minoritaria : apenas más de la mitad de las añadidas y bastante menos si a éstas sumamos las que van al margen del texto a las que se las puede equiparar. La desproporción es sorprendente y deberá explicarse de algún modo. Las cifras favorecen a las anotaciones de tipo (c), dejando entrever — dado que éstas han sido incluídas posteriormente a la redacción de la glosa propiamente dicha — un cambio de perspectiva en la consideración por el glosador de las *Trecientas* como fuente posible de comentario.

La distribución presenta ciertas variaciones entre los distintos modos de glosa. Las notas al texto no van más allá del auto IX, mientras que las otras dos clases cubren la totalidad de la obra. Estas presentan también ciertas diferencias entre sí : los autos VI y XII merecen mención en la glosa, pero no en las notas añadidas; en cambio éstas aparecen añadidas al comentario de los autos IX, X, XIV y XX, que no van mencionados en la glosa.

Estas constataciones, al individualizar el estatuto de cada tipo de anotación, permiten conocer algo mejor el modo de trabajar del comentarista. Para los nueve primeros autos, los tres tipos de anotaciones se utilizan al mismo tiempo, si bien su frecuencia va creciendo de (a) a (c). Las anotaciones directas al texto se interrumpen súbitamente después del auto IX, sin que se observe un aumento de las demás clases. Al contrario, la no mención de las *Trecientas* en varios autos así como el escaso número de referencias en (b) y (c), en la medida en que suponen una relativa desafección del comentarista hacia esa obra, van en el mismo sentido. Pero la explicación principal reside probablemente en el contenido mismo de la obra, el cual, en algún momento de su desarrollo, no se presta tanto como al principio a un comentario inspirado de la obra de Mena. Con todo, no cabe la menor duda de que el glosador parece

⁴ Auto I, 2; II, 1; III, 2; IV, 2; VI, 2; VII, 1; VIII, 1; IX, 1.

⁵ Auto I, 4; II, 1; III, 1; IV, 3; V, 1; VI, 2; VIII, 1; XII, 1; XV, 1; XVI, 1; XXI, 1.

⁶ Auto I, 6; II, 2; III, 2; IV, 6; V, 2; VIII, 2; IX, 3; X, 1; XIV, 2; XV, 1; XVI, 2; XX, 2; XXI, 2.

haber explotado sistemáticamente las *Trecientas* con vistas al comentario de *Celestina*.

Las distintas clases de citas.

La terminología utilizada por el comentarista permite distinguir tres tipos de referencias a las *Trecientas*:

- (a) la copla propiamente dicha;
- (b) las « glosas de Juan de Mena »,
- (c) « el glosador de las 300 » o « la glosa en las 300 » que remite probablemente a Hernán Núñez.⁷

Las referencias únicamente a las coplas (a) son escasas, 5 en total: dos de ellas figuran en la glosa, las otras tres han sido añadidas a ésta.⁸ Las referencias a las glosas de Juan de Mena, algunas veces asociadas con la mención de la copla correspondiente, son 46.⁹ Las referencias al glosador son 12.¹⁰

Las « glosas de Juan de Mena » son notablemente más numerosas que las demás. Si se suman éstas a las del *glosador*, son 59 de las 64 en total. Se impone, pues, una conclusión : lo que interesa al comentarista no son las *Trecientas* sino sus glosas.

Esa designación distintiva de las referencias así como el uso particular que se hace de cada una de ellas, especialmente notable por lo que se refiere a las atribuidas al «glosador», incitan a considerar que se trata de fuentes distintas: unas se deberían al propio Juan de Mena, otras

⁷ En algunos casos, el comentarista remite a la vez a la copla y a su glosa, probablemente de las atribuidas a Juan de Mena, con una fórmula del tipo «Juan de Mena en la copla x *et ibi glosa*».

⁸ A continuación se indican con T las anotaciones al margen del texto de *Celestina* (a); sin marca especial las incluidas en la glosa propiamente dicha (b); y entre corchetes [] las citas añadidas (c). referencias a las coplas: [II,13]; [II,13]; IV,24; V,3; [VIIa].

⁹ Coplas y glosas : [I,85]; [I,85]; [I,122]; [IT]; [IIIT].
Sólo glosas : [I,123]; [I,125]; [I,162]; [IT]; [IIT]; [III,15]; [III,24]; [III,28]; [IIIT]; [IV,6]; [IV,7]; [IV,24]; [IV,24]; [IV,45]; [IV,60]; [IVT]; [IVT]; [V,7]; [V,12]; VI,10; VI,10; [VIT]; [VIT]; [VIII,16]; [VIII,20]; [VIIT]; [IX,28]; [IX,28]; [IX,28]; [IXT]; [X,3]; [XIV,27]; [XIV,34]; XV,7; [XV,9]; [XVI,18]; [XVI,19]; [XX,2]; [XXT]; [XXI,13]; [XXI,17].

¹⁰ I,22; I,123; I,125; I,126; II,13; IV,68; IV,68; V,12; VIII,21; XII,1; XVI,17; XXI,6.

a Hernán Núñez. Aclarar este punto resulta esencial, aunque sólo sea por la desproporción existente entre las dos clases. En efecto, resultaría inaudito que Mena, comentarista muy ocasional de su obra, sobrepasara al Comendador Griego, comentarista reconocido de la misma. Como se sabe, Mena comentó él mismo su poema de *La Coronación del Marqués de Santillana*, pero nadie — que se sepa — ha pretendido que hiciera lo mismo con las *Trescientas*. Sin embargo, la fórmula «glosa de Juan de Mena» puede alcanzar una apariencia de verosimilitud a la lectura de las glosas de la versión contenida en el Ms Esp. 229 de la Bibliothèque Nationale de París, generalmente distintas de las de Hernán Núñez, en las que se vislumbran ciertos atisbos de autodesignación.¹¹ Sin entrar más adelante en un tema que sobrepasa con mucho los límites de este pequeño trabajo, lo único que cabe decir aquí es que el glosador de *Celestina* en ningún momento se refiere a las supuestas glosas de Juan de Mena del Ms Esp. 229, aún en los casos en que su comentario no coincide exactamente con la fuente que pretende manejar.¹² Por lo tanto, por lo respecta a la fuente, las dos formulaciones — «glosa de Juan de Mena» y «el glosador de las 300» — son equivalentes, ya que las dos remiten a las glosas de Hernán Núñez.

Sin embargo, cada fórmula sigue un criterio diferente de aparición. Las referencias al *glosador* se incluyen todas, sin excepción, a la glosa propiamente dicha. El comentarista no añade ninguna mención de este tipo a las glosas ulteriores. En cambio, la casi totalidad de las referencias a las «glosas de Juan de Mena» figuran en las anotaciones añadidas (38 de un total de 42). Estas consideraciones nos llevan a pensar que el glosador varió de criterio para designar su fuente, sin que ésta cambiara realmente de naturaleza, entre una primera fase de su comentario, caracterizada por un ritmo reposado que autorizaba cierta

¹¹ Glosa al verso 123b : «Yliadas esta yliada de Omero oue traduzido o romançado para el señor Rey donde largamente fable de la su vida por ende pues que alla fable aqui non fago minçion». Sobre esa versión, véase Maxim P.A.M. KERKHOFF, "El Ms. 229 (PN7) de la Bibliothèque Nationale de París, base de las ediciones modernas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena," *Medievalia*. Instituto de investigaciones filológicas. Universidad de México, nº 14 (agosto 1993); también la memoria de literatura inédita de Stéphane GAUDION, *Les gloses aux "Trescientas" ou "El Laberinto de Fortuna" de Juan de Mena : le Ms. Esp. 229 de la Bibliothèque Nationale de París*. Mémoire pour la Maîtrise d'Espagnol. Paris III, 1995. La cita que inaugura esta nota corresponde a la pág. 61 de esta Memoria. Esa versión contiene algunas glosas de Hernán Núñez que fueron añadidas en última instancia por un lector de la misma.

¹² Glosas IIT, IIT, IV,24, IV,45, etc.

elaboración estilística, y la(s) fase(s) posterior(es), marcada(s) por una forma de premura que hacía poco caso de la forma. Fue sin duda a raíz de ese cambio de perspectiva cuando el manuscrito se transformó de ejemplar dispuesto para la imprenta a un mero borrador, tal como se presenta hoy.

Contenido de las glosas.

El comentarista recurre a las *Trecientas* y a su glosa cuando *Celestina* toca algunos temas determinados. El mayor número de citas — 19 en total — concierne la mitología y la historia griegas y latinas. Luego viene la historia natural o prodigiosa, con 6 referencias. La hechicería da lugar a 4 citas. Por fin, entre los conceptos mencionados, generalmente con cita de filósofos antiguos o juristas, ocupan un lugar destacado la fortuna y la mujer: 4 en total.¹³

Los comentarios incluidos en las glosas se adecuan claramente a la glosa correspondiente de las *Trecientas*. Apenas si se nota algún detalle no mencionado por Hernán Núñez, lo que puede atribuirse al propio glosador o a una fuente secundaria que no ha tenido a bien citar.¹⁴ La amplitud de las citas en la glosa primitiva facilita la comparación con la fuente. En cambio, las menciones añadidas despiertan algunas dudas al respecto, hasta provocar cierta perplejidad.¹⁵ La causa, sin duda, reside en su formulación lapidaria, que no permite siempre identificar claramente el objeto al que se aplica la misma.

¹³ Mitología e historia antigua : I,22; III,15; III,28; IIIT; IV,60; IV,68; VI,10; VIII,16; VIII,20; VIII,21; XIV,27; XIV,34; X,3; XVI,17; XVI,18; XVI,19; XXI,6; XXI,13; XXI,17. Historia natural y sobrenatural : I,125; III,24; IV,6; IV,45; V,3; XXT. Hechicería : I,122; I,123; I,126; II. Fortuna : I,85; IX,28. La mujer : X,3; XV,9.

¹⁴ Así, en I,22, éste afirma que Nero «mando poner a las dos partes de Roma fuego ...», hecho no mencionado por el Comendador griego.

¹⁵ Aquí citaré sólo tres ejemplos. En las dos anotaciones añadidas en II,13, el comentarista remite a la glosa de Hernán Núñez cuando, en realidad, debiera hacerlo a las coplas de Juan de Mena, en las que expresa Macías. En IV,45, el comentarista escribe, a propósito de una propiedad del perro [Que ansi passa como aqui dize. Vi tu circa hoc glosa de Juan de Mena en la copla 244]. Nada parecido dice aquella glosa. Tampoco se entiende muy bien por qué el comentarista se refiere, en II, a la copla 93, en la que no se hace una mención particular de la fidelidad.

Pero la razón esencial de la difícil interpretación de esas anotaciones breves consiste en que el comentarista no se refiere siempre al tema principal de la glosa que utiliza sino a aspectos muy secundarios de la misma. En la copla 78 y su glosa, la envidia sólo se cita de pasada; sin embargo, a ella se refiere únicamente el comentarista. La alusión a los cisnes (*caistros*) en la copla 170 no concierne en nada su voz, por ronca que sea; sin embargo, el comentarista la menciona.

Estas aparentes deficiencias no son tales sino más bien la manifestación de una forma de comentario particular. En las glosas, las citas del glosador sirven para explicar el texto de *Celestina* o para enriquecer el conocimiento del lector sobre un punto preciso, al remitirlo a una fuente nueva. El elucidar la obra de Rojas resulta ser el objeto principal del comentario. En cambio, cuando el comentarista va añadiendo sus anotaciones, *Celestina* ya sólo es un pretexto a comentario. La menor alusión justifica una llamada, en función del humor del comentarista, de sus intereses del momento o, simplemente, para hacer alarde de su erudición. En este caso, no hace más que atenerse a la práctica de sus modelos más imitados, como Chasseneux o Tiraqueau.¹⁶

La Coronación.

Las siete referencias que el comentarista hace a *La Coronación del Marqués de Santillana* conciernen únicamente las glosas redactadas por el mismo Mena. A continuación doy la lista correspondiente:

- a) copla 16: No es cosa más propia del que ama etc. (III, 2)
- b) copla 8: Litigioso caos (III, 27)
- c) copla 7: Bolantes Harpias (III, 28)
- d) copla 6: E dite (IV, 9)
- e) copla 6: Gentil narciso (IV, 64)
- f) copla 16: No alabarán a Orfeo (IV, 68)
- g) copla 22: Ya resciben las venas, etc (VI, 6).
- h) copla 16: No es cosa más propia del que ama etc. (III, 2)

Se observa una fuerte concentración de las citas en los primeros autos y, más precisamente, en un número limitado de pasajes de los autos III y IV. Por otra parte, las coplas 6 y 16 son objeto de varias menciones. Estos hechos suponen una lectura selectiva de las glosas de

¹⁶ Barthélémy Chasseneux, *Catalogus gloriae mundi; Consuetudines Burgundiæ*. André Tiraqueau, *De legibus connubialibus*. Entre las fuentes recientes, son las más citadas.

Mena por el glosador de *Celestina*, muy distinta de la que hizo de las *Trecientas*.

Pertenecen a la glosa primitiva las citas b, d y h; las demás, a las glosas añadidas. Aún en el caso de las incluidas en el primer comentario, sólo d menciona con cierta amplitud la glosa de Mena; en b y h el comentarista se limita a remitir a ella con una fórmula semejante a ésta: "Vide hoc Juan de Mena en las coplas que hizo de la *Coronación* et ibi glosa, copla 22."

Con todo, el comentarista toma muy en serio la glosa de Mena, por cuanto ésta responde a todos los criterios del género, a saber, la explicación literal y metafórica de los hechos mencionados, con gran acopio de citas de autores antiguos. De algún modo, el comentarista de *Celestina* disponía, con Mena, de un modelo de glosador castellano. Hasta cierto punto, no hay que descartar la posibilidad de que haya querido imitarlo en su propia tarea. Esto explicaría la importancia, algo sorprendente, ocupada por el poeta cordobés en el comentario de *Celestina*.¹⁷

Las otras fuentes.

Muy distinto parece el criterio seguido por el comentarista para citar a los demás autores castellanos a los que recurre.

Jorge Manrique: De este poeta, menciona dos veces *Las coplas a la muerte de su padre*.

Que siendo ella biva. Mui natural cosa es como lo dize Tiraquelo en las *Leyes Conubiales folio 47* que todo lo passado nos deleita e aplaze más que lo presente y siempre nos parecen las cosas passadas mejores que las presentes como agora aquí la *Celestina*. Y así lo dize también Don Jorge en una copla "como a nuestro parecer qualquier tiempo passado fue mejor." (III, 11)

Descubrenos la çelada etc. Estas palabras son conforme (sic) a las de don Jorge Manrique a la muerte del Maestre de Santiago, su padre, que en una copla dize así hablando de el mundo y de esta vida: "Los plazerres

¹⁷ De algún modo, Mena pudo desempeñar el papel de Petrarca, pero a lo castellano.

e dulçores / de esta vida trabajada / que tenemos /
 ¿que son sino corredores / y la muerte es la çelada / en
 que caemos? No mirando a nuestro daño / corriemos a
 rrienda suelta / sin parar / desque vemos el engaño /
 y queremos dar la buelta / no ai lugar etc." Que, aunque
 en romançe, no ai obra tan subida e de tan galanas
 sentençias en su materia e proposito. (XXII, 9)

Si bien, en la primera glosa, el comentarista se limita a citar al poeta por la conformidad que encuentra entre tres de sus versos y un pasaje de *Celestina*, el juicio que añade al final de la segunda muestra claramente que lo que le lleva a citar a Manrique es el entusiasmo que provoca en él la lectura de su obra. La restricción — o petición de indulgencia hacia un lector erudito — expresada por la fórmula "aunque en romançe" pretende justificar una actitud poco habitual en la clase de empresa que lleva a cabo el glosador, el cual debería atenerse sólo a fuentes latinas. Pero, dado el uso que hace de otro poeta romance como es Juan de Mena, la justificación parece concernir más el desvío que supone prestar interés no ya a una fuente erudita, aunque fuera redactada en castellano, sino a una obra de creación. Por otra parte, tenemos aquí un buen testimonio de la fama que cobró tempranamente la obra de Jorge Manrique.

Bartolomé Torres Naharro. Este autor inaugura la corta lista de escritores modernos castellanos citados por el comentarista de *Celestina*. Con él, entramos en un campo donde resulta difícil moverse, por cuanto la motivación del glosador puede remitir, no tanto a un criterio objetivo, como a un criterio tan íntimo como el gusto personal. Por otra parte, la referencia a autores recientes contribuye a definir más precisamente las cultura del comentarista fuera del campo estrecho de su quehacer.¹⁸

Epístolas

Que quien junto en diversos etc. Estas son las palabras en efecto del capítulo *diversis fallacijs* con la glosa allí de *cleri conjuga*. Onde dize: "pluribus intentis minor est ad singula sensus et dum ad utrumque festinat neutrum bene perficit" [...] Y Torres Naharro en la epístola 2ª dize así: mientras tu querer ordenes por tan muchas

¹⁸ Sigo opinando que el comentarista de *Celestina* tenía una formación de jurista y que redactó su obra en un contexto universitario.

opiniones porque en ninguna lo tienes quando en diversas lo pones. (I, 106; Epístola 2ª, vv. 101-104)

Ni convalesce la planta. Esto también como ya e dicho es de Séneca en la carta 2 pero estas palabras solas de por si las refiere Torres Naharro en una carta 2 onde dize [folio 45r]: si tu riqueza es tanta según a ti conviene que poco crece la planta traspuesta de cada día.¹⁹ (I, 151; Epístola 2, vv. 106-109)

Comedias

Pues a los padres y a los maestros. Estas son palabras del Philósopho en el libro 8 de las Ethicas capítulo [?] [...] Comedia llamada Calamita dize lo mismo citando al Philósopho nuestro que a Dios, padre y maestro no se halla equivalencia. (I, 177)

Nunca mucho costo poco. Torres Naharro, en la comedia Aquilana, en la 1ª parte o jornada, dize estas palabras: que nunca mucho costó poco ni se dan perlas de balde. Y son palabras de Séneca en la charta 19, que escribe a Lucillo, que dize así: non potest parvo magna res constare. (VIII, 12)

En que mes cae Sancta Maria de agosto. Esta mesma pregunta pone Torres Naharro en una de sus comedias en la comedia que llama [en blanco].²⁰ (XIV, 14)

El glosador parece tener buen conocimiento de la producción de Torres Naharro, ya que sus citas abarcan obras de distinto género y, además, cada comedia citada lo es sólo una vez. Llama la atención cómo asocia a Torres Naharro con filósofos antiguos, ofreciendo así de su obra una visión erudita, sólo matizada por la última cita, que remite a la tradición del pastor bobo, más conforme con el carácter teatral y lúdico de las *Comedias*.

Boscán. A pesar de que Boscán figura en el *Cancionero General de Hernando del Castillo*, el comentarista no lo cita como poeta de la tradición

¹⁹ Hay que leer : si tu riqueza **no** es tanta / según a ti **convenia** /.

²⁰ Se trata de la *Comedia soldadesca*, vv. 28-29.

cancioneril, en la estela de Jorge Manrique, sino como portavoz de la nueva corriente poética, ya que las citas se refieren únicamente a sonetos, la forma moderna por antonomasia.

1, 94. Y Boscán agora nuevamente haze un soneto de este de alinde que encomiença: "alinde adonde vas etc".²¹

1, 102. Y Boscán en un soneto dize: "Quien dize que el ausencia causa olvido merece ser de todos olvidado etc". O quando la ausencia es pequeña y no grande y así lo podemos entender secundo modo.²²

4, 12. Y así también Boscán dize en un soneto: "quien dize que el ausencia causa olvido, merece ser de todos olvidados [sic] etc."²³

El comentarista se muestra atraído por la capacidad del poeta por renovar fórmulas avaladas por la tradición y su carácter eminentemente "moderno" ("agora nuevamente").

Alexo Vanegas. Ese autor merece una sola mención, incluida en una nota interlineal dedicada al Etna, dentro de una profusa glosa sobre volcanes. Más allá de esta referencia, por excepcional, anecdótica, el comentarista demuestra un evidente interés por las obras de erudición recientes, por más que haya afirmado su preferencia por las obras latinas.

Los sulfereos fuegos que los hervientes. [...] Y este monte Ethna se llama oi en día por otro nombre que se llama el monte Mongival como lo dize Polidoro De inventoribus rerum libro 6 capítulo 9 onde quenta también de estos montes otras muchas cosas que por él se pueden ver. [También se llama este monte Valerii como lo dize Alexio Vanegas en el libro del Agonía del tránsito de la muerte capítulo 7 punto 6.]. (II, 24)

²¹ lib. I, nº 20. No es un soneto sino una quintilla : Alinde, en yr a do vas / tu propiedad desfallece.

²² lib. II, soneto LXXXV (I, 102)

²³ lib. II, soneto LXXXV (IV, 12)

Pedro Mexía. La *Silva de varia lección* es la obra reciente que más cita el comentarista. Las siete citas se incluyen todas en la redacción primera de la glosa y son bastante más extensas que las que conciernen a otros autores. Por otra parte, están redactadas con un cuidado que demuestra la reverencia que sentía el glosador por esa fuente. Las fórmulas que justifican la inserción de esas citas, que indico en negrillas, hacen hincapié en el extenso tratamiento por Mexía — vale tanto como decir "erudito y documentado" — de los temas concernidos. En la quinta cita, no duda en colocar a su modelo por encima de todas las fuentes hasta entonces manejadas ("pone allí otra razón más verdadera").

Ser machos y hembras. *Sylva de varia lección* en la 1ª parte capítulo 33 **allegando a Plinio y a otros muchos authores** dize esto mismo como es de la palma que es cierto que entre ellas ai unas machos y otras hembras y que en ellas se conoce esto mejor que en otros árboles algunos, porque las hembras dan el fructo de los dátiles y los machos [folio 42r] solamente echan la flor y quando vienen a dicha a cehar (?) dátiles no son de gusto ni por comer. (I, 139)

(Como los que careciendo). Esto puede dezir quí nuestro author por Mahoma, el cual inventó la malvada secta en la cual permitió muchos vicios y libertades y carnalidades y que uno pudiese tener muchas mujeres, por las cuales le siguieron muchos más que por pensar ser cierta su doctrina como lo cuenta *Sylva de varia lección* 1 parte ca.13 **onde largamente**²⁴ dize su principio el cual començó a sembrar su seta por el año del Señor de 640. (I, f. 53v)

Por muchas razones comprueva esto que no basta venir o descendir de padres nobles si cada uno por su persona no lo es. La *Summa de vitiis et virtutibus* 2 parte, Tractado *De superbia* capítulo 28, y aun *Sylva de varia lección* en la 2a parte capítulo 36 dize que todos los más linajes que ai nobles y antiguos sus principios fueron de hombres baxos que haziendo obras señaladas de virtud y fortaleza ganaron claro renombre. Por lo qual no ai razon que nadie se llame noble ni se estime en la nobleza de sus

²⁴ El subrayado en letras en negrilla de estas citas de la *Silva* es nuestro.

antepassados como aqui dize el author si él mesmo por su persona no lo es. (II, 8)

De la buena disposición de un hombre y estatura y qué cosas ayan de concurrir para que se pueda dezir ser bien dispuesto, dízelo muy largo *Silva de varia lección* en la 2ª parte, cap. 19, onde se puede bien ver. (IV, 63)

es cierto que el cuerpo del hombre muerto sobre el agua anda la barriga hazia abaxo, y si es mujer, boca arriba porque es más honesto que ande boca arriba que no hazia abaxo. También dize lo mesmo *Silva de varia lección*, en la fol. 19, aunque como él allí dize, sea esto en sí verdad, pone allí otra razón más verdadera, de donde se cause y que no sea esto sólo para denotar la honestidad de la mujer. (X, 3)²⁵

Y quien tambien aia sido el primero inventor de las campanas y a que nos avemos en algo alargado dizelo *Sylva de varia leçon* en la 2ª parte capitulo 40 onde quenta el mucho provecho que se nos sigue del uso de ellas. (XII, 1)

El pie izquierdo adelante. Que sea la causa que todas vezes que un hombre quiere correr siempre vemos que echa el pie izquierdo delante como agora aqui este ; dizelo mui bien *Silva de varia leçon* en la 2ª parte, capitulo 27, onde dize que es por en començar a correr con el pie derecho que con ello gana ventaja. Lo qual dize que es lo mismo en todos los demas actos y que es cosa mui natural de començar con el miembro derecho mas aina que con el izquierdo onde pone mui buenos exemplos [163 recto] de todo esto, porque en començando con el pie derecho llebasse aquella ventaja de aprovecharse mas del pues en effecto se manda mejor que no el izquierdo y porque, como dize el comentador de Aristotiles en Las Problemas 29 particula problema 12: "omnis motus sit in dextris et frelementum (?) in sinistris" ('que todo movimiento hazemos o començamos en la parte derecha pero el hincapie e sustentamiento hazemoslo en la parte (^simis) siniestra'). (XII, 12)

²⁵ 1ª parte, capítulo 16.

Lo demas de que hedad aia de ser el varon quando se aia de casar, y ansimesmo la mujer tractalo largamente Tiraquello en las *Leyes conubiales*, folio 51, n° 31, con los demas y romançe novissimamente en esta materia habla *Sylva de varia leçon* en la 2a parte, capitulo 14, onde singularmente por el se puede ver lo demas. (XVI, 9)

Conclusión.

La empresa del comentarista de *Celestina* pertenece a una tradición ya antigua en su día, que las nuevas corrientes culturales no habían hecho desaparecer. Por sorprendente que nos parezca la lectura que éste lleva a cabo de una obra — *Celestina* — en la que hemos dejado de ver una suma de citas y referencias acopiadas en alarde de erudición universitaria, su manera de actuar no rebaja nuestro interés por la obra de Rojas, sino que lo enriquece por medio de una contextualización que nos hubiera costado realizar sin el testimonio de lectores contemporáneos. Además, nos informa de cierta evolución del gusto literario en un siglo que tuvo un papel tan esencial en la formación de una producción hispánica de alto vuelo. Esta se caracteriza por la permanencia de un bagaje heredado de los siglos anteriores junto con la afición por nuevas formas de escritura. Sin embargo, la tradición, aún renovada en la forma, parece vencer al deseo de innovación, como lo demuestra el entusiasmo que parece despertar en nuestro glosador la *Silva* de Mexía, ejemplo de una erudición farrogosa que dará tanto que decir, siglo y medio más tarde, al Padre Feijoo.

* * *

Apéndice

Citas de las *Trescientas*²⁶

- copla 10 de las añadidas: Mira Nero etc. (I,22)
- copla 224: Fortuna medianamente (I,85)
- copla 13 de las añadidas: id. (I,85)
- copla 241: Tenía huessos de coraçón (I,122)
- copla 110: Tela de cavallo (I,123)
- copla 110: id. (I,123)
- copla 14: La piedra del nido del águila (I,125)

²⁶ Se indica: el número de la copla referida; las palabras de *Celestina* que inician el pasaje comentado de la obra; entre paréntesis, la referencia al auto y a la nota correspondiente de la glosa.

- copla 241: id. (I,125)
 copla 110: Coraçones de cera (I,126)
 copla 127: Mas los que mucho dessean (I,162)
 copla 234: Que es necessaria turbación (IT)
 copla 110: De cera llenos de agujos (IT)
 copla 105: Aquel Macías (II,13)
 copla 106: id. (II,13)
 copla 110: id. (II,13)
 copla 93: Señor, flaca es la fidelidad (IIT)
 copla 131: Muertas sí cansadas no (III,15)
 copla 53: Los sulfereos fuegos que los hervientes (III,24)
 copla añadida 11: Bolantes Harpías (III,28)
 copla 240: La fuerça de su acelerado principio (IIIT)
 copla 246: Alecto (IIIT)
 copla 164: Ni otras nocturnas (IV,6)
 copla 85: Pax sea en esta casa (IV,7)
 copla 26: No hazen rico, sino ocupado (IV,24)
 copla 19: id. (IV,24)
 copla 80: id. (IV,24)
 copla 244: El perro con todo su ímpetu (IV,45)
 copla añadida 13: En franqueza Alexandre (IV,60)
 copla 116: No alabarán a Orfeo (IV,68)
 copla 120: id. (IV,68)
 copla 116: En otra impresión dize (IVT)
 copla 120: id. (IV')
 copla 110: No creyera en yervas (V,3)
 copla 54: La raleza de las cosas (V,7)
 copla 138: O que mala cosa es de conocer (V,12)
 copla 130: Tusca Athelata (VI,10)
 copla 252: id. (VI,10)
 copla 221: Solo un poco de agua clara con un eburneo peyne(VIT)
 copla 8: atrevimiento de un solo hombre gano a troya (VIT)
 copla 112: simpleza es no querer amar i esperar de ser amado (VIIT)
 copla 41: El gran poeta Ovidio (VIII,16)
 copla 13: Aunque primero sean los cavallos (VIII,20)
 copla 129: Apuleyo el veneno (VIII,21)
 copla 9: Nunca venir plazer sin contraria çoçobra (VIIIT)
 copla 257: Ley es de fortuna (IX,28)
 copla 267: id. (IX,28)
 copla 2: id. (IX,28)
 copla 154: la muerte temprana (IXT)
 copla 73: Por qué fue también a las hembras (X,3)
 copla 116: Da el relox (XII,1)
 copla 114: Las leyes de Athenas (XIVT)

- copla 216: Mira a Torcato romano (XIV,34)
- copla 223: Sacrilega hambre (XV,7)
- copla 121: Lo primero discreción, honestidad (XV,9)
- copla 102: Myrrha con su padre (XVI,17)
- copla 5: Simiramis con su hijo (XVI,18)
- copla 103: Canaçe con su hermano (XVI,19)
- copla 78: Cata que la envidia (XX,2)
- copla 170: Con mi ronca voz de cisne (XXI)
- copla 102: Orestes a su madre Clitinestra (XXI,6)
- copla 130: Medea la nigromantesa (XXI,13)
- copla 72: Cortaron las hadas (XXI,17)



Célestine. Lyon 1529.

PRECINCTS OF CONTENTION: URBAN PLACES AND THE IDEOLOGY OF SPACE IN *CELESTINA*

E. Michael Gerli
Georgetown University

For Louise, a gracious and witty friend

Celestina is the first work of early Spanish literature to portray urban spaces in any concerted fashion. Through the complex manipulation of dialogue, descriptions of locations and settings are almost imperceptively embedded in the characters' speeches and become integral parts of the narrative fabric of the work, complements of what the characters do, say, and believe (on narrative inlaying see Lida de Malkiel 81-107). As Stephen Gilman notes in his masterful study of *Celestina*, the representation of material space is a decisive component of the work's verbal art. The dialogue takes the reader "a través de una estructura de acaeceres radicalmente espacial, sucediéndose en constante progresión cinematográfica: dentro, fuera, adelante, abajo, arriba, hacia atrás, a través de iglesias, escaleras arriba, al interior de los jardines . . ., del comienzo al fin de la obra. Y cuando surgen obstáculos (muro, puertas, etc.), lo son en efecto para los deseos de los personajes y no simple decorado o mero juego de detalle escénico. Esta libertad espacial es la que, mejor que ningún otro rasgo, produce en nosotros esa ilusión engañosa de realidad identificable en la ficticia ciudad de *La Celestina*" (368).

Several critics have pursued Gilman's astute observations. George Shipley, for one, has explored an essential irony of place in *Celestina*, showing how the spatial imagery comprising Melibea's garden mimics the *locus amoenus* of the medieval amatory tradition and how it is verbally and situationally undermined to produce in the reader "complex and tense reactions which can properly be called disconcerting" (287). This is accomplished through the violation of the artistic protocols of the

garden motif and the decentering of its commonplaces, resulting in a sense of incongruity and displacement toward the unknown. Similarly, expanding upon Gilman's commentary concerning the figurative role played by locations in *Celestina*, Deborah Ellis has focused on the symbolic value of the home and finds in the work's conflictive portrayal of domestic sites a meta-representational likeness of a psychic alienation that pervades the text—a portrayal of "a world whose limits are disappearing and whose order is overturned, " a depiction whose imagery bespeaks "insecurity and destruction" (15). Finally, Erna Berndt Kelley and Isidro Rivera have examined the way in which the work's verbal evocation of place was visualized by the artists who composed the woodcuts in the oldest known printing of *Celestina*.

That there is space in *Celestina*, that there are visualized places, is not a disinterested fact or a routine convention, but a significant occurrence that points to the presence of ideas and convictions in the text. As linguistic constructs, imagined sites in *Celestina* are much more than straightforward renderings of place. Rather, they constitute representations: verbally constructed interpretations of the physical world implicated in a broad network of concepts, sense, and connotation. The visualization of space, as Gaston Bachelard observes, always carries with it an implicit ideological and phenomenological significance: when we imagine spaces and scan locations, places, and rooms we generally "read" those sites for the values vested in them, seeking the relevance they embrace for us and for the individuals who inhabit them (14; see Tuan and Lutwack also).

Similarly, Peter Stallybrass and Allon White note that "space is never completely independent of social place" and that "the formation of new kinds of speech can be traced through the emergence of new sites of discourse and the transformation of the old ones." Each real or imagined site, they say, "constitutes a nucleus of material and cultural conditions which regulate what may and may not be said, who may speak, how people may communicate and what importance must be given to what is said" (80). Utterances may thus be legitimized or dismissed according to the place where they are produced, while the history of social and political struggle can be seen as the chronicle of attempts to command significant sites and spaces of communication. In short, locations may prompt, sanction, and promote, as well as inhibit, certain kinds of actions, thoughts, and speech, and they may be approached as correlatives of ideology, which can be revealed by examining "the relation between an utterance and its material conditions

of possibility" (Eagleton, *Ideology*, 223).¹ In this way, the representation of physical space comprises a significant extension of the domains of discourse and signification. The verbal portrayal of location fits into a larger scheme that forms part of an organized semiotic system which conveys sense upon both language and its material whereabouts.

Celestina is filled with dialogues that unfold in specific, verbally constructed, three-dimensional spaces, just as it is fraught with oblique descriptions of the city in which it transpires and the money-making activities that occur there. Quite in passing, for example, an exchange between minor characters (Sosia and Tristán in Auto XIV) may inform us that tradesmen of every sort eager to work awaken at dawn to go to their shops along the narrow streets to the center of town: merchants, carpenters, blacksmiths, farriers, gardeners, and weavers alike all set forth, "cobdiciosos de temporales bienes" (287), evoking the bustling economic life of the city. Similarly, all manner of professionals (doctors, lawyers, judges, and bailiffs) practice their craft near the urban sites through which the characters pass. In the early morning on the outskirts of the town, too, "suelen levantarse ... los trabajadores de los campos y labranças, y los pastores ... [y] en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar" (287). Everywhere the characters turn, beyond their immediate conversation there is a sense of inhabited room teeming with purposeful activity. More than a barren stage for the drama of love and death which unfolds in the work, the imagined city in which *Celestina* transpires is a thriving locale resonating with noises, voices and every kind of enterprise—a flourishing center of both legitimate and illicit talk and commerce.

Celestina and her confederates, for example, are identified as creatures of the street. On more than one occasion we follow them in their dialogue as they walk to and from Calisto's, *Celestina*'s, and *Melibea*'s houses. However, the streets they traverse are described less for their value as empirical points on a map than as scenarios of conspiracy and perilous precincts of violent social and economic plunder. As they perambulate through them, *Sempronio* and *Celestina* plan

¹ I use the word "ideology" in terms of the connection between discourse and power. Eagleton notes that "Discourses, sign-systems and signifying practices of all kinds (...) produce effects, shape forms of consciousness and unconsciousness, which are closely related to the maintenance or transformation of our existing systems of power (...) 'ideology' can be taken to indicate no more than this connection—the link or nexus between discourses and power" (*Literary Theory* 210).

Calisto's despoilment; and Celestina when ambling alone pleads for the Devil's intercession in her plan. At night, she tells us, those same streets become civic battlegrounds lurking with danger, where the anonymous citizens who pass through them are both victims and perpetrators of violent crimes. Obligated by prudence to walk at night down the middle of the lane, Celestina informs Elicia "que jamás me subo por poyo ni calçada sino por medio de la calle. Porque como dicen, no da passo seguro quien corre por el muro, y que aquel va más sano que anda por el llano. Más quiero ensuziar mis çapatos con el lodo que ensangrentar las tocas y los cantos" (254). The potential of robbery, rape and plunder lurks around every corner and every dark doorway in this imagined city. During her nocturnal wanderings, Celestina can only find solace in the fact that her advanced age and worn condition will save her from becoming a target of urban aggression.

The creation of spaces and locations in *Celestina* is, then, both substantial and complex. In addition to the psychological and ironical manifestations outlined by Gilman, Ellis, and Shipley it often involves a series of presuppositions concerning the nature of human social, political, and economic activity. Issues of class and authority are linked to wealth, ownership, and the control of property, reflecting the cultural and historical developments taking place at the end of the fifteenth century. As Maravall has shown, the economic transformations of the period led to the disintegration of the traditional paternalistic organizational structures of society and to the creation of a radical sense of acquisitive individualism. The equation of space and property with power and personal identity in *Celestina*—the image of affluence and place as the visible domains of agency—provide the nucleus for the work's social and ethical confrontations. Landscape and architecture in it contribute to the mapping of ideological realms that give form and value to human attitudes about class status and society not yet articulated in a consciously systematic fashion. In a time when Spain had embarked on an extended conquest and colonization of the world, the visualization of the relationship between human subjects and physical spaces, property, and wealth emerges explicitly in *Celestina* and may be seen in terms of a politics of domination—the control of the inhabitants of one locale by those of another.

The representations of certain types of sites in *Celestina* are enmeshed in the contest for power, the justification of the ownership of property, and the construction of the human subject. This is clear, for example, in the depiction of Celestina's and Areúsa's houses. The latter, shunning the humiliation of domestic servitude in the dwellings of the rich, prefers to be a prostitute and "bivir en mi pequeña casa esenta y

señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa" (233). In this way, prostitution in *Celestina* becomes a means not so much for wealth itself but for the recovery of a place of sanctuary and repose for the plebeian subject, an activity whose end affords the acquisition of a sense of autonomy, privacy, and personal space.

Ironically, then, *Celestina's* and *Areúsa's* houses are also imagined as their homes, places of shelter, respite, and comfort as well as emporiums of sexual commerce, witchcraft, and carnal industry. Their abodes form an integral part of a larger system that endows property and wealth with animating attributes—with individual meaning—and accounts for their roles as personal motivators in the text. Yet despite the yearnings of the inhabitants of these houses, privacy and abundance in the domestic economy of their homes may only be had at the expense of transgression—of harlotry, theft, and speculation since, as we learn, the money that pays the rent, and the food that fills the table at *Celestina's* banquet, must be filched from the likes of *Calisto* and *Pleberio* (218). The complex image of *Celestina's* house, invoked first with the concision of a proverb, is used to express a sense of ownership, group solidarity, and a radical insouciance at the thought of ill-gotten wealth. Her house (or "our house," as she invokes it to overcome *Pármeno's* initial resistance) stands as an arresting image of both group identity and unprincipled ambition. To *Pármeno's* objection that "no querría bienes mal ganados" she retorts, "Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (123).

The verbal description of *Celestina's* house itself invites the reader not merely to imagine the structure, but to formulate it as an expression of an idea: a desire suffused with both personal and political significance. In addition to a brothel, it is, as *Alison Weber* remarks, envisioned by the servants as a "utopian alternative to the master's house/prison:" as a "place of peace and rest, rather than enforced labor; a *hospital* of maternal care rather than emotional neglect; a *purse* of plenty rather than deprivation; a *strongbox* of financial security rather than economic instability. It is a place where homosocial bonds complement heterosexual fulfillment" (133). *Celestina's* abode stands as a monument to the craving for personal empowerment through the ownership and dominion of possessions—as a fantasy of stability and legitimacy that lies at the center of proletarian illusions. Its dining room, a figurative extension of these ideas, must be read as a spatial image of the hunger for personal gratification and the resolution of social and historical contradictions. To be sure, it is in *Celestina's* egalitarian refectory that, in the heat of partisan debate concerning the value of the rich, characters like *Areúsa* loudly reject the notion of a privileged class defined by

genealogy: "Ruyn sea quien por ruyn se tiene," she exclaims, "las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud" (229). It is there, too, that as a former domestic servant she boisterously illustrates how servitude in patrician dwellings thwarts privacy, pleasure, friendship, and ultimately a sense of self:

éstas que sirven a señoras ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios del amor. Nunca tratan con parientas, con yguales a quien pueden hablar tú por tú, con quien digan "¿qué cenaste?; estás preñada?; cuántas gallinas crías?; llévame a merendar a tu casa; muéstrame tu enamorado; ¿cuánto ha que no te vido?; ¿cómo te va con él?; quién son tus vezinas?" y otras cosas de ygualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y sobervio es "señora" contino en la boca. Por esto me bivo sobre mí, desde que me sé conoscer, que jamás me precié de llamar de otrie sino mía. (232)

Celestina's abode becomes a site which reminds us that, although the servants who congregate there may be economically reliant on Calisto's and Pleberio's households, they refuse to view themselves as socially and psychologically dependent on them. In the politically transgressive speech they give vent to at Celestina's house, they strive to challenge and dispute the system of exchange which governs them and imposes limits on their place in the world. Celestina's residence exists, then, as a spot that, in addition to offering rest and reassurance, provides a provisionally controlled space which sanctions the freedom to imagine and publicly utter dissident thoughts. At the same time, too, it becomes the explicit scenario for the expression of what Fredric Jameson has termed "commodity lust" (159), or the articulation of longings for wealth, property, and prosperity through the evocation of material things.

The bounteous description of the victuals that fill Celestina's dining room represents them not simply as food but as social signifiers—as a revery of plenty imagined from a position of lack. More than a simple inventory, the edible objects that spill over onto Celestina's table fill out a symbolic space and constitute an image of coveted opulence which reflects the condition of those who do not regularly enjoy it. The "pollos, y gallinas, anserones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles de toçino, tortas de trigo, lechones," and the wines "de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín, y de otros muchos lugares" (236) overwhelm the regions of the social imagination just as the real objects they signify once, at the height her prosperity,

engulfed the old bawd's dining room. The praise of plenty that reverberates at Celestina's table marks a sense of constitutional deficiency, a deprivation of empowerment which energizes the characters' motor of transgression.

Although always open to the street (225), Celestina's house is portrayed as a secure, enclosed space, a setting for three types of concealed activities: bartered sex, the consumption of pilfered food, and most meaningfully underground partisan debate centering on the perquisites of wealth and status. It is the latter enterprise, of course, which gives symbolic meaning to the two former activities, providing the basic rationale for their existence in the work. More than the sexual friction under the table, the social friction expounded at table places into perspective the contentious and civilly transgressive nature of the servants' hunger and sexuality. Motivated by appetites of the social imagination rather than of the body, it is made clear in the intimacy of Celestina's house that caste difference and a sense of constitutional lack stand at the center of the servants' drives.

The old bawd's house comprises the central place where all the "marginal" characters in the work converge, a collective expression of their desire for sanctuary as well as the social alienation and disorder around which all the events in the work turn. The craftsmen who created the woodcuts for the earliest edition of *Celestina* clearly understood this and represented its space as an expression of the yearning for material comfort, freedom of movement, and sociability. The neatly draped banquet table they portray appears with food in the background of their substantial interpretation of the dwelling, whose populated doorway is open to the comings and goings of the street.

Zuacda Lelstms Samponio Alde Arcula Parmeno



Linguistic and visual images converge in the woodcuts of the earliest *Celestina* to reveal an awareness of the subtle significances of the spatial matrices evoked in the characters' dialogue and embedded in the oblique descriptions of their environment.

To be sure, even the physical location of Celestina's house constitutes a complement to a larger figurative significance. Two recent studies (Russell, Lacarra) have dwelled on the fact that the text pointedly situates Celestina's house in separate locations: prior to the action it had been in Pleberio's neighborhood; but now, as events transpire, it is located "cerca de la tenerías," by the river on the outskirts of town according to Pármemo (110). While this may reflect an actual historical occurrence, as Lacarra and Russell assert, the peripheral location of Celestina's house may also be viewed in terms of the social stratification expressed through the spatial segregation of classes which began to appear in cities at the end of the fifteenth century.

As municipalities began to grow, urban development was characterized by the dispersal and distribution of the population into neighborhoods defined strictly along socio-economic lines. The lower classes were gradually moved out from the center to the fringes of town (Ackerman and Rosenfeld). Viewed from the perspective of Renaissance urban transformations, Celestina's move doubtless harbors more than historical detail: it is charged with symbolic value, expressive of the fact that the old mixed community of the medieval city has been economically and socially segregated and now remains spatially divided. Indeed, Celestina did not just move house: she was compelled to do so by community forces which sought to isolate not just prostitutes and beggars but all the other members of the lower classes. Separate and marginalized, conspicuously obliged to relocate to the geographical as well as social perimeter of power, her new abode at the edge of town accentuates her increasingly peripheral civic position as well as her desire for wealth as a means of enfranchisement.

In stark contrast to Celestina's plebeian dwelling, Pleberio's *domus* stands at the center of the town and incorporates the traditional symbolic elements of aristocratic discourse, architectural components we associate with power and the patriarchal world of courtly texts: the tower, a beautiful maiden, an enclosed garden, and the walls which isolate it from an encroaching world. A secure, almost fortified structure with multiple doors (entrances with *antepuertas* 239), its imagery is vertical and constitutes a closed place above, as well as apart, from the fray—a space which keeps its back to society. Yet it is a space with other than aristocratic intimations: it is expressive of unease, suffused with

apprehension, a house filled with vigilant, anxious inhabitants who startle at the slightest sound as they stand watch over its human capital, Melibea ("¿No oyes bullicio en el retraymiento de tu hija?" 266). The wariness of its inhabitants contradicts the images of consummate power and control we traditionally associate with privileged settings. The interiors of Pleberio's mansion remain cloistered from the world around it, yet they are vulnerable to desire. Entry there is tightly regulated and is both difficult and protected; those who live in it remain ever watchful of trespass. Defended from intrusion by physical barriers which stand as metaphors of social as well as sexual segregation, the space encompassing Pleberio's house can only be accessed by furtive means—literally breaching its walls—even by those who claim to be its master's equals (Calisto).

Resting at the center of Pleberio's mansion is his most guarded possession, Melibea, who is repeatedly characterized as an extension of the contained universe she inhabits. She is an "encerrada doncella" (238, 245) an image which more than describe her condition valorizes Pleberio's concern for his family's high status and unblemished genealogy. The house which impounds Melibea is constituted as a symbolic representation of Pleberio's exclusionary social and familial practices, as the concrete correlative of his claim to a patrician identity.

Yet that identity is challenged by Calisto, Celestina and the servants, broken down through the literal breaching of the walls which symbolize it, culminating, as remains to be seen, in spatial images of the final scene. It is for this reason that Theresa Ann Sears remarks that "In perhaps no other literary work are more walls—real and figurative—leveled than in Fernando de Rojas' *Celestina*" (95). The incursion into Pleberio's physical space negotiated by Celestina and her confederates constitutes the disintegration of the illusionary walls of class and identity erected by Pleberio to keep the two worlds apart.

The final scenes depicting physical spaces in *Celestina* function as ironic counterpoints to the social contest depicted in the work. The proverbial enclosed garden rather than the setting for life, love, and exuberance is rapidly transformed into a place of rupture, grief, and death. To be sure, even Melibea's suicide is symbolically portrayed as a final gesture of enclosure: "Quiero cerrar la puerta, por que ninguno suba a me estorvar mi muerte" (331) she says as she secures the door to the tower from which she leaps to her extinction. Moreover, although the tower in Pleberio's garden opens up onto the horizon, the landscape before it symbolizes mourning, called forth to be observed only after Melibea hurtles to her death. Pleberio's verbal circumscription of the land

beyond the confines of his garden is a gesture that seeks to claim the outside world: the inventory of ships, trees, and towers he invokes in his valedictory (337) are objects on the landscape that are simultaneously his but now devoid of purpose. And still, in his most calamitous moment, the description of place and setting carries with it the freight of class interest in controlled property. The broad vista incorporates the horizon as a metaphor of affluence and power—an image suggestive of a mercantile, colonial ideology. Yet it is now distant, inaccessible and unmoving. "The real estate endures, for reasons Pleberio cannot understand," remarks Shipley (299). It remains as a bitter reminder of his personal helplessness despite his earlier ability to acquire and control the physical universe. Pleberio's urge to create and command space, the aspiration to encompass and master the visible world is, in macabre fashion, foreshortened in Melibea's steep drop from the tower.

The landscape that the eye captures, cluttered with the owned objects Pleberio invokes, is suddenly and dramatically compressed: the notion that ownership and power are interchangeable topples down symbolically along with his daughter. The exchange values of property and mastery are, in the end, denied. The fixed system of meaning assigned to dominion and wealth shatters as it is spatially represented as something which, though belonging to Pleberio, is radically disconnected from him at the moment of his greatest vulnerability. It is as if at the close of *Celestina*, power and the space it affords remain inscribed in a new domain: the realm of impotence. Melibea's self-inflicted end guarantees an end to her father's line and an end to his authority: it quite literally signifies the Fall of the House of Pleberio.

In ironic contrast to the fate of Pleberio's *domus* after the death of Melibea, Celestina's house, inherited by Elicia ("jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina" 300), encompasses continuity and constitutes an assurance that the old bawd's world, though she is dead and gone, is guaranteed succession (Deyermond 17-18). There is a sensation of vitality and progression in this image that contrasts dramatically with the feeling of both spatial and existential enclosure developed in the final scene at the foot of Pleberio's tower.

Both Pleberio's and Celestina's houses constitute crucial signs which help define the world in which the characters move. They operate as indispensable parts of the total system of representation in *Celestina*, a pattern of spatial imagery designed to convey messages to the readers outside the text about the inhabitants in it. As such, these domains possess a metonymic relation to the central ideological themes which

comprise the work. The depiction of space in *Celestina* marks a decisive development in the representation of the human subject in late fifteenth-century texts: it becomes the depository of desires, the material field that stands as an emblem of the characters' identities and ambitions. A fetishizing of the material world is now clearly connected to the process of socially defining the individual.

Celestina offers a prime example of the fact that the appropriation of the physical world serves as a cornerstone of early modern ideology: sites in it acquire constitutive power for the subjects who occupy them; and the latter are constructed and reconstructed not only by how but also by where they live and the property they own. Put simply, inhabiting owned property becomes a significant gesture of personal and social identity in the work. Location in it is thus infused with significance and often functions, more than as mere setting, as the battleground for depicting a larger social drama. The places that pretend to be embodiments of the real are in fact encampments of conviction, nothing less than correlatives of the work's social anxieties and thematic contentions.

While it is a truism that as readers and critics we tend often to fall into the historicist fallacy that locations in literary works correspond to actual topography, the Salamanca of Fernando de Rojas (pace Russell; Severin and Snow) is clearly no more Salamanca than the one depicted in *Lazarillo de Tormes*. Rather *Celestina's* Salamanca serves an ideational function and should not be confused with a concrete site. Its main purpose is not to mark ontological distinctions of geography but to signal social ones—to embody messages about the structures of power in the world in which the characters live. The way it does this is inevitably significant. Places and spaces in *Celestina* are not renderings of the real but sites crisscrossed by conflicting forces of representation. As a response to the unidirectional flow of meaning and identity proposed by an aristocratic, patriarchal world *Celestina* announces the existence of a counterdiscourse of identity cast in the figurative possibilities of location and desire. Ultimately, the problematic representation of space in it poses serious questions regarding the relationship between art and politics in late fifteenth-century Spain and between individuals and the fetishized material universe in which they were beginning to move.

WORKS CITED

- ACKERMAN, James S., and Myra N. ROSENFELD. "Social Stratification in Renaissance Urban Planning." In *Urban Life in the Renaissance*. Ed. Susan Zimmerman and Ronald E. Weissman. Newark, DE: University of Delaware Press, 1989. 21-49.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- BERNDT KELLEY, Erna R. "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." In *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Century*. Ed. Ivy Corfis & Joseph T. Snow. Madison: HSMS, 1993. 193-227.
- DEYERMOND, Alan. "Female Societies in *Celestina*." In *Fernando de Rojas and Celestina*. Ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: HSMS, 1993. 1-31.
- EAGLETON, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
- _____. *Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- ELLIS, Deborah. "¡Adiós paredes!': The Image of the Home in *Celestina*." *Celestinesca* 5.2 (1981): 1-17.
- GILMAN, Stephen. *La Celestina: Arte y estructura*. Trad. Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus, 1974.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell, UP, 1981.
- LACARRA, María Eugenia. "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en los tiempos de Fernando de Rojas." In *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*. Ed. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow. Madison: HSMS, 1993. 33-78.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. 2nd ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- LUTWACK, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1984.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1968.
- RIVERA, Isidro J. "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)." *Celestinesca* 19 (1995): 3-30.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- RUSSELL, P.E. "Why did *Celestina* Move House?" In *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond & Ian Macpherson. Liverpool: Liverpool UP, 1989. 155-61.

- SEARS, Theresa Ann. "Love and the Lure of Chaos: Difference and Disorder in *Celestina*." *Romantic Review* 83 (1992): 94-106.
- SEVERIN, Dorothy S., and Joseph T. SNOW. "La casa de Pleberio en Salamanca." *Celestinesca* 12.1 (1988): 55-58.
- SHIPLEY, George. "Non erat hic locus; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden." *Romance Philology* 27 (1973-74): 286-303.
- STALLYBRASS, Peter & Allon WHITE. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.
- TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.
- WEBER, Alison. "Celestina and the Discourses of Servitude." In *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Ed. David T. Gies. Charlottesville: Rockwood Press, 1997. 127-144.



La Celestina

LIBRERIA TEATRAL



Huertas, 21 - Tel. 429 00 15 - 28014 Madrid



Tragicomedia de Calisto y
Melibea èla qual se cõtienẽ d
mas d su agradable y dulce es
tulo auisos necesarios pa los
engaños q̄ está ecerrados en
malos siruietes y alcabuetas

Lisboa, Ed. Luis Rodrigues, 1540. Portada.

**CALISTO Y MELIBEA: "ILUSION" (COMICA)
DE TONY KUSHNER**

**Teresa J. Kirschner
Simon Fraser University**

**Para Louise y Peter Fothergill-Payne,
admirados colegas y amigos**

Introducción.

El propósito de este estudio es examinar la función dramática de los personajes de la *Celestina* de Fernando de Rojas dentro de la obra *The Illusion* de Tony Kushner,¹ pieza que, según su subtítulo, es una adaptación libre de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille. Mas dada la elusividad de los materiales que nutren el texto de Kushner, esta propuesta no es ni tan específica ni tan concreta como pareciera a primera vista.

Por de pronto, el texto primario de Corneille, generador de la obra de Kushner, consiste en dos versiones distintas con diferentes repartos, finales y títulos: *L'Illusion comique* y *L'Illusion*. Aunque no pensamos involucrarnos en una comparación de estas dos versiones, aspecto ya estudiado en demasía, no podemos dejar de analizar primero el material corneliano en su totalidad para señalar cómo Kushner lo recupera o altera, para así poder a continuación examinar detalladamente

¹ Tony Kushner (1956-) es el celebrado autor dramático estadounidense cuya pieza, *Angels in America*, le catapultó a la fama. Según cuenta él mismo, escribió *The Illusion* mientras estaba creando *Angels in America* porque su amigo Brian Kulick le pidió que adaptara para su grupo de actores la comedia de Corneille (Kushner 1992: 97). Se estrenó en octubre de 1988 bajo la dirección de Kulick por el New York Theatre Workshop con numerosas reposiciones desde aquella fecha.

el significado e impacto de la superimposición de los materiales de Fernando de Rojas² a los de Corneille, centro de esta monografía.

La ambigüedad creada por la intertextualidad de obras tan dispares persiste incluso cuando se intenta determinar la importancia de la apropiación de los materiales cornelianos en la obra de Kushner. El texto impreso en 1992 de *"The Illusion"* claramente declara la autoría de Kushner (al incluirse en el libro titulado *Plays by Tony Kushner*); sin embargo, en el programa de la temporada de 1993 del Oregon Shakespeare Festival, nuestro dramaturgo queda relegado al papel de mero adaptador.³

Kushner, con el título y subtítulo que ha dado a su pieza en su edición impresa (*The Illusion, freely adapted from Pierre Corneille's L'Illusion comique*), recupera conjuntamente, por un lado, las dos versiones del texto corneliano ya que el título principal, *"The Illusion"*, revierte al de la revisión que Corneille hizo de su propia pieza y que incorporó en la edición de sus obras de 1660, mientras que el subtítulo "from Pierre Corneille's *L'Illusion comique*" remite al texto original según se estrenó en el verano de 1635 en el Théâtre du Marais y tal como se publicó en 1639 (Mongrédien 55 y 85). Por otro lado, con el adjetivo "freely" en "freely adapted" se libera de ambas fuentes. Esta tensión existente en el título ya la percibió el crítico James Leverett al preguntarle al autor (a raíz de la producción de la pieza en Berkeley en 1991) si era pertinente resaltar tanto el entronque⁴ de su obra con la de Corneille (Leverett 31).

En efecto, lo que ha hecho Kushner es reescribir, reinventar *L'Illusion (comique)* en una nueva lengua dramática no sólo por haberla escrito en un verso libre inglés fluido y rítmico, distinto del pesado

² Conocidos son los debates sobre la autoría y las variantes textuales de la *Celestina*. Para la genealogía de las diferentes versiones, véase la edición crítica de Marciales. Las citas en nuestro texto provienen de esta edición.

³ *"The Illusion. Pierre Corneille. Freely adapted by Tony Kushner"* (*Playbill* 45).

⁴ Compárese también el comentario de Richards con el que empieza su reseña: "You could describe *The Illusion* as a new 20th-century comedy with a 17th-century accent. But then you could also call it a new 17th-century comedy with a 20th-century accent" (Richards C15); también véase el de Syna: "How much of *The Illusion* is Corneille, and how much Kushner?" y el de Kulick: "One thing that makes Tony a great writer is that he could read this text [Corneille's], and it was as if he put it in a drawer for two days and then wrote it from his own sensibility" (Lubow 64).

hexámetro francés,⁵ sino porque además ha cambiado la estructura primaria y el ritmo interior de la pieza al reducir a dos los previos cinco actos, al anular la división escénica, al alterar la substancia del argumento y modificar la acción con la exclusión de ciertos personajes y la inclusión de otros nuevos.

La ilusoria estructura.

El genio de Corneille y la razón del interés actual por su comedia estriba en haber creado una obra claramente metateatral. Su estructura es equivalente a la de círculos concéntricos envolventes o, mejor aún, a la de una espiral que va ampliándose cada vez más con cada nueva vuelta:

(A) En un primer macrocírculo, tenemos a Primadant quien se ha desplazado a la cueva del famoso mago Alcandre para descubrir el paradero de su hijo Clindor (del que no ha sabido nada desde su partida años ha). Alcandre accede a ayudarlo y le muestra la visión fantasmal de Clindor en separadas etapas de su vida, desde al poco de marcharse de la casa paterna hasta el presente. Al final de la sesión con el mago, el tiránico padre se marcha en búsqueda de su hijo, arrepentido y dispuesto a reconciliarse con él. El ilusionismo sobrenatural creado por la magia ha tenido éxito (Corneille 1987: I, 1 a 3; II, 1 y 9; III, 12; IV, 10; V, 1 y 6).

(B) Dentro de este marco envolvente que comprende la relación entre los miembros de la triada formada por el mago,⁶ el padre, y el hijo, (relación clave que Kushner mantiene en sus elementos más esenciales: mago-dios-autor / padre-humanidad-espectador / cueva-universo-teatro / apariciones-vidas-representaciones teatrales), se halla otra estructura, integrada por el núcleo escénico compuesto por la casi totalidad de los actos II, III y IV, y que expone las andanzas de Clindor

⁵ "The only English translation available at the time was written in iambs of sleep-inducing regularity", dice Kushner en la entrevista ya mencionada (Leverett 33). Consúltese a este efecto la pesada traducción al inglés de Ranjit Bolt. Contrariamente a la actitud de Kushner, Bolt dice: "As for *L'Illusion*, I have remained very faithful to the original. The piece seems to me so wonderfully weird as to defy alteration" (Bolt 5). Esta traducción fue la que se utilizó en la producción del Guthrie Theatre de 1991 (Shearer y Wright) y en la del Festival de Stratford, Canadá de 1993 (Vaillancourt, *The Illusion*).

⁶ O bien Maga. En la producción del Oregon Shakespeare Festival de 1993, una actriz hacía el papel de Alcandre.

por el mundo (Corneille 1987: II, 2 a 8; III, 1 a 11; y IV, 1 a 9). En un constante revuelo, en el que cada situación subvierte la anterior y cada personaje se libera de una faz para adquirir otra no menos mudable, vemos a un Clindor convertido en sirviente/confidente del brabucón Matamore y en amante doblemente infiel de la dama Isabelle y de su criada Lyse. Encarcelado por haber herido a su rival Adraste, Clindor logra escaparse con la ayuda de Lyse e Isabelle, fugándose con esta última, la cual se ha rebelado en contra de la autoridad de su padre Géronte.

(C) Correlativamente dentro del desarrollo de la pieza y de forma mucho más apretada (Corneille 1966: V, 2-4), tenemos la exposición de la más reciente secuencia de la vida de Clindor en la que el galán, casado ahora con Isabelle, se vuelve cada vez más vil reprochándole a ésta su penuria y, tras cometer adulterio con la esposa del señor al que sirve, perece a manos de éste, lo que provoca que Isabel muera de dolor.⁷

(D) Mas esta conclusión pasa a ser falsa, puesto que ha tenido lugar en otro plano, el de la representación teatral. Clindor, Isabelle y Lyse son ahora actores y forman parte de un elenco que está actuando en París. El personaje Théogène que representaba Clindor ha muerto en escena, pero Clindor, el hijo de Pridamant, está vivo y contando el dinero de la paga de su digna profesión, tal como se le puede ver al levantarse el telón de trasfondo (Corneille 1966: V, parte de la escena 5 [pág.689]).

Kushner mantendrá la estructura general de la pieza de Corneille pero cambiará su significado al presentar todos los planos sin diferenciación: romperá la barrera entre el mundo sobrenatural y el mundo real haciendo que un personaje de su invención (el Amanuensis, criado del mago) pase de un mundo a otro, mundos que Corneille mantuvo siempre separados; además hará que Alcandre sea un mago-dios inconsistente que cambia las reglas del juego a su gusto; asimismo, fundirá el plano realista con el de la representación dramática haciendo que desde la primera visión las figuras vayan elegantemente vestidas⁸ (101) de una forma teatral y ampliará con el material de Rojas la

⁷ El final de la primera versión es aún más violento puesto que la siempre fiel Isabelle es forzada a convertirse en amante del príncipe Florilame (Corneille 1987: V, 5 [pág. 102]).

⁸ Todas las citas siguen la edición en *Plays by Tony Kushner*.

naturaleza y personalidad de Clindor y de los demás participantes en la aventura de su vida.

Importa notar también que Kushner no es el primer autor que haya combinado a Corneille con Rojas. El primer antecedente está en la versión de *L'Illusion*⁹ que elaboró el famoso actor-director Jacques Copeau en los años 20 (Copeau 341) para su grupo los "Copiaux."¹⁰ Sin embargo, tal como nos lo ha confirmado el propio Kushner,¹¹ cuando este último escribió *The Illusion* desconocía incluso la existencia de Copeau.

⁹ En el programa del Berkeley Repertory Theatre se listan las reposiciones memorables del texto de Corneille en el Siglo XX, entre ellas: "Jacques Copeau's version in 1926, which mixed in sections from the Spanish tragicomedy/romance, *La Celestina*" (Leverett 33); Snow en su bibliografía anotada sobre *La Celestina*, apartado 1033, también cita la adaptación de Copeau "d'après *L'Illusion comique* de Pierre Corneille et (inspirée de) F. de Rojas" (Snow 80).

¹⁰ El manuscrito de Copeau no se ha publicado hasta la fecha. Existen recuentos o sinopsis de la pieza como la del programa de la gira de los "Copiaux" en octubre de 1926: "The comedy itself, which unfolds in three acts before the eyes of the father, Beseigne, is very freely adapted from Fernandas (sic) de Rojas (1492). We have borrowed his story of the young lovers led astray by the terrible Celestina, as well as her whole personality. However, we have reduced Rojas' immense portrait in twenty-one acts to three rather short ones, and have completely reshaped the peripeteia." (Rudlin y Paul 70-71); véase además el resumen que Rudlin hace en su libro sobre Copeau: "A youth called Petit Pierre ... joins a company of players to escape the anger of his father, Beseigne. [...] Old Beseigne is the audience—is their only audience, in fact. He watches his son—in the part of Calixte—fall in love with Melibée and win her (with supernatural assistance). All this happens while Melibée's father, Plébère, is away. When he returns, they do not know how to continue the play. Realizing that Beseigne has gone, the actors drop the illusion and argue as to the development of the plot. They have just decided that Plébère should deal with Calixte in a traditionally heavy-handed manner, and the illusion is about to begin again when Beseigne rushes on to the stage, lectures Plébère on the undesirability of parental harshness, and is himself mistaken for an actor by some passers-by. Father and son are reconciled and go home. The make-believe is over, and to show that it was only make-believe, the actors pack up their effects and leave singing their song of the two doves" (Rudlin 105).

¹¹ "At the time I wrote *The Illusion* I didn't know who Copeau was, and only learned of him recently when one of his translators attended a production of my *Illusion* at Classic Stage Company in New York this winter." (Parte de una carta que me ha dirigido Kushner, fechada el 18 de julio de 1994).

Los fantasmagóricos personajes.

La lista de reparto de *L'illusion comique* comprende 13 personajes individualizados, además de un número indeterminado de comparsas. En *L'illusion*, el reparto es idéntico salvo que se ha reducido el número de actores a 12 con la desaparición del personaje de Rosine, y que se indica la duplicación de papeles en 3 de ellos de forma que el Clindor, sirviente del capitán Matamore y amante de Isabelle, es también el Clindor que hace el papel de Théagène, caballero inglés; Isabelle, además de ser la hija de Géronte, hace el papel de Hippolyte, esposa de Théagène, y Lyse que es la criada de Isabelle, representa a Clarine, sirvienta de Hippolyte. Tenemos así un total de 12 actores que representan a 15 personajes.

En Kushner, esta lista se reduce a 8 actores con la eliminación de 4 personajes secundarios¹² cuyos papeles no tenían otra función que la de ayudar a la exposición del argumento. En cambio, y a pesar de la reducción de un tercio de los actores, el número de personajes se incrementa a 17 con una agrupación tripartita que se acomoda en la lista de reparto según una infraestructura que refleja la re-lectura de Kushner.

En sus manos, la exposición de la vida del hijo de Primadant se divide en tres etapas: En la primera, se nos presenta al joven inocente justo después de partir de su casa; en la segunda, tenemos el grueso del argumento de la comedia interior corneliana con los conocidos Clindor, Isabelle, Lyse, y Adraste y en la tercera, una versión algo cambiada de la tragedia con Theogenes, Hippolyta y Clarina. El mismo actor hace el papel de hijo de Primadant, la misma actriz hace el de su enamorada o esposa, otra hace el de la criada o amiga de ésta y un cuarto actor hace el de rival del galán, a pesar de que llevan un nombre distinto en cada una de estas tres instantáneas de su vida. Con este procedimiento el autor establece la conexión entre las tres visiones, paralelas en cuanto a su estructura, pero separadas en el espacio temporal. En ellas se pasa del amor supuestamente perfecto e ideal, al amor viciado por el interés económico y por falsas promesas, para llegar a la destrucción total de toda relación sentimental mediante un sin número de traiciones e infidelidades.

¹² Dorante, amigo de Pridamant; un carcelero de Bordeaux; un paje de Matamore; y Eraste, escudero de Florilame.

Kushner llama a su perfecto enamorado Calisto, y cuando Pridamant se queja de que éste no es el nombre de su hijo,¹³ la voz del autor/creador/mago responde: "It's what it has to be" (104). Es el nombre que tiene que tener porque el personaje literario de Calisto es equivalente a la modélica figura (o caricatura, según las interpretaciones) de la pasión juvenil absoluta y cegadora. Su amada se llama, ¿cómo no?: Melibea. Pero su criada no se apellida Lucrecia, como sería de esperar según el texto de Rojas, sino Elicia que es el nombre de una de las pupilas celestinescas. El rival de Calisto se llama Pleribo, nombre que recuerda al de Pleberio, padre de la Melibea de Rojas. Pero este antagonista de Calisto no proviene de un préstamo directo; su existencia quizás pueda sustraerse de la referencia indirecta que Pleberio hace a los muchos pretendientes que le están pidiendo la mano de la hija (Rojas: II, 244).

A todos ellos se suma el lunático Matamore, calco del personaje de Corneille dentro del argumento de la etapa segunda, pero que se escapa de ella para aparecer, solo y libre de su parentesco literario, en la conclusión de la pieza (159).

La ilusión amorosa.¹⁴

Kushner condensa en 13 páginas¹⁵ los elementos esenciales de

¹³ Repetidamente Primadant se confunde con los cambios de nombre y de aspecto de su hijo. Al final de la obra, después de la última visión dice: "My son, Theoge (...) No. His name started with a 'C.' Crispin? Hmmm... All these memories, and I've forgot his name" (158), con lo cual Kushner comenta sobre la precariedad del impacto del arte en la vida humana.

¹⁴ "Love, that illusion" (141); antes de morir, el galán exclama: "I've spent my life in love,/ And love is all I am" (153).

¹⁵ La composición de la pieza es la siguiente: 36 páginas (I, 99-135) en el acto primero y 24 en el acto segundo (II, 136-59) con un total de 60. El primer cuadro ("tableau," según Kushner) de Calisto y Melibea ocurre en el acto primero (I, 102-14). El segundo cuadro de Clindor e Isabelle está eslabonado entre los actos I y II y constituye el centro de la pieza al extenderse a lo largo de 29 páginas (I, 116-34 y II, 136-47). El último cuadro viviente, el de Theogenes e Hippolyta se halla en el acto II y es mucho más sucinto puesto que sólo cuenta 8 páginas. O sea que unas 50 de las 60 páginas de *The Illusion* están dedicadas a las escenificaciones de los amores de Calisto-Clindor-Theogenes. El resto corresponde a la participación del mago Alcandre, Predimant y el Amanuensis al principio y final de cada uno de los dos actos (I, 99-101 y I, 134-35; II, 136 y II, 155-59) y a

la historia del enamoramiento de Calisto y Melibea, reduce a 5 el número de personajes que intervienen en esta parte de la acción y entreteje en la trama entera de la pieza una serie de motivos, temas y símbolos que ayudan a integrar todo el material en una sola unidad, independientemente de su origen.

El jardín, el muro, y el azor, con su simbolismo configurador del deseo sexual de la pareja, están presentes desde el principio del primer cuadro. Al empezar la acción, Calisto le cuenta a Melibea, con palabras que claramente evocan el paraje idealizado de Rojas, cómo llegó hasta su jardín persiguiendo al halcón:

I followed it; it led me here,
 To your garden, Melibea,
 More wonderful than freedom, or the air itself,
 Where with the hungry eye of a hawk
 I am watching your every move. My love. [...]
 This garden wall encircles paradise;
 Within, Melibea waits; if I touch the stones
 I can feel her heart beating, and I know, I know
 It's beating for me.
 Melibea, Melibea,
 Open the door of your garden wall. (102-03)

Mas este azor no lo utilizará únicamente como metáfora poetizada del deseo, con la inclusión del romance del jilguero y del azor,¹⁶ sino que su grito desgarrador servirá para exteriorizar la

sus cortas intervenciones y comentarios, en particular a los de Primadant que continuamente reacciona verbalmente ante las distintas apariciones (durante el cuadro de Calisto: I, 102, 103, 104, 110 y 111; como transición entre el cuadro de Calisto y el de Clindor: I, 114-16; durante el cuadro de Clindor: I, 120, 129; II, 134, 136, 139, 140, 143, 144 y 145; como transición entre el cuadro de Clindor y el de Theogenes I, 147-48; durante el cuadro de Theogenes II, 148, 151 y 155; y al final del cuadro de Theogenes II, 155-56).

¹⁶ I was hungry;
 I trapped a hawk, a little snare
 Snatched it by the red foot and I said
 "That's dinner."
 But it pleaded with me not to eat it, high heart and all,
 So I released it after making a pact:
 "I set you free; you find me other prey."
 And I let go and in a panic it tore madly away. (102)

angustia de sus protagonistas. Entrará en escena justo antes del encuentro de Calisto y Melibea en el jardín (113) y su grito mostrará la alteración de los ánimos de ella ("It's like an icicle through the heart" [114]). Aparecerá de nuevo en el segundo cuadro, anticipando la tensión de Isabelle al rogar a su padre que le permita unirse con su amado Clindor (140). Luego, en el tercero, Theogenes muestra su malestar, al creer oír también el grito del azor (154) momentos antes de que el príncipe Florilame le asesine al regreso de la caza. De esta suerte, Kushner liga el grito del halcón con el devenir de la pareja dentro del marco de la caza erótica (Kirschner 555).

Ambos amantes son iguales a su modelo, en cuanto a personalidad, tono de habla, y comportamiento: ella, se mantiene altiva y coqueta primero ("You're an impostor" [104]), luego resuelta en su entrega (cuando Calisto nota que no se retira, "You aren't drawing away," Melibea sencillamente le responde que no puede: "I can't" [113]); él es siempre apasionado, tanto en la ausencia de su amada,

I'm the child of fortune, Elicia;
The orphan child of fate.
I was cast out; the wind blew me here
On great brown wings; and I always knew
She'd rescue me; she had no choice
But to love me. (110)

como al fruir de su presencia,

You are the answer to my every need.
I'll keep you warm, you'll save me from burning;
Both winter ice and blistering sun
Will be ours to command.
The winds will blow wild over our happiness... (114)

De esta suerte, al preguntársele quién es, responde con el famoso lema, emblemático de su identidad de enamorado: "Calisto. Who loves Melibea more/ Than he loves himself, or God,/ Or the world" (111), palabras que claramente traen el eco de las del Calisto de Rojas. Pero cuando añade: "or all the world's riches" (111), desmiente su fuente porque Kushner ha hecho que su Calisto sea pobre (103) y esté preocupado por su falta de dinero, igual como lo estarán Clindor y

Theogenes, para así mantener la constante a través de toda la obra de los estragos morales y sentimentales causados por la pobreza económica.¹⁷

Elicia difiere en el nombre y en la forma de ser de la fiel criada que protege a la Melibea de Rojas. Se apropia por una parte de ciertos aspectos del papel de la Celestina, al convertirse en alcahueta y confidente de Calisto, y por otra adopta una de las características de sus pupilas, al tener resentimiento por la riqueza de Melibea. Dentro de la estrategia de Kushner, su nuevo nombre es pues acertado. Pero para que esta Elicia tenga el potencial de convertirse en una Lyse, amante despechada de Clindor y celosa de Isabelle, Kushner nos la presenta ya aquí interesada en Calisto: "I find him attractive; and intrigue is fun,/ And a surrogate love affair's better than none." Esta cínica actitud la predispone a que en un futuro pueda tener relaciones con el amante de su dueña (106).

Pleribo sirve de doble antecedente de Matamore y de Adraste: al igual que Adraste, es el pretendiente favorecido por el padre de la dama y al igual que Matamore, es cobarde en los hechos y fanfarrón de palabra cual el celestinesco Centurio. Kushner lo incluye aquí para mantener el paralelismo existente en los tres interludios por el triángulo formado por el amante, el rival y la dama. En esta primera etapa en la que el amor es todopoderoso, Calisto sale vencedor sin esfuerzo alguno al desafiar a Pleribo y escaparse éste; en la comedia o etapa segunda, Clindor matará a Adraste en un duelo, lo que causará complicaciones, pero aún se mantendrá vencedor; sin embargo, en la tragedia, se invierten los papeles siendo el príncipe Florilame el vencedor al matar a Theogenes a traición.

El papel del padre dominador, dueño de la fortuna y bienestar de los hijos, es preponderante en toda la pieza dada la constante presencia de Primadant en el escenario y sus reacciones verbales a lo largo de la representación de la vida de su hijo. Esta figura se desdobra primero en la del padre de Melibea, aunque su entrada en escena no llega a materializarse. El anuncio de su llegada, sin embargo, tiene fuerza suficiente como para provocar la huida de Calisto (para salvaguardar el honor de su amada) y la repentina desaparición de la

¹⁷ Quizás sea pertinente apuntar que cuando Kushner escribió *The Illusion* se encontraba en un estado económico muy precario ("broke and desperate," según sus propias palabras [Leverett 33]) de forma que aceptó un contrato de 700 dólares americanos del New York Theatre Workshop para hacer la adaptación de la obra de Corneille (Lubow 64). En otro momento, Clindor exclamará: "you have no idea / What sorts of things poverty justifies" (124).

pareja enamorada con un apagón de luces que deja el teatro sumido en la oscuridad total (114).

Este padre de la joven dama, antagónico del galán y del amor cuya sombra apenas se esboza en esta primera fase, se convierte en la segunda en un demoníaco Géronte, representado por el Amanuensis, juguete del mago. Figura que infringe los límites temporales y que no se presta ni a la autocrítica ni a la autoevaluación puesto que Pridamant, escandalizado ante la conducta de Géronte y ciego ante su propio comportamiento, exclama: "It's abominable, isn't it, the way some people treat their children?" (143).

De esta suerte, Kushner crea una farsa tragicómica del amor y de la ilusión del deseo. Al presentarnos bajo Calisto al eterno enamorado en su etapa más pura, hace que su deterioro y caída bajo Clindor-Theogenes en las dos etapas siguientes sean aún más degradantes. El desengaño de Melibea-Isabelle-Hippolyta es decididamente más profundo puesto que ella es constante en su fidelidad y en su amor en las tres etapas.

Cuando se descorre la cortina al final de la obra, Primadant en vez de encontrarse a los actores recibiendo su paga, no encuentra nada, sólo el vacío. Se ha esfumado la visión y se ha esfumado asimismo su identificación. Con una hibridación intencional que nos guiña el ojo a nosotros los espectadores, Kushner hace que el mago pase la cuenta de sus servicios a Primadant y que al anunciarle que su hijo es un actor, se queje el padre y exprese sus dudas sobre la bondad de la profesión de su hijo (...). La pieza no termina pues con la apología del teatro como en el caso de Corneille sino con su rechazo por seres materialistas como Primadant que en el fondo no han aprendido nada de la experiencia vivida vicariamente mediante la representación teatral.

Corneille hispanizado.

Para modernizar, poner al día la pieza de Corneille, para escribir su propia *Illusion*, Kushner volvió al enunciado inspirador de Corneille, es decir al enunciado hispánico. A pesar de que sólo se acepta la directa influencia literaria española en Corneille a partir de *Le Cid* (Segall 29), es obvio que el argumento fársico de la "comédie de Clindor", por así llamarla, recupera y subvierte los muchos argumentos de la típica comedia de capa y espada que presentan las aventuras amorosas del apuesto-galán-pobre (huérfano y/o desheredado) enamorado de la bella-dama-rica. El modelo dramático español se acepta para *Le Menteur* y para *La Suite du Menteur* pero, misteriosamente, se cuestiona en *L'illusion*, quizás porque Corneille no señaló como en los otros casos su fuente

específica. En cuanto al personaje Matamore cuya resonancia hispánica es clara (Matamoros) (Segall 29), no deja de tener sus resabios de otro no menos ilustre *miles gloriosus*, el Centurio creado por Rojas.

Pero tan sorprendente como pueda ser la reticencia de la crítica literaria en aceptar la contribución de las fuentes españolas en la creación de *L'illusion comique* de Corneille, es aún más sorprendente el que se haya omitido esa contribución en todas las reseñas teatrales de *The Illusion*, a pesar de la notoria presencia de la obra de Rojas en la de Kushner¹⁸ y a pesar de que tal hibridación fue reconocida en la versión de Copeau.

La perenne invisibilidad de nuestros clásicos fuera del mundo hispanohablante continúa y persiste salvo en casos excepcionales como son los de Copeau y Kushner quienes, al entretelar sus textos con los de Corneille y Rojas, han sobrepasado la mecánica de la simple adaptación o *collage* mostrando su conocimiento, y respeto por la literatura, independientemente de su procedencia.

Tony Kushner ha elaborado su propia obra libre y original gracias a una intertextualidad discursiva múltiple que constituye de por sí un acto creador. Asimismo ha establecido, apoyándose en esta interdiscursividad, una estructura refleja y sorprendente, semejante a la de las cajas chinas o la de las muñecas rusas, en la cual las paradigmáticas figuras de Calisto y Melibea afloran en su texto renovadas y rejuvenecidas por esa nueva contextualidad.

¹⁸ En el programa del Oregon Shakespeare Festival se dice: "The characters of the Amanuensis, Calisto, Melibea, Elicia and Pleribo do not appear in Pierre Corneille's *L'illusion comique*. They are creations of the adaptor, Tony Kushner" (Vaillancourt, "Who's Who").

OBRAS CITADAS

- COPEAU, Jacques. *Registres I: Appels* (Paris: Gallimard, 1974).
- CORNEILLE, [Pierre]. *L'illusion, Comédie en Théâtre complet I*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1966), 617-91.
- _____. *L'illusion comique. Comédie. 1639*. Préface de Giorgio Strehler. Commentaires et notes de Georges Forestier, Le livre de Poche (Paris: Librairie Générale Française, 1987).
- _____. *The Liar. The Illusion. Two plays by Pierre Corneille*. Trans. & Adap. Ranjit Bolt (Bath, England: Absolute Classics, 1989).
- KIRSCHNER, Teresa J. "El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega" en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. II* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), 549-59.
- KUSHNER, Tony. *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches* (New York: Theatre Communications Group, 1993).
- _____. *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part Two: Perestroika* (New York: Theatre Communications Group, 1994).
- _____. *The Illusion, freely adapted from Pierre Corneille's L'illusion comique en Plays by Tony Kushner* (New York: Broadway Play Publishing, 1992), 93-159.
- LEVERETT, James. "The Illusion", *Illuminations*. Oregon Shakespeare Festival (1993), 31-34.
- LUBOW, Arthur. "Tony Kushner's Paradise Lost", *New Yorker* (30 Nov. 1992), 59-64.
- MONGRÉDIEN, Georges. *Recueil des textes et des documents du XVIIème siècle relatifs à Corneille* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972).
- PLAYBILL, Ashland. Oregon Shakespeare Festival (Summer-Fall 1993).
- RICHARDS, David. "Kushner's Adaptation of a French Classic", *New York Times* 20 (Jan. 1994), C15-16.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Miguel Marciales. Tomo I: Introducción y Tomo II: Edición crítica, eds. Brian Dutton y Joseph T. Snow (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985).
- RUDLIN, John. *Jacques Copeau* (Cambridge: Cambridge UP, 1986).
- _____, and Norman H. PAUL eds. and trans. *Copeau. Texts on Theatre* (London: Routledge, 1990).
- SEGALL, J. B. *Corneille and the Spanish Drama* (New York: AMS, 1966).
- SHEARER, Susan y Bruce N. WRIGHT. "Double Illusions", *Theatre Crafts* (Oct. 1991), 20.

SNOW, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).

SYNA, Sy. "The Illusion", *Back Stage* (31 Jul. 1992), 20.

VAILLANCOURT, Daniel. "Who's Who", *Illuminations*, Oregon Shakespeare Festival (Summer 1993), 34.

_____. "The Illusion", *Oregon Shakespeare Festival* (Summer-Fall 1993), 34.



Célestine. Lyon 1529.

ROJAS' OLD BAWD AND SHAKESPEARE'S OLD
LADY: CELESTINA AND THE
ANGLICAN REFORMATION

Nicholas G. Round
University of Sheffield

There is an almost fatal attraction for any British Hispanist in the prospect of establishing a link between Rojas and Shakespeare. With deceptive neatness, the two can be made to stand as boundary-marks at the beginning and end of a century of profound cultural change. These placings, though, merely underwrite the clichés of literary nationalism. They tell us little of what Shakespeare does – and, by contrast, rather too much about what he is supposed to represent, in English and in world literature. As for whatever Rojas does, that becomes the merest pretext: a topic through which the greatness of Shakespeare can yet again be pondered. The underlying assumption remains constant whether or not Rojas is being explicitly downgraded, and irrespective of whether the critic making the judgement comes from an English or a Hispanic background. Thus H. Warner Allen describes Calisto and Melibea as 'worthy precursors' of Romeo and Juliet,¹ while for Margarita Quijano Terán, Shakespeare as playwright, *Othello* as text, and Iago as character are 'infinitely superior' to Rojas, the *Tragicomedia*, and *Celestina*.² Both, however, take it for granted that Shakespeare's way of making literature is the way to do it. As long as we insist on valuing one author in terms

¹ Quoted by Jenaro Artiles, "La Celestina y Romeo y Julieta," in *Actas del primer congreso internacional sobre 'La Celestina'*, ed. M. Criado de Val (Barcelona: Borrás, 1977), p. 325.

² Margarita Quijano Terán, *'La Celestina' y 'Otelo'. Estudio de literatura dramática comparada*, Ediciones de Filosofía y Letras, 15 (México: UNAM, 1957), p. 169.

deriving from the achievements of the other, there is not much to be learned from bringing the two great names into conjunction.

Yet attempts to define their difference can run just as readily into platitude. Juan Pedro Barricelli, for example, classes Iago as an 'essential' character and *Celestina* as an 'existential' one, only to lapse into the tired and suspect topos of 'Spanish realism'.³ This seems a pity, because so much that is authentically original in Rojas does, in fact, relate to that polarity of the 'essential' and the 'existential'. We might clarify the point by rephrasing it in terms at once more nearly contemporary with Rojas himself and more narrowly linguistic in their reference. *Celestina* is remarkable as a piece of writing which combines realist discourse – realist, that is, in the philosophical sense – with nominalist discourse. Whether construed as the author's rhetorical medium or as the characters' particular utterance, its language blends these elements inextricably together. Time and again, universal judgements are asserted, only to be brought under a commentary that is localized, specific, and deeply corrosive. In that sense (and especially in *Celestina*'s own speeches) the nominalist, existential strand very clearly does prevail. Yet the thing which gives the language of *Celestina* as a whole its power to matter to us – to be credible, dangerous, urgent – is just this fact of its being, in such cases, a mixed language.

That fact must shift the focus of discussion, if only provisionally, back to possible affinities with Shakespeare, much of whose language is itself 'mixed' in just this sense. Other readers, notably María Rosa Lida de Malkiel, have identified a Shakespearian quality in Rojas' way of imagining his characters.⁴ Again, it is not too hard to see what is meant. But we are left, in both instances, with a problem. It is that of determining whether we come to recognize these qualities primarily through Rojas' making of his text or through our own reading of it. If the latter, we need to bear in mind how far that reading itself is bound to have been shaped in advance by the experience of reading Shakespeare. The likeness may be there only in the sense that we have found ourselves able to put it there.

³ Juan Pedro Barricelli, "La *Celestina* y la naturaleza del mal," *Cuadernos Americanos* 40.2 (1981), p. 75.

⁴ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970²), pp. 283-88; the reservations expressed by Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of 'La Celestina'* (Princeton: Princeton UP, 1972), pp. 13-17, are much to the point.

Some such dilemma, indeed, seems barely separable from our having any knowledge at all regarding literary texts. The process by which that knowledge comes into being can be characterized, partially but still convincingly, as a constant alternation and interaction between makings and readings. *Celestina* itself offers one very striking example. Because we are able to read all the later Acts, and to do so with reasonable confidence that they are the work of Fernando de Rojas, we also tend to read Act I as though it were his. If Act I were all that we had, we should read it very differently. This is not merely a matter of our seeing its plot as developing towards an unexpectedly serious end; it has to do with the meanings and effects which we are disposed to find in it. And here at last we do seem to arrive at something which Rojas and Shakespeare can be said, with fair objectivity, to have in common. Both, through the distinctive making of their texts, promote practices of reading which would have been altogether less likely to develop had those texts not been made in those specific ways.

Self-evidently, Rojas had no opportunity to take up the new modes of reading promoted by Shakespeare's making of texts: he died far too soon for that. But Shakespeare could – at least in chronological terms – have practised ways of reading made possible, in the first instance, by Rojas' making of *Celestina*. He might have applied these to his own reading of the *Tragicomedia* or of any number of other texts. It is worth asking, then, whether he had any actual (as opposed to merely notional) possibilities of doing these things, and whether in fact he did them; whether a reading of Rojas has left any traces in his work, and above all, supposing that he did read Rojas, how he read him. The point of these questions, though, is not that they enable us associate one well-regarded literary figure with another. Rather, their purpose is to clarify the interplay of makings, readings, and historico-cultural experiences (the third element in the literary process) at moments when it seems to have been working to maximum effect.

We may assume – for lack of any positive evidence – that Shakespeare could not have read *Celestina* in Spanish. It is notionally possible, but not more, that he could have known one or other of the two French versions current in his time.⁵ But if we set aside these and a few

⁵ The anonymous first version has been edited by Gerald J. Brault, '*Celestine*': *A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic 'La Celestina'* (Detroit: Wayne State UP, 1963). Likelier to have come to Shakespeare's notice was Jacques de Lavardin's rendering, now edited by Denis L. Drysdall, '*La Celestina*' in *the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis,

other largely speculative scenarios, we are left with four reasonably well-documented channels through which he could have come to a knowledge of Rojas' work.⁶ The first relevant text, already in print by around 1530, was the *Interlude of Calisto and Melibea*. In this brief adaptation Melibea remains unseduced: she repents in the nick of time, and is reconciled with her father (here called Danio). Despite this truncated story-line, the *Interlude* is an intelligently adapted and effectively dramatized piece of work.⁷ But it belongs to a very early phase indeed of secular theatre in England: the appropriate Spanish comparisons would be with Torres Naharro, or even with Juan del Encina. It is hard to see such a text as influential for a radically innovatory playwright, at work in the very last years of the century.

The second possibility is hinted at in some remarks on prevailing theatrical tastes made by the Puritan critic Anthony Munday in a polemic against the stage, composed in 1580. The comedies of his time, he declares, are 'like the tragical Comedie of Calistus; where the bawdresse Scelestina inflamed the maiden Melibeia with her sorceries' (Brault, 310). That, as we have seen, was not the outcome of the *Interlude*. Moreover, the phrase 'tragical Comedie' seems to echo the main textual tradition of *Celestina's* title. Perhaps Munday had read the *Tragicomedia* in French, or even in Spanish. But that would not, of itself, render his allusion as transparent as it needed to be for the public he was addressing. The likeliest inference, then, is that he was referring to some recent adaptation of *Celestina* for the English stage, now irretrievably lost.

Again lost, but much more directly attested is the third of our possibilities. On 5th October 1598 the printer William Apsley entered in the Stationers' Register 'a book intituled. The tragick Comedye of

1974).

⁶ The bibliographical background is lucidly set out by Brault, "English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century," *Hispanic Review* 28 (1960): 301-12, and summarized in Guadalupe Martínez Lacalle, '*Celestine*' or the *Tragick Comedie of Calisto and Melibea*. Translated by James Mabbe (London: Tamesis, 1972), pp. 2-6. Artiles, pp. 330-31 is less securely-based, building injudiciously on a Stationers' Register entry of 1591 which probably refers to a projected reprint in Spanish (Brault, "English Translations," pp. 307-08).

⁷ See Albert J. Geritz, "Calisto and Melibea: A Bibliography," *Celestinesca* 3.2 (1979): 45-50. Text in J. S. Farmer, ed., *Six Anonymous Plays. First Series (c.1510-1537)*, Early English Dramatists (London: Early English Drama Society: 1905), pp. 47-87.

Celestina / wherein are discoursed in most pleasant stile manye Philosophicall sentences and advertisements verye necessarye for Younge gentlemen. Discoveringe the sleights of treacherous servants and the subtile cariages of filthy bawdes' (Brault, 308). About the filiation of this in the *Celestina* tradition there is scarcely room for doubt: what Apsley had in view was a translation of the *Tragicomedia*. On the other hand, we simply do not know whether it was actually printed but has since disappeared, or existed at that time but only in manuscript, or never got beyond being a mere project for a translation.

Finally there is James Mabbe's English version. That did not see print until 1631. But at the head of the manuscript text published some years ago by Guadalupe Martínez Lacalle there is a prose dedication to John Strangeways, Esquire; by 1611, Strangeways had been knighted. At the end of the same text there appears a sonnet dedicated by the translator to the 'right worthie Knight' George Trenchard the Younger; the date of Trenchard's knighthood was 1603. Mabbe's *Celestina*, then, in this state of the text, was already in existence at some time between those two dates.⁸ It could, of course, have been composed before 1603, and the sonnet to Trenchard added later. It is even possible that it could have been Mabbe's version which Apsley intended printing in 1598. Mabbe would have been about twenty-six at the time. And although he spent most of his life in Magdalen College, Oxford (apart from various diplomatic missions to France and Spain), it is perfectly possible too that he knew Shakespeare. In 1623 he was one of the poets from whom the editors of the First Folio sought and obtained a set of commemorative verses.⁹

There is no very obvious way in which these possibilities of contact with the *Celestina* tradition ought to be correlated with those plays of Shakespeare in which alleged traces of such contact have from time to time been discerned.¹⁰ *Romeo and Juliet* offers a theme – the

⁸ Martínez Lacalle, pp. 105-09 (dedication to Strangeways), 268 (verses to Trenchard), 34-35 (consequences for dating).

⁹ Biographical details in Martínez Lacalle, pp. 7-13 (pp. 13-14 for the First Folio verses); also P. E. Russell, "A Stuart Hispanist: James Mabbe," *Bulletin of Hispanic Studies* 30 (1953), 75-84 (possible Shakespearian links, 76, 79-80).

¹⁰ On *Romeo and Juliet* see especially Artiles; also Pedro Juan Duque Díaz de Cerio, "La presencia de España en *Romeo y Julieta*," *Letras de Deusto* 9 (1979): 63-94; on *Othello*, Quijano Terán; also Barricelli. Lida de Malkiel, *La originalidad* (189-90), points to other *Celestina*-like time-schemes in *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, and

doomed lovers – and a character – Juliet's nurse – whose interest in this regard is obvious. Yet at the time of its writing, in 1594 or 1595, Shakespeare had at his disposal only the *Interlude* (if anyone at all remembered the *Interlude* by then), or still more problematically, the adaptation apparently referred to by Anthony Munday. *Othello*, of 1603 or 1604, has in Iago a Celestinesque character of its own; like *Celestina* too, it employs a double time-scheme to dramatize a tale of passion. And by that date, certainly, Shakespeare could have known Mabbe's translation. Curiously, though, the supposed influence bears much the same indirect character in both these instances. In neither case do those elements which are paralleled in Rojas' work begin, by any measure, to exhaust the thematic and dramatic range of the Shakespearian text.

On the other hand, neither Iago nor the Nurse can be said to embody anything like the full range of *Celestina*'s attributes. On the contrary, each of them seems to take up a different selection of these. The Nurse is the indispensable go-between, facilitating a forbidden love; she even seems to display a certain human spontaneity, by contrast with the rigid codes of family honour. Iago has at his command a *Celestina*-like rhetoric of temptation and moral disorientation, and the self-interest from which he operates merges, like hers, into an almost disinterestedly destructive malice. But *Celestina*'s own pattern of activity subsumes both sets of attributes. She is at one and the same time indispensable and destructive, profoundly human and radically monstrous. In that sense, the character in whom Shakespeare seems to respond most fully to Rojas' example is Falstaff – not a *Celestinesque* figure at all, though he does frequent a *Celestinesque* world.¹¹ And he makes his first appearance in *Henry IV* in 1597 or 1598, just when the English *Celestina* registered by Apsley might have been starting to circulate in manuscript form. As evidence, that timing is far from conclusive, but it is not without interest either.

Two Gentlemen of Verona (this last, surely, too early for any influence to be at all probable).

¹¹ On Falstaff see Laurence Senelick, "The Bard and the Bawd," *Prologue* 30.2 (November 1974), 1. Further specific resemblances to *Celestina* in Shakespeare's plays are adduced by Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: The 'Book of Good Love' and the 'Celestina'*, *Studies in Language and Literature*, 49 (Urbana: U Illinois P, 1961), p. 96: *King John*, *Twelfth Night*, *Much Ado About Nothing*, and even the very early *Love's Labours Lost*. Most of these (and the many others touched upon in *La originalidad*, passim) seem as likely to be cases of analogy as of actual influence.

A more specific echo has been suggested by Albert Bagby and William Carroll in the case of *A Winter's Tale* (1611).¹² Here Shakespeare represents the young Prince Florizel as being led by the flight of his falcon to the enclosure ('Thy father's ground') where his beloved lives. The motif is too widely diffused for this to prove any textual link with Calisto and the opening of *Celestina*. Besides, the happy consequences of Florizel's encounter with Perdita are at an opposite pole from what happens after Calisto has met Melibea. Yet the resemblance does arise at one of the likeliest times for personal contact between Shakespeare and James Mabbe. Like *Henry VIII*, to which we shall return presently, *A Winter's Tale* belongs to the last group of plays which Shakespeare wrote. Frances Yates has shown how these pieces are linked ideologically with the political hopes which King James I centred on his two older children, Henry and Elizabeth.¹³ Mabbe, for his part, had close ties with members of Prince Henry's entourage, and especially with Sir John Digby. In 1610 Digby chose him for inclusion in his forthcoming embassy to Madrid, for which Magdalen College granted him leave of absence on 31st December. Mabbe did not leave England, however, until April 1611. Almost certainly he spent the early months of that year – the year of *A Winter's Tale* – in London.¹⁴

Based in Madrid for the next four years, Mabbe can have played no direct part in the story of Shakespeare's later output. Prince Henry too was to disappear from the picture, dying in November 1612. But the enormous burden of public expectation which he had carried, with all its hopes of revived Elizabethan glory was not immediately dissipated; instead, it was now transferred to his sister Elizabeth and to Frederick, Prince of the Palatinate, whom she married in London in February 1613. The historical drama *Henry VIII* bears every appearance of being Shakespeare's contribution (in collaboration, probably, with John

¹² Albert J. Bagby, Jr and William M. Carroll, "The Falcon as a Symbol of Destiny: De Rojas and Shakespeare," *Romanische Forschungen* 83 (1971): 306-10; see, for the wider background, Donald McGrady, "The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from *Cligès* to *La Celestina* and Lope de Vega," *Romania* 107 (1986): 145-82.

¹³ Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach* (London: Routledge, 1975), pp. 17-35.

¹⁴ Martínez Lacalle, p. 9; Russell, 77. I accept here the dating (a little later than some others) proposed for *A Winter's Tale* by Yates, p. 10.

Fletcher) to the public festivities surrounding that marriage.¹⁵ It deals with events which were crucial for the future greatness of the Tudors and the eventual triumph of Protestantism in England. The name of King Henry, who is shown as growing in prudence and authority throughout the play, also recalled the recently lamented prince. The prophetic speech with which the drama ends promises glory for another Princess Elizabeth and for her successors. The culminating point in a whole array of patriotic spectacle and ceremony is the coronation of Anne Boleyn – itself closely and causally linked with another royal marriage. The date of the piece in early 1613 seems confirmed by the description of it as a ‘new play’ in an eye-witness account of its most celebrated performance.¹⁶ This was the occasion in late June 1613 when the careless discharge of one of the artillery pieces used in the ceremonial scenes led to a fire in the thatch and the destruction of the entire Globe Theatre. The possibly excessive realism of these elements of spectacle – underlined by the alternative title *All is True* – also appears to connect with a propagandist purpose.

Being in this sense an occasional piece, late in date and with some doubt attaching to its authorship, *Henry VIII* has, unsurprisingly, received less critical comment than most of Shakespeare’s other output. No doubt for that reason, attention does not hitherto seem to have been drawn to the presence in its cast-list of one of Shakespeare’s most obviously Celestinesque figures. The cast is a large one, of almost forty named parts. Of these, twenty-five have proper names, deriving from the dramatist’s historical sources. Twelve bear the titles of their public or domestic offices: Garter King-at-Arms, a Porter, and so forth. Three anonymous ‘Gentlemen’, acting as the mouthpieces of wider public opinion, comment from time to time on the developing plot. There remain two named characters who are wholly of the author’s own invention: the confidantes, respectively, of Queen Katherine and of Anne Boleyn. To Katherine’s friend and counsellor Shakespeare gives an

¹⁵ R. A. Foakes, ed., *King Henry VIII*, The Arden Edition of the Works of Shakespeare (London: Methuen, 1957), xxviii-xxxiii; also John Margeson, ed., *King Henry VIII*, The New Cambridge Shakespeare (Cambridge: UP, 1990), pp. 3-4; Yates, p. 67.

¹⁶ Letter of Sir Henry Wotton, 2nd July 1613 (text in Foakes, p. 180, with other contemporary reports). The date of the interrupted performance was 29th June.

allegorical name: Patience. Anne's confidante is described simply as 'An Old Lady'.¹⁷

The two scenes in which the Old Lady appears (II, iii and V, i) present no problems of authorship: they are universally accepted as being by Shakespeare and not by any collaborator.¹⁸ In the earlier scene, Anne and the Old Lady discuss the troubles of the Queen, an innocent victim of her husband's estrangement. Anne raises the topic of contented poverty; the Old Lady concurs. But when Anne protests that 'By my troth and maidenhead,/ I would not be a queen', the reply is swift and contemptuous: 'Beshrew me, I would,/ ...and so would you'. And with an unstoppable flood of sexual *double entendre*, the Old Lady urges on her mistress the many advantages of worldly greatness. They are interrupted by the Lord Chamberlain, who wants to know what they were talking about. 'Our mistress' sorrows we were pitying', Anne replies – an answer which greatly impresses her visitor. 'It was a gentle business, and becoming/ The action of good women', he observes complacently, and goes on to announce that the King has just made Anne the Marchioness of Pembroke, with a thousand pounds a year. The Old Lady celebrates the news with more jibes against the modesty of Anne's ambitions; the latter does not waver in her views, but does ask her companion to keep the matter of their conversation secret. 'What do you think me?' answers the Old Lady as the scene ends.

In Act V, King Henry is anxiously waiting for news of his new wife's childbed. He has just had an interview with the earnest and virtuous Archbishop Cranmer, to whom he has promised support against the intrigues of his enemies. At this point the Old Lady rushes in, thrusting the royal guards aside. 'Is the Queen deliver'd?' demands the King, 'Say ay, and of a boy.' The Old Lady hedges her reply:

¹⁷ Foakes, p. 2; also p. 68 (the list of *Dramatis Personae* is an editorial extrapolation from earlier texts). All quotations from the play here are taken from this edition.

¹⁸ Texts in Foakes, pp. 68-75, 153-54; on authorship see *ibid*, pp. xviii-xxvi; also Margeson, pp. 4-14. Both editors see Fletcher's contribution to the play as more limited than has traditionally been claimed. In the present context, it seems worth noting that Shakespeare and Fletcher also appear to have collaborated at about the same date on the lost play *Cardenio*, whose title suggests a Spanish theme (see MacD. P. Jackson, "The Transmission of Shakespeare's Text," in *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, ed. Stanley Wells (Cambridge: UP, 1986), p. 165.

...Ay, ay, my liege,
 And of a lovely boy: the God of heaven
 Both now and ever bless her: 'tis a girl
 Promises boys hereafter.

Henry hurries off to visit his wife and the new arrival ('as like you/ As cherry is to cherry'), ordering his servant, as he goes, to give the Old Lady a hundred marks. She is not impressed: it is payment fit only for a groom. 'Said I for this the girl was like to him?' she grumbles, 'I'll have more, or else unsay 't'. And off she goes to stake her claim.

The possible echoes of *Celestina* in all this are obvious enough. One is bound to wonder in the first place why Anne Boleyn's companion had to be an old lady rather than a young one. Besides, her interventions bear a strikingly *Celestina*-like character: the deceptive acquiescence in ethical commonplace; the strong incitement to a sexual liaison that will bring worldly advancement with it; the role of a messenger who shamelessly manipulates the content of her message. At certain key moments she helps to facilitate the action; yet her mode of expression bids fair to dissolve any notion of stable values in a way that can issue only in chaos. That implicit threat, it is true, remains implicit, and at the level of verbal expression only: the known course of historical events would scarcely have allowed for anything else. But only a very specific imaginative vision of those events would have determined that Anne Boleyn's hopes of greatness should be presented first in a language awash with crude sexual suggestion, or that the birth of the future Queen Elizabeth should be announced in such equivocal terms as these. It is a vision which we might well wish to describe as *Celestinesque*.

It is, of course, true that the elaboration of secondary meanings of a sexual kind was a wholly characteristic feature of Shakespeare's own use of language. It was this which so disgusted Bernard Shaw in the exchanges between Beatrice and Benedick; it is much to the fore in Mercutio, and in a host of other instances. There is nothing unique even in the density with which these allusions are heaped one upon another: the 'soft cheveril conscience' – at once conscience and pudendum, open and accommodating as a kidskin glove; the 'threepence bow'd' – bent coin or cut-price bawd; 'queen' in its dual sense of sovereign or harlot; 'pluck off', meaning either 'curb your speculations' or 'get undressed'; the 'young count', the 'emballing', the 'burthen' for the back that represents sexual coupling.¹⁹ None of this requires to be explained by

¹⁹ *King Henry VIII*, II, iii, ll. 32-47 passim (Foakes, pp. 71-72).

Rojas' influence or anyone else's. What does tend to support the notion of a debt to *Celestina* is the deployment of such matter within the dialogue, and the relational pattern which this reveals. Like Melibea (or like Pármeno), Anne Boleyn has just asserted an ethical position which appears to be correct, seriously held, and secure. The Old Lady replies, with an irresistible verbal force, 'No: this and this and this is what you really feel; this – you cannot deny it – is what you are.' Though the contexts and the content are different, that is what *Celestina* does too. In her other scene again, the Old Lady says nothing especially close to what *Celestina* says; but she does with the truth what *Celestina* does with it all the time, reshaping it with the sole aim of her own advantage.

If that is how Rojas' influence works here, one would not expect it to be particularly evident in direct quotation or imitation. Even so, there are in these Shakespearean passages a number of apparent verbal traces of Mabbe's or Rojas' language. The turning-point of the first dialogue:

ANNE: I would not be a queen.
 OLD LADY: Beshrew me, I would,-

echoes *Celestina*'s response to Pármeno in Act I:

PÁRMENO: No querría bienes mal ganados.
 CELESTINA: Yo sí...

which Mabbe, like Shakespeare, amplifies with a mild oath: 'Marrie, Sir, but so would I.'²⁰ The Old Lady stresses the value of 'eminence, wealth, sovereignty' as 'blessings' (II, iii, l. 29), rather as Sempronio insists that if the gifts of Fortune are lacking 'a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado'(p. 38) – though Mabbe, at this point, prefers the more neutral 'happy' to 'blessed'.²¹ The persuasion of Anne Boleyn, like that of Melibea by *Celestina* in Act IV, has as its point of departure the topic of contentment in poverty; the key element, repeated in Mabbe

²⁰ Martínez Lacalle, p. 145; cf. *King Henry VIII*, II, iii, l. 24, and Rojas' text in *Celestina, with the Translation of James Mabbe (1631)*, ed. Dorothy Sherman Severin (Warminster: Aris & Phillips, 1987), p. 70. This is the edition used here for all quotations from Rojas, and from the 1631 text of Mabbe; quotations from the Mabbe MS are taken from Martínez Lacalle.

²¹ Martínez Lacalle, p. 127 (but cf. five lines earlier, "those better sorte of blessings").

–‘live contentedly’... ‘Trewē contentednes’(p. 170) – perhaps finds an echo in the double occurrence of ‘content’ in Shakespeare’s text (II, iii, ll. 20, 22-23).²²

The more interesting feature here, though, is the Old Lady’s double-edged use of the maxim ‘Our content is our best having’ (II, iii, ll. 22-23). Looking back towards Anne’s previous remarks, this merely reaffirms that true wealth consists in having a quiet mind; looking ahead to the case for ambition which the Old Lady is about to make, it means ‘the important thing in life is to get what satisfies us.’ There is no equivalent to this in Rojas here, but it is the kind of thing which Celestina does with moral sentences time and again. The ending of this dialogue brings us much closer once more to Celestina and Melibea: the ‘innocent’ party to the exchanges gives her first clear sign of complicity by begging her temptress to keep their conversation secret. Celestina, like the Old Lady, is indignant at the very suggestion that she might do otherwise: ‘Mucho me maravillo, señora Melibea, de la duda que tienes de mi secreto’(p.134) In the manuscript of Mabbe’s version this protest is attenuated – ‘Doubt not, madam, of my seacresie...’ (p. 178) – but the lacuna which follows could well conceal something more complete and emphatic.²³ As for the Old Lady’s second intervention, it may not be irrelevant to recall the words with which Sempronio enquires after the result of that first interview with Melibea: ‘Dime si tenemos hijo o hija’ (p.142). There is another gap in the manuscript at this point (p. 181), but the 1631 edition has ‘Say, is it a son or daughter?’ (p. 143).

It seems likely enough, then, that behind the character of the Old Lady there lies a reading (or a re-reading) of Mabbe’s *Celestina*. It could have happened during, or perhaps a little after, those early months of 1611 when Mabbe, preparing in London for his departure with Digby’s embassy to Madrid, is likeliest to have been in personal contact with Shakespeare. The latter, it would seem, would have had access to a copy of *Celestina* differing in some matters of detail from the manuscript version which survives now. But we are clearly not dealing with a case of detailed and deliberate imitation. If he did, in fact, make use of Mabbe in the ways so far indicated, Shakespeare was reworking

²² The verbal (as opposed to thematic) parallels with Rojas’ original are not especially close here (cf. Severin, p. 116).

²³ Contrast the 1631 text in Severin, p. 135: “Madame, I much marvel you should entertain any the least doubt of my servie” [sic], and cf. *King Henry VIII*, II, iii, l. 107.

spontaneously various elements, picked up in the course of an attentive reading.

Spontaneous these responses might be, but they must still have obeyed some sort of intention. Their relation to the propagandist drive which so patently underlies other aspects of *Henry VIII* is, even so, hard to establish in any straightforward fashion. Even on an ideological level there was something radically ambiguous about James I's grand dynastic design. Was he claiming for the House of Stuart the leadership of Protestant Europe? Or did he aspire to make his own monarchy into something more exalted still: the promoter and guarantor of a universal accord among all Christian nations? The political dilemma which this represented was lying in wait for James in the fairly imminent future. For the moment, however, an imaginary re-creation of historical events could evade that awkward choice.²⁴ Hence the sympathetic presentation in *Henry VIII* of such sharply opposed figures as Queen Katherine and Thomas Cranmer. This feature has led critics to characterize the play as 'eclectic', 'tolerant', 'kindly', and 'accommodating'—all of which, in some measure, it is.²⁵ Yet it still narrates, with patent approval, key episodes in the origins of the English Reformation; in its final tableau the first Archbishop of that Reformation prophesies a golden age under the Anglican monarchy of Elizabeth and her successors. In order to believe that such a golden age had, in fact, happened it was already necessary to accept a number of largely mythic premises, to which not everyone— not the English Recusants; not the Puritans— would readily have given assent. But nobody who knew anything at all about recent history could avoid certain other facts.

To arrive even at the relative tranquillity of the Elizabethan settlement, England had had to pass through episodes of arbitrary violence, bitter discord, and the dissolution of principles of authority which had once been thought eternal. Anne Boleyn had died on the scaffold, condemned for adultery. Cranmer had gone to the stake on the orders of the patient and saintly Katherine's daughter. Henry's serial marriages; the executions for reasons of state— Thomas More, Thomas Cromwell, and so many others; the successive tides of religious persecution— all these things were too well-known to be forgotten. Yet

²⁴ *Henry VIII* has been interpreted in both senses (by Frances Yates and by Gwynne Wickham respectively): see Margeson, pp. 27-28.

²⁵ See Alexander Leggatt, *Shakespeare's Political Drama: The History Plays and The Roman Plays* (London: Routledge, 1988).

Shakespeare's mythic presentation of the events from which that history had stemmed invited its audiences to do just that – under the title, moreover, of *All is True*. The background presence of that Celestina-figure, and her sidelong yet shameless disruption of the play's propagandistic tone, were perhaps ways of recovering truths which *Henry VIII* had perforce suppressed.

The official tale of events ran like this: King Henry, troubled in his conscience because he had married his deceased brother's wife, had sought a divorce, which the Pope, swayed by temporal interests, declined to grant him; hence the declared independence and subsequent reform of the national Church. The matter of Anne Boleyn was a different, and largely later business. But in another version the king, prevented by the Church from marrying his new mistress, had taken over the Church in order to marry as he chose. The importance which this less official story assigned to Henry's sexual desires undermined the dignity of the public narrative. Yet Shakespeare does seem to have been at some pains to keep this alternative possibility in play. He actually alters the chronology of his main source to put back the date of Henry's first meeting with Anne Boleyn.²⁶ He makes much of the celebratory sexual licence in the popular festivities which mark her coronation and her daughter's christening.²⁷ It was, of course, an element which could be seen as appropriate in a context of royal births or weddings. But the notion that the reigning monarch's sexual urges had been the primary mover of all these great public events was quite another thing. That notion is what the Celestinesque intervention of the Old Lady contrives to hint at. It was the custom of militant, post-Tridentine Catholicism to attribute the 'schism of England' to the sexual caprice of a tyrant-king, lured by a wanton, ambitious woman. In *Henry VIII* Anne Boleyn herself maintains a perfect decorum, and scrupulously rejects ambition. But the scabrous language in which the Old Lady urges her on to good fortune

²⁶ Foakes, p. xxxv; Leggatt, p. 219.

²⁷ This aspect has been seen as a simple reinforcement of Shakespeare's political message – implicitly and approvingly by Margeson, p. 41; explicitly and critically by Leonard Tennenhouse, "Strategies of State and Political Plays: A *Midsummer Night's Dream*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VIII*," in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (Manchester: UP, 1985), pp. 124-25.

irresistibly recalls that Irish epigram in which the foundation-stones of the Anglican temple are identified as King Henry's testicles.²⁸

Shakespeare, then, appears to have used his Celestinesque character to cast a measure of doubt over what other aspects of his text affirm with perhaps excessive certainty. It happens again on the Old Lady's second appearance. Her threat to deny the resemblance between father and daughter evokes those suspicions of infidelity which were to prove fatal for Anne Boleyn. It hints, too, at that accusation of bastardy which her Catholic enemies at home and abroad had levelled at Queen Elizabeth during her reign. Even the news of the birth, as the Old Lady presents it, exposes the perilous topic of Henry's frustrated dynastic hopes, coolly equating the son he so greatly desires with the daughter who 'Promises boys hereafter' (V, i, l. 166). Elizabeth had not, as it happened, fulfilled that promise. And indeed, the Tudor dynastic and religious crisis, besides breaking the historic relationship of Church and State, had called in question historic norms of legitimate succession, and succession to male heirs. Ideologically these discontinuities had to appear as coherent developments, and that is how the play, especially in its mythic, ceremonial aspect, does present them. But the less harmonious reality also demanded to be shown. The deployment of the Old Lady within the drama seems calculated to do just that. This function, so closely allied with her Celestinesque features, could well have been made possible by Shakespeare's having read *Celestina*.

If that was what happened, we also have to regard him as a distinctively 'modern' reader of the *Tragicomedia*, not content to rest upon the purely exemplary interpretation, but alert to those aspects of *Celestina*'s personality and activity which tend to undermine it. It is possible too that his own situation as the son of a recusant father may have some relevance to what he was doing.²⁹ We do not have to suppose that this circumstance – by now, several decades in the past – would have overruled his attachment to images of English history which

²⁸ Na thracht ar an mhinisteir Ghallda,
Na ar chreidamh gan bheann, gan bhri,
Mar ni'l mar bhuan-chloch da theampull,
Ach magairle Annraoi, Ri.

Quoted in Brendan Behan, *Borstal Boy* (London: Corgi Books, 1965; 1st edn, London: Hutchinson, 1958), p. 330.

²⁹ For the evidence – substantial, though not conclusive – of John Shakespeare's recusancy see S. Schoenbaum, "The Life of Shakespeare," *Cambridge Companion*, p. 2.

he, through his own work, had done so much to develop. But it could well have given him a residual sense of how arbitrarily founded such images were. The parallel with Fernando de Rojas, the child of a *converso*-Jewish family, offering exemplary instruction on the basis of a Christian moral order, is hardly one to be dismissed.

Yet this use of the Celestinesque model is still only a very late variant of something whose roots in Shakespeare's historical plays go back much further: the use of feminine interventions to provide access to alternative histories. The language of these interventions, as Phyllis Rackin has shown, is characterized by its difference (it may even, as in the case of Princess Katherine in *Henry V*, be a foreign language), by its frequently heavy load of physical and sexual reference, by a nominalism which opposes grand and overarching historical themes with a counter-history of private experiences, and by a subversive questioning of patriarchal myths.³⁰ It challenges these especially in the matter of patrilineal succession, a crucial topic for every form of legitimism. The secret of who is and who is not his father's son belongs inescapably to the separate world of what women say to one another, and what they alone can know (p. 160). There is a good deal of this in the Old lady's two interventions, from the comic misunderstanding of the Lord Chamberlain – for whom, very clearly, feminine discourse is a world apart – to the final threat that the assumed legitimacy of the newborn heir might come to depend on the liberality of the king.

All this might cast some doubt, not only on Shakespeare's mythic presentation of a national destiny happily achieved, but also on certain assertions made by Rackin herself. She claims, for example, that 'in *Henry VIII*... women are associated with a benevolent, redemptive providence' (p. 194), and that in this play 'Shakespeare transvalues the feminine and suggests its incorporation into his historical project' (p. 176). Up to a point these things happen; but then the Celestinesque presence threatens to dissolve within its ironies the 'All is True' of any and every historical project, including this one. That, it should perhaps be added, is not at all the same thing as dissolving either history or the

³⁰ Phyllis Rackin, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles* (London: Routledge, 1991), Chapter 4 ("Patriarchal History and Female Subversion"), pp. 146-200.

possibility of historical knowledge.³¹ But it serves as a reminder that between 'All is True' and 'the whole truth' there is a space which only a plurality of experiences and languages can begin to bridge. Shakespeare – and Rojas – knew that very well.³²



Estella: Adrian de Anvers, 1560.

³¹ Rackin herself avoids any such identification – which renders her account all the more convincing. In another context (Nicholas G. Round, "Celestina, *Aucto I*: A Platonic Echo and its Resonances" in *'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), p. 107), I offered reasons against seeing Celestina (or Rojas) as "the paladin of... a counter-rational female language." Those reasons, I believe, still obtain. But Phyllis Rackin's book has helped me to see where, in *Celestina* or in *Henry VIII*, a possible point of balance might lie.

³² A version of this study was read as a paper to the Conference of the Asociación Internacional de Hispanistas, held in Birmingham in August 1955. I am grateful to Professor Alan Deyermond (then President of the AIH) for permission to publish it here in its revised form.



Célestine. Grabado de D. Galanis (1922).

ANIMALS AND ABUSE IN 'CELESTINA': THE DOG AND THE ASS

Dorothy Sherman Severin
The University of Liverpool

The prevalence of animal imagery in *Celestina*¹ has been studied by a number of critics, including Shipley and Salvador Miguel.² I would like to explore the occurrence of two animals in the work, namely the ass and the dog. The ass is chiefly used by the characters of *Celestina* to abuse one another or occasionally to summon up an old saw which also has a derogatory connotation. The ass symbolizes stupidity and lust and is also a symbol of lust and metamorphosis (from its appearance in Apuleius' *Golden Ass*). The dog is a more ambivalent image which can represent anything from loyalty and sagacity to sudden danger, and is associated in the Middle Ages with the Devil and the hounds of hell. The dog also appears in many references cited in *Celestina*.³

¹ References are to my edition (Madrid: Alianza 1969, etc.)

² See for example G. A. Shipley, "El natural de la raposa," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23 (1974), 35-64; 'Bestiary References in Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority,' *La Corónica* 3.2 (1975), 22-23; Nicasio Salvador Miguel, "'De una ave llamada rocho": para la historia literaria del ruj,' in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*, Purdue University 21-24 November 1991, ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow (Madison: HSMS, 1993), 393-412.

³ Beryl Rowland, *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1973), lists the ass's meaning as ignorance, lust, and sloth (20-28). The dog can represent loyalty and sagacity but in the Middle Ages was an image of the Devil. An attacking dog connoted evil, a pursuing one, virtue (58-66).

The ass makes its first appearance in a metamorphosis reference in act I when Calisto speak of Melibea's golden hair tied in a fashion which, curiously, could turn men to stone (like the Medusa), and Sempronio comments in a sarcastic aside 'Más en asnos!' (54). So love turning men into asses is established as a theme. When challenged by Calisto to speak aloud Sempronio says 'Dije que estos tales no serían cerdas de asno.' and Calisto scorns the crude comparison. The next reference to the ass is in Pármeno's description of Celestina's sorcery apparatus for lovers, which includes 'sesos de asno' (62), presumably asses's brains to stupefy the love object.

Celestina makes the next two ass references, which show her contempt for both Pármeno and Calisto. Of Pármeno she remarks 'do vino el asno verná el albarda' (64), and behind Calisto's back she quotes 'Jo que te estriego, asna coja' (64). Both of these old saws indicate her low esteem for these easy dupes. Finally her panorama of a love affair, deployed to seduce Pármeno, ends 'Este es el deleite; que lo al, mejor lo hacen los asnos en el prado' (71).

In act III Celestina again compares Calisto to an ass loaded with gold in another old saw — 'no hay lugar tan alto, que un asno cargado de oro no le suba' (82). In this same act III, Celestina specifically calls Pármeno an ass when he is ashamed in Areúsa's presence — 'Llégate acá, asno' (130). In act VIII Pármeno turns the tables and compares Calisto to the lustful Apuleius who was involved in an erotic witch cult and who was turned into an ass '¡Y a tal hora comieses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le convirtió en asno' (141). Finally it is Sosia, another dupe, who is called an ass by Elicia in act XVII after Areúsa has extracted Calisto's assignation times from the stableboy — '¡Oh sabia mujer! ¡Oh despiciente propio, cual le merece el asno que ha vaciado su secreto tan de ligero!' (212). In short the ass is used as an abusive comparison which is deployed to vituperate lovers who have had their brains addled by love. The ass is associated with lust and with stupidity. Love turns men into asses.

The dog presents a more complicated picture since it can symbolize everything from fidelity, to danger, to the Devil. There are also several words for dogs mentioned in *Celestina*. *Can* and *perro* are both used; *can* is more likely to have a negative connotation. We also encounter *galgos* and *guzques*.

The dog as a predator chasing the hare is mentioned in the new prologue, when the quotation that everything is a battle is explored (41). In act I the famous malapropism about 'Minerva con el can' (51)

(Sempronio either mistakes Minerva's husband Vulcan or else he's making a joke) suggests bestiality and lust. Since it forms a pair with 'Pasife con el toro,' it is unlikely to be an scribal error.⁴ Pármeno's description of Celestina in the 'puta vieja' passage includes the dogs barking 'puta vieja' at her when she passes (59).

Celestina on the other hand looks for auguries in act IV and finds the lack of barking dogs on her trip to Pleberio's house a good sign (89). This notion of the dog as a dangerous and frightening animal which can be tamed is included in the long passage of bestiary lore with which Celestina tries to persuade Melibea to show pity towards Calisto:

El perro con todo su ímpetu y braveza, cuando viene a morder, si se le echan en el suelo, no hace mal; esto de piedad. (94)

In act VII Celestina exhorts Areúsa not to be the dog-in-the-manger: 'No seas el perro del hortelano' (127). Again the dog has negative, two-faced qualities.

Baiting imagery, which is so important in *Celestina*, appears twice in references to baited bread (*pan con zarazas*) used to kill dogs, once in act XI when Sempronio compares Melibea to baited bread, Calisto presumably the dog who will be killed (166), and again in act XIX when Tristán tells Sosia that Areúsa has been giving him (Sosia) baited bread to extract information from him. Here Sosia is the dog (219).

When in act XII Sempronio and Pármeno try to convince Celestina of their courage at the garden and their ruined armour which needs replacement with the proceeds of the gold chain, Celestina uses two old saws with dog imagery: 'No entremetas burlas a nuestra demanda, que con este galgo no tomarás, si yo puedo, mas liebres ... A perro viejo no cuz cuz' (182). The greyhound and hare of the prologue reappear in the *Tragicomedia* interpolation, whereas the original *Comedia* reference is to the wise old dog (Celestina) who can't be fooled by their tricks. Finally Celestina loses all patience and calls the men cowardly curs — 'los guzques ladradores a los pobres peregrinos aquejan con mayor ímpetu' (183). This is Celestina's last miscalculation. Again it is the threatening aspect of the dog which is emphasized. Continuing this

⁴ Billy Bussell Thompson, 'Misogyny and Misprint in *LC. Act I, Celestinesca* 1.2 (Fall 1977), 21-28, sees the error as a humorous one showing Sempronio's ignorance and superficial cultural knowledge.

dangerous vein, in act XIV Melibea fears for Calisto's safety from the street curs: '¿O si por acaso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer ni acatamiento de personas, le hayan mordido?' (189).

Areúsa in act XVII uses the dog in a subtle jibe against Sosia — 'quien bien quiere a Beltrán a todas sus cosas ama' (211). The old saw should be 'quien bien quiere a Beltrán quiere a su can.' When in act XVIII Centurio tries to escape from the duty of punishing Calisto, Areúsa is not deceived — 'A otro perro con ese hueso' (215). Here the dog represents sagacity. Finally, the hounds howl at the death of Calisto, in Melibea's farewell to her father: 'Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gente, este aullido de canes, este grande estrépito de armas' (221). The hounds of hell bay for both her and her lover.

Both the ass and the dog are largely derogatory animal images in *Celestina*. The ass is used systematically as a term of abuse and has connotations of stupidity and lust. Although the dog can occasionally represent positive qualities like wisdom, it more often is also a negative and derogatory image. Dogs represent danger and treachery, and in the worst case, the diabolical hounds of hell. Rojas use of these images in both the *Comedia* and the *Tragicomedia* is systematic and intentional, leading to the devaluation of those characters associated with these animals.

Elicia.



De la ed. de Salamanca 1529.

HACIA UNA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DE CELESTINA: 1499-1822

Joseph T. Snow
Michigan State University

Es ésta la primicia de un proyecto que, inevitablemente, me va a significar largas horas de trabajo a lo largo de varios años. Es con especial placer que dedico esta primera cosecha para honrar la estimable labor en el campo celestinesco de Louise Fothergill-Payne. Rosa Garrido detalla bien cuáles han sido las aportaciones de Louise al hispanismo en general, y a la celestinesca en particular, en su apreciación al comienzo de este *festnummer*. Bien quisiera recordar yo una de ellas en especial, el artículo que mandó Louise a esta revista en 1984, "La cambiante faz de *Celestina*," en el cual sigue las huellas e impacto de la *Tragicomedia* en la inspiración y motivos constituyentes de obras españolas a finales del siglo XVI. Sigue la pauta de lo que es, en su quintaesencia, el fenómeno de la "celestinesca," ese impacto de una obra maestra que no sólo define su época sino que se apodera fuertemente de la imaginación creadora (y transformadora) de las generaciones posteriores. Es totalmente apropiado que esta revista ahora homenajee a esta estudiosa que en estos momentos está redondeando la labor del equipo que va preparando la largamente sonada y soñada edición de otro importante hito en la "celestinesca" del siglo XVI, la anónima *Celestina comentada*.

La meta que tengo para este proyecto es — *deo volente* — la de producir una obra de consulta sobre la celestinesca para los años que enmarcan el trayecto de la historia de la recepción de la obra desde su aparición en 1499 hasta la salida de la primera edición 'moderna,' la de León Amarita (Madrid 1822).¹ Esta nueva obra se entroncará en su día con otro proyecto bibliográfico que comenzará en este año 1822 y que nos llevará al siglo XXI, una considerable expansión de la bibliografía mía publicada hace ya más de

¹ Pero, como se verá, esta edición aparece 'corregida' en 1835 y, por esta y otras razones, el límite *ad quem* de esa recopilación hay que tomarlo como aproximado siempre.

una década con la Hispanic Seminary of Medieval Studies,² y adicionada con los suplementos bibliográficos que aparecen en esta revista.

La organización de este nuevo proyecto será sencilla: Esta entrega es nada más un esbozo. Como pretende ser algún día una historia completa de lectores y lecturas de *Celestina* — en los sentidos más amplios de estas palabras — es lógico que siga una línea cronológica. Iré publicando entregas hasta que haya oportunidad de sacar una primera versión provisional, la cual se irá perfeccionando con siempre nuevos (y más completos) datos y citas. Daré el año (a veces tendrá que ser aproximado), las referencias bibliográficas y, hasta el punto que sea útil, citas directas del texto y resúmenes de los materiales a encontrarse en cada entrada. Si conviene, también cito de ediciones modernas para que el usuario pueda consultar los textos de que disponga o tenga más a mano. Las siglas BL y BNM indican proveniencia de la fuente manejada de o la British Library o la Biblioteca Nacional de Madrid.

Para llamar la atención a otras posibles fuentes, el lector nada más tiene que dirigirse a mí por carta a las señas editoriales (ver la contraportada de esta revista), por Fax (517/432-3844) o por correo electrónico (snow@pilot.msu.edu). Pueden utilizarse también el WebPage, que se encuentra en: <http://polyglot.cal.msu.edu/celestinesca.html>

¿1510?

Un romance que comienza:

Un caso muy sennalado quiero, señores, contar
 Como se iba Calisto — para la caza cazar,
 En huertas de Melibea — una garza vido estar
 Echado la había el falcón — que la oviese a tomar,
 El falcón con gran codicia — no se cura de tornar
 Saltó dentro el buen Calisto — para habello de buscar,
 Vido estar a Melibea — en el medio de un rosal,
 Ella está cogiendo rosas — y su doncella arrayán ...

²J.T. Snow, *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison WI: HSMS, 1985.

Se puede encontrar el texto completo en M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, vol. 25 de la Edición Nacional de las Obras Completas de ... (Madrid: CSIC, 1945), pp. 135-143.

1511

"Como muestra de bibliotecas particulares, ofrecemos el índice de la que perteneció al honrado regidor compostelano Francisco Treviño, fallecido al año 1511: 'Otro que se dize los cinco libros de Séneca ... coronica troyana ... y otro de correllas y braçayda ... otro de Celestina ... otro de vision deletable ...'."

Citado de Antonio López Ferreiro, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, tomo II (= Biblioteca Gallega, vol. 45), (La Coruña: A. A. Martínez, 1897, 2a. ed. corregida y aumentada), págs. 239-240.

1513

Pedro Manuel Ximénez de Urrea. *Cancionero de las obras de Pedro Manuel de Urrea*. Logroño: Arnao Guillen de Brocar, 1513. Fols. xliv-xlix = "Egloga de la Tragicomedia d Calisto y Melibea, de prosa trobada en metro, por don Pedro de Urrea, dirigida a la condesa de Aranda su madre." Coplas octosilábicas (abba), se versifican partes del primer auto de la *Tragicomedia*.

1514

Pedro Manuel Ximénez de Urrea. *Penitencia de amor compuesto por don* Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1514. Con un grabado previamente visto en la CCM. Prosa, razonamientos y cartas con unas octavas de arte menor.

1517

Como albacea del testamento de Juan Picart, Salvador Cerdo (presbítero de la Seo de Zaragoza) hizo un inventario fechado el 17 de septiembre de 1517, que incluye en fol. 162^v:

Una arte de canto llano.
Hun libro de Celestina.
Hun brebario romano....

Citado de Arch Hist. P. Zaragoza, Protocolo de Iñigo de Exea, fols 160^v - 162^v, en *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre*

1501 y 1521, comp. Manuel José Pedraza Gracia, Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1993, p. 273.

1518

Giovanni Nevizzano. *Sylva Nuptialis*. Asti, 1518 (cito de la ed. de Lugduni: Antonium de Harsy, 1572. BNM 3/24296).

- (1) "...imò Exiguo pulchram ducit solertia vitam. gloss. in verb. solertem in clemen j de offic. deleg. & econtrà, Richeza mal disposta a pouerta se acosta. Salic in l. vbi adhuc, col. ij C. de jure dot. facit **Celestina** actu iij incip adeso circa medium vbi de auaritia diuitum acto xij post medium ..." (IV.7, pág. 260).
- (2) "Et **Celestina** semper incedebant cum mantello beguinarum, & longa filzia pater nostrorum (...) Et ab audiente duas missas omni mane, & à iurante per conscientiam meam, prout semper faciebat **Celestina**. & omnino corrumpunt bonos mores colloquia mala" (IV.63, pág. 309).
- (3) "...Et quomodo bibendum & inedendum ebrietati latè Pet. de Lesnaudiere in tract. de Doctorib. iij parte q. lxij vbi per quatuor chart. & multum debemus naturae deistis duobus liquoribus, vino scilicet & oleo. Lancel. in l. ij (paragraph sign) j. ff. fi cert. peta. plura tradit **Celestina** in laudem vini. Actuum IX incip. porta. chart. ij. de ebrietate Seneca ad Lucillunt (...)" (IV.96, pág. 343).
- (4) "... & fie tardiores in emissione feminis, saepius concurrut anticipat eam. & fie facilius generant senes, quam iuuenes, licet senectus multa habeat mala, de quibus **Celestina** Act. iij (...)" (IV.108, pág. 353).
- (5) "... facit **Celestina** circa fin vj actus" (IV.117, pág. 359; sobre la conservación de la belleza con 'arte').
- (6) "... latè **Celestina** in princ. secundi actus. incip. fratelli. & dato annua por anno: id est nunc, non in fine anni ..." (IV.130, pág. 369; el tema es la liberalidad).
- (7) "...Plura hinc inde potes colligere in Ouidio de tristibus libr. iij. sub rubr. ad amicum, vt magnorum virorum consuetudinem fugiat. **Celestina** Actu. ix. incipi. porta. post medium Claude omnia vnico versu medicorum: Esuriant, sitiunt, sigelent, laborent qui

reumata curant. Sed on petas alta si pati nescieris: quoniam fauor Curiae infinitos extollit & si tu ad alta perscalam Curiae scandere volueris praemitte quod Hadr. Papa ..." (IV.155, pág. 397).

- (8) "... & malesie quae vt placeret marito suo tantum te restrinxit, quod nec ipse nec alius potuit alius cam cognoscere. de qua arte vide in Aenea muliebri. c.ij. char. X & in Tragicomoedia Celestinae latissime" (II.38, págs. 147-148).
- (9) "praeterea plura requiruntur vt mulier possit dici pulchra, vide (...) quid Calistus in Celestina cap. j" (II, 93, pág. 182).
- (10) "Praeterea nulla adeò turpis quae amarorem non inueniar, saltem turpem. Imò quandoque adsunt mariti odientes pulchram vxorem & ardentes amore alicuius meretricis deformis & cum illis deformitas eis obiicitur; respondent, eam non vides oculis meis. Frater Bernard j. parte Rosarij serm. xxij litera e (...) sed Sempronius apud Celestinam dicebat in e.eum oculis scilicet speculi ignei, quod paruum facit videri magnum (...)" (II.96, pág. 184).
- (11) "Et tu Hispane Sempronium apud Celestinam cap. j" (I.162, pág. 80).
- (12) "Et dicit ipse in praedicamento relationis, quòd dubitare de singulis non est inutile refert. gl. in l.ij C. de sum. Trin. Bart. in processorum (para sign) & antea. Barbat. ib iij cons. xl. elementissimum col. j. Hadrianus vj Papa noster in Quodlibetis q. vj col. pen & Sempronius apud Celestinam c. j quòd sol reuerberatus fortius calefacit & clauus re percussus fortius stringit" (I.6, pág. 3).

1519

En la repartición de los bienes de Domingo Paniza (labrador, vecino de Zaragoza), había:

Item, un libro de Calixto, 1 sueldo

Citado de Arch. Hist. P. Zaragoza, Protocolo de Pedro Serrano, 1519, ff. 53-61, en *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, comp. Manuel José Pedraza Gracia, Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1993, p. 292.

1519

Carajicomedia (impresa por primera vez en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, novena parte del *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Valencia: Juan de Vinao, 22 febrero de 1519).

Estando en estado impotente, el autor menciona en la copla XX:

Luego resurgen muy malas hedores,
y viene una vieja muy seca y enxuta,
en darme remedio muy sabia y astuta,
que luego potencia me muestra favores (...)

Y sigue (en prosa):

Quien esta vieja sea, el autor, por vergonçoso, no lo declara; pero es de saber qu'ella se llamó en tiempos antiguos María de Vellasco; ya por discurso de sus maldades pereció aquel nombre. Solamente agora se conoce y llama, hablando con reverencia, la Buyça, que cierto es en la villa de Valladolid tan temeroso de oyr como el de *Celestina*; mas es cierto que la desdichada de *Celestina* se llevó la fama, y ésta goza el provecho de tal nombre (162).

Luego, sigue en la copla XLVII:

Vi tres putas, conviene a saber,
Gudínez, Miranda, la Páez en persona,
(...)
pues tres oficios cada cual resalta,
alcahueterías, y hoder, que no falta,
y hechizos crueles, que usan hazer.

Su comentario se inicia así:

Si las maldades d'estas tres putas oviesse d'escrevir, ni papel bastaría ni mano lo podría sufrir. Pareció bastar que diga algo, siquiera para consolación de algunos devotos que esta obra leerán. Es de saber que esta primera de llama Ynés Gudínez, que es la más maldita puta vieja que 'ab inicio' nació. D'esta es público que agora en sus postrimeros días, sellando su vida, cometió el más vil crimen que *Celestina* nunca hizo, y fue que vendió una hija suya a un frayle por ciertos dineros (182).

Citas de la edición de la *Carajicomedia* de Carlos Varo, Madrid: Playor, 1981. También se encuentran en la ed. de Frank Domínguez del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Valencia: Hispanófila-Albatros, 1978, en las págs. 146-147 y 158, respectivamente.

1521

Gil Vicente. *Auto das Ciganas* (ed. facsimil de la *Copilação de todas as obras de ...*, Leonor Carvallao Buesca, ed., Lisboa: Imp. Nacional-Casa de Moeda, 1983), vol II, págs 488-495. BNM 4-226006.

Giralda: Dad acá mayo florido
 eça mano, Melibea.
 Por bien, ceñura, te cea
 buen marido, buen marido. (494)

¿1521?

Hernán de Yanguas. "Triumphos de Locura, nueuamente compuestos de" Valencia: Juana de Joffre, ¿1521?.

Bajo la rúbrica 'Triumpho del veer', escribe:

Alguno tiene muger
 tan desaliñada y fea
 que nadie la quiere veer
 ni para sí la dessea
 por su torpe parescer.
 Y si, a dicha, su marido
 es de los que doy partido
 no ay vez de quantas la vea
 que muy por cierto no crea
 que tiene a la reyna dido
 o a la gentil Melibea
 y que su par no a nascido.

Citado de *Cuatro obras del bachiller Hernán López de Yanguas. Siglo XVI*. El ayre de la almena, textos literarios rarísimos, III, Cieza: 'la fonte que mana y corre ...', 1960. BNM VC^a 4211-18.

Francisco de Moraes escribe: "Em sexta feira de Endoenças do anno de 1521 vi no mosteiro de Sam Francisco en bragança um Diogo

Lopes, ferreiro (...) estar ante o Sacramento en roda de mulheres lendo por *Celestina*, a parece-me que era no auto que falla do *Centurio*."

Citado de Antonio Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Lisboa, 1738, Provas. II, p. 448.

1523

Juan Luis Vives. *De institutione feminae christianae / La formación de la mujer cristiana*. Amberes, 1523.

Deberían igualmente (las autoridades) ocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís*, *Esplandián*, *Florisando*, *Tirant lo Blanch* y *Tristán*, cuyas locuras nunca tienen final y de los que a diario salen títulos nuevos; la alcahueta *Celestina*, madre de necedades y carcel de amores; en Francia ... (67)

Citado de la traducción por Joaquín Beltrán Serra, Colección J. L. Vives 4A, València: Ajuntament de València, 1994.

1524

Lope Ortiz de Stúñiga. "Farsa en coplas sobre de comedia de Calisto y Melibea." Incipit:

Hi de san y qué floresta
Y qué floridos pradales
Qué compañía ...

Citado del *Registrum*, no. 15.139 de don Fernando Colón.

1525

En el proceso inquisitorial, 7 junio 1525, Alvaro de Montalbán (suegro de Rojas) dice tener una hija, "Leonor Alvarez, mujer del bachiller Rojas, que compuso a *Melibea*, vecino de Talavera."

Juan de Maldonado. *Hispaniola*. Valladolid: N. Thierry, 1525. Obra dramática, con final feliz, con muchas semejanzas con la TCM (Trilo, la Nodriza, es la figura celestinesca). Ver la edición, traducción con introducción y notas de M^a Ángeles Durán Ramas (Colección Erasmo, Textos Bilingües, Barcelona: Bosch, 1983), esp. págs. 37-38 de la introd.

1528

Francisco Delicado, *Lozana andaluza el qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas mas cosas que la Celestina*.

De la Dedicatoria:

"Sabiendo yo que vuestra señoría toma placer cuando oye hablar de cosas en amor (...) y porque en vuestros tiempos podéis gozar de persona que para sí y para sus contemporáneos, que en su tiempo florido fueron en esta alma cibdad, con ingenio mirabile y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia (...) ha administrado ella [Lozana] y un su pretérito criado [Rampín] (...) el arte de aquella muger que fue en Salamanca, en tiempos de Celestino segundo." (79)

del Mamotreto 36:

"Monseñor, ésta es Carcel de Amor, aquí idolatró Calisto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina." (190)

del Mamotreto 47:

Lozana: Quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las Coplas de Fajardo [= Carajicomedia] y la Comedia Tinelaria y a Celestina, que huelgo de oír estas cosas mucho.

Silvano: ¿Tiénela vuestra merced en casa?

Lozana: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos. (223)

Citado de la edición de Giovanni Allegra, *Temas de España 159*, Sección de Clásicos, Madrid: Taurus, 1985.

1529

Fray Antonio de Guevara. *Relox de Príncipes*. Valladolid, 1529.

"Con mucha razón y con gran ocasión son de loar los príncipes de España, los coraçones de España, los ayres de España, las aguas de España y la fertilidad de España, mas junto con esto, maldigo y reniego de muchos vulgares libros que ay en España, los quales como unos reloxes quebrados merescían echarse en el fuego para ser otra vez hundidos (...) porque ya tan sin vergüenza y tan sin conciencia se componen oy libros de amores

del mundo (...) Compassion es de ver los días y las noches que consumen en leer libros vanos, es a saber: a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucrecia, a Calixto, con la doctrina de los grandes osaré dezir que no pasan tiempo, sino que pierden el tiempo, porque alli no deprenden cómo se han de apartar de los vicios, sino qué primores ternán para ser más viciosos." (38-39)

Citado de la edición y estudio de Emilio Blanco, *Escritores Franciscanos Españoles 1*, Conferencia de Ministros Provinciales de España: ABL Editores, 1994.

1530

Henrici Cornelii Agrippa. *De incertidumbre & Vanitate Scientiarum & Artium*. Amberes: Joan Grapheus, 1530. BNM U/6582.

"Post istos vero non infimum inter lenones locum, sibi vendicant Rhetores, fraudulentarum blanditiarum, & persuasionum artifices illa acB lenarum foelicissima cui propitia est dea Suadela: Superiorem tamen istis locum possident Historici, illi praecipue qui amatorias illas Historias contextuerunt Lancelloti, Tristanii, Eurealis, Pelegrini, Calisti & similium in quibus fornicationi & adulteriis a teneris annis puellae instituuntur & assuescunt necque cero machina quaeuis ad oppognandum cum matronarum pudicitiam tum virginum ac viduarum castimoniam validiot q. lectio lascuiare Historiae (...)." (89^v)

"Et apud Horatium Canidia, apud Apuleium Pamphilae maleficae suos amatores astingunt, & in Calisti tragicomoedia Celestina lena Meliboeam puellam accendit. Accedunt iis etiam veneficia & philtra amatoria pocula ..." (90^v-91^r).

1531

Juan Luis Vives. *Disciplina*.

"En este punto [amores ilícitos] fue incomparablemente más cuerdo el que escribió en nuestro vulgar castellano la tragicomedia de la Celestina, pues a los amores avanzados hasta un límite ilícito y a aquellos deleites pecaminosos, dioles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída mortal de los amantes, y a las muertes violentas de la vieja alcahueta y de

los rufianes que intervinieron en ese escarmentador celestineo."
(416)

Citado de la traducción y ed. de Lorenzo Riber, *Las disciplinas* Parte I, lib. ii, cap. v (Valencia: Aguilar/Generalitat Valenciana, 1992).

1534

Feliciano de Silva. *Segunda Celestina*. Medina del Campo: Pedro Torans, 1534.

De la Carta proemial:

" ... esta segunda comedia de *Celestina* escribí." (106)

De la 22ª cena:

Palana: Como si no supiésemos aquí quién es *Celestina*, á cabo de ser coronada tres veces por alcahueta. (347, cf. TCM, acto II)

Citado de la ed. de Consolación Baranda, *Letras Hispánicas* 284, Madrid: Cátedra, 1988.

1535

Clement Marot. *Du coq à l'asne*. A Lyon Jamet, 1535.

Or ça, le livre de Flammette,
Formosum Pastor, *Celestine*,
Tout cela est bonne doctrine
Et n'y a rien de deffendu.

Citado de la edición de *Les oeuvres de Clement Marot* (La Haie: chez Adrien Moetjens, 1714), pág. 170.

h. 1535

Juan de Valdés. *Diálogo de la lengua*. En tres MSS del siglo XVI; publicado por primera vez, anónimo, en *Orígenes de la lengua española compuestos por varios autores* recogidos por Don Gregorio Mayans y Siscar, tomo I, Madrid: Juan de Zúñiga, 1737.

1. Valdés: De la lengua latina querría tomar estos vocablos: *ambición, ecepción, dócil, superstición, obieto*. Del qual vocablo usó bien el autor de *Celestina*: *La vista a quien obieto no se pone*: y digo que lo usó bien porque quiriendo dezir aquella sentencia, no hallara vocablo castellano con que dezirla (...). (141)

2. Otro excerpto:

Pacheco: Abasta harto; por lo mío, llamadlo como quisiéredes.

Marcio: ¿Qué dezís de *Celestina*? Pues vos mucho su amigo soléis ser.

Valdés: De *Celestina*, me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó; el juizio de todos dos me satisfaze muchho porque sprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta la fin.

Marcio: ¿Quáles personas os parecen que stán mejor esprimidas?

Valdés: La de *Celestina* está a mi ver perfetissima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta. y las de *Sempronio y Pármeno*; la de *Calisto* no stá mal, y la de *Melibea* pudiera estar mejor.

Marcio: ¿Adónde?

Valdés: Adonde se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor.

Marcio: Tenéis razón.

Pacheco: Dexáos agora, por vuestra vida, de hazer anatomía de la pobre *Celestina*; basta que la hizieron los moços de *Calisto*. Dezidnos qué os parece del estilo.

Valdés: El estilo, en la verdad, va muy bien acomodado a las personas que hablan. Es sverdad que peca en dos cosas, las quales fácilmente se podrían remediar, y quien las remediase, le haría gran honra. La una es en el aontonar de vocablos algunas vezes tan fuera de propósito como *Magnificat a maitines*; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no s'entienden en el castellano, y en partes adonde podría poner propios castellanos, que los ay. Corregidas estas dos cosas en *Celestina*, soy de opinión que ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua sté más natural, más propia no más elegante.

Marcio: ¿Por qué vos no tomáis un poco de trabajo y hazéis esso?

Valdés: Demás estava. (174-176)

Citado de la edición de Juan M. Lope Blanch, *Clásicos Castalia 11*, Madrid: Castalia, 1985.

Feliciano de Silva. *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la resurreccion de la dicha Celestina y de los amores de Felides y Polandria*, corregida y enmendada por Domingo de Gaztelú. Venecia: Stephano da Sabio, 1536.

De la 'Dedicatoria':

"... e imperho ragionevole cos mi(e) aparso anzi cognosciuto ho (essere il debito mio grande) che facendo io imprimere la ingeniosa e docta **resurrectione di Celestina**: cosa nova e delectevole (...)."

Feliciano de Silva. *Segunda Celestina...* Salamanca: Pedro de Castro, 1536.

Gaspar Gómez de Toledo. *Tercera Parte de la tragicomedia de Celestina*. Medina del Campo, 1536.

1539

Fray Antonio de Guevara. *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*. Citado de la edición publicada en Amberes: M. Nucio, 1546, "Argumento," fol. xv^o.

"¡O cuan desuiada esta oy la republica de lo que aqui escreuimos y aconsejamos: pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es affrenta nombrarlos: como son Amadis de Gaula, Tristan de Leonis, Primaleon, Carcel de amor y a Celestina: a los quales todos y a otros muchos con ellos se deuría mandar por justicia que no se imprimiessen ni menos se vendiessen; porque su doctrina incita la sensualidad a peccar y relaxa el espiritu a bien biuir."

Gaspar Gómez de Toledo. *Tercera Parte de la tragicomedia de Celestina* (2^a ed.) Toledo: Hernando de Santa Catalina, 1539.

Joao de Barros. *Cartinha*. Lisboa: Luis Rodrigues, 1539. Contiene en las págs. 50-61 su «Dialogo em lovvor a nossa lingvagem».

"A linguágem portuguesa que tenha ésta gravidade, nam pérde a força pera declarár, mover, deleitár e exortár a páрте a que se enclina, seja em qual género de escritura. Verdáde é ser em si tam honésta e cásta, que paréce nam consintir em si **ua tál óbra como Çelestina**, que Gil Viçente (...) nunca se atreveu a

introduzir um Çenturio português, porque, como ô nam consente a naçám, assi ò nam sófre a linguágem." (55)

Más accesible es la edición facsimilar de esta obra, presentada por M^a Leonor Carvalhao Buesco, Lisboa: Univ. de Lisboa — Fac. de Letras, 1971, donde lo citado se encuentra en la pág. 166.

1540

Juan Cromberger, hijo, deja un inventario de sus libros en la Nueva España—México (selección):

446 *Amadis de Gaula*
325 *Celestina*
194 *Flores y Blancaflor*
800 *Troyanas* ...

Citado de Irving A. Leonard. *Books of the Brave* (1949){with a new Introduction by Rolena Adorno} (Berkeley: U California P, 1992), p. 98.

Fernando de Rojas. *Celestina*. Lisboa: Luis Rodrigues, 1540 (en castellano).

Juan Sedeño. *Síguese la tragicomedia de Calisto y Melibea, nueuamente trobada y sacada de prosa en metro castellano, por* Salamanca: Pedro de Castro, 1540. 114 págs, con un 'Prólogo al lector'.

Jorge Ferreira de Vasconcellos. *Comedia Eufrosina*. Coimbra: Ioan de Barreyra, 1540.

1541

Blasco de Garay. "Cartas en refranes castellanas," en *Proceso de cartas de amores y otras obras*, Toledo, 1541. BNM U-8319.

Del Prólogo a las 'Cartas':

"De manera que no me aure desmandado mucho, en juntar tal suerte de deleyte: y el principal prouecho que aqui hazer pretendo, no tanto à los muy bien doctrinados, quanto à los que no suelen leer, sino a *Celestina* o cosas semejantes." (5-6)

Presenta (págs. 101-126) el *Diálogo entre el amor y vn Cauallero viejo* de Rodrigo de Cota y, en pág. 101, dice que compuso Cota,

entre otras cosas, "el primer auto de Celestina, que algunos falsamente atribuyen a Iuan de Mena."

Miguel de Salinas. *Rhetorica en lengua castellana*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1541. BNM R/452.

"Síguese vna forma para poner por exercicio las reglas de la rhetorica passada" (...) [Ejemplo] "De las comedias. Si quisiesse **Parmeno** quitar de la voluntad a **Calisto** el amor que tiene a **Melibea**: o Jusquino a Floribundo el amor que tiene a Calamita." (fol. 79^v)

"Es muy bueno leer siempre en autores que escriuieron bien el castellano, como es Torres Naharro, Hernando del Pulgar, y no es menos buena la comedia de **Calisto y Melibea** y otros." (fol. 86^v)

1542

Sancho de Muñón. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*. Salamanca: Juan de Junta, 1542.

Oligides: - Esta dexo dos sobrinas, **Areusa** y **Elicia**. Areusa llevola **Centurio** al partido de Valencia; quedò Elicia ya vieja y de días, la cual viendo que los arrugaban su rostro, y que su casa no se frequentaba como solía de galanes, ni menos sus amigos la visitaban, determinó, pues con su cuerpo no podía ganar de comer, ganallo con el pico y tomar el oficio de su tía.

Eubulo: - ... yo oí que su tía le dexó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas (...) para mejor exercitarse el arte de hechicería, que ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta; ya creo que es bien diestra, astuta y sagaz en estas artes liberales.

13 sept. 1542. Un inventario de las cosas vendidas por Juan Jofre a Joan Navarro, librero, por 200 libras (A. P. V. protocolos de Ausias Metellier, sig. 1542). Incluye:

Un juego de las historias de melosina.

Un juego de las historias de celestina.

Un juego de las historias de roberto...

Citado de Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, vol. 2 (Valencia: Inst. Valenciana d'estudis i investigació, 1987), documento F7, pp. 506-508.

1547

Fray Luis de Alarcón, O.S.A. *Camino del cielo. Y de la maldad y ceguedad del mundo*. Alcalá, 1547.

"Extrema locura es, que siendo de nuestra cosecha tan mal inclinados, se lean libros con que sean los vicios mas avivados (...) Del numero de estos libros son el latino Ovidio y Terencio en algunas obras, y otros tales; en romance, un *Amadís* o *Celestina* y otros semejantes."

Edición y prólogo de Angel Custodio Vega, O.S.A., Barcelona: Juan Flors, 1959 (editada a base de la edición de Granada 1550).

Anónimo. *Comedia de Sepúlveda*. Sevilla, 1547 (MS fechado).

Alarcón: Bien me parece. Yo voy á escribir, aunque tengo entendido que este muchacho no hará cosa buena.

Parrado: Cuando él no lo hiziere como queremos, yo conozco una vieja que dará quince y falta à la madre *Celestina*; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos (...) y yo haré que tome á su cargo este negocio.

Alarcón: Menos es de fiar desa tal que tiene eso por oficio (...) yo quiero lo que está acordado, é it luego á escribir la carta. (60-61)

Citado de la edición de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Impta. de la Revista Española, 1901.

Jorge Ferreiro de Vasconcellos. *Comedia Vlisippo*. 1ª ed. 1547. Citas de la 2ª ed. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1618 (2ª impressao apurada & correcta de alguns erros da primeira).

Acto 1, escena iv:

Barboda (criado): Nao nego que pode ser que fosse ella menos coàira por ser moça, & nao sabe inda que tem libre, nem entende as leis de seu fadairo: porem he matinada da

celestina da may qe sempre anda rangendo com rabugem, & he tao desaforada que despira os altares. (fol. 41^v)

Acto 3, escena vi (elogio del vino):

Parasito: ... O que bem cheira, he bom, & faz proueito: o grosso & sem cheiro, faz roins huores: o azedo, he vilao roim, & benzer delle. O vinho claro he sutil, faz vontade de coer (mas pera isto bem posso em escusalo) faz os homens piadosos, & humildes.

Crisofilo: E vos dirlhe mais virtudes que a madre Celestina ... (fol. 158^r)

Acto 4, escena iv (loor de la viuda-alcahueta Costança Dornelas):

Fileno (galán): ... comecei louuala, pedindo lhe perdao (...) que ja via que era tudo mentira quanto me tinhao dito: & que folgaua conhecerla (...) Que vos direi? A madre Celestina nao soube tanta theorica: nem se pode contar o terço do que huma destas diz desque começa. (fol. 197^r)

Sebastián Fernández. *Tragedia Policiana. En la qual se tractan los muy desdichados amores de Policiano & Philomena, executados por industria de la diabólica vieja Claudina, Madre de Pármeno & maestra de Celestina*. Toledo: Diego López, 1547.

1548

Sebastián Fernández. *Tragedia Policiana. En la qual se tractan los muy desdichados amores de Policiano & Philomena, executados por la industria de la diabólica vieja Claudina, madre de Pármeno & maestra de Celestina*. Toledo: Diego López, 1548 (2^a ed.).

Se incluyen en esta edición unos versos titulados «Luis Hurtado al Lector» de los cuales citamos éstos:

Lector desseoso de claras sentencias
Aquí debuxa la madre Claudina
Debaxo de gracias sabrosa dotrina
Para guardar del mal las conciencias: ...

1553

Joao de Rodrigues de Castello Branco, *Amato Lusitano, Dioscórides*, Venecia: Gualterum Scotum, 1553, libro III, en. 99, pág. 1907.

Al hablar de la cola, dice que prefiere á todas la preparada junto al puente — *apud pontem paratum non procul à domo Celestinae mulieris famosíssimae et de quale legitur in comedia Calisti et Melibeeae*. Salamanca, suceso de hacia 1525.

h. 1553

Juan Arce de Otálora. *Coloquio de Palatino y Pinciano*, Jornada Sexta, Estancia Octava. [BL Ms Eger 578.]

Palatino: Yo tengo por cierto que aunque Celestina es buen libro y de grandes avisos y sentencias, ha estragado tanto a los letores como aprovechado, y mucho más sus subcedoras, la Feliciano y Muñona y las demás, porque no sé si son tan agudas y graciosas, y sé que son más deshonestas (...) De mí os digo que si fuese casado, no consinría en mi casa estos libros prophanos, Amadises, ni Felicianos, ni Celestinas, sino un Flos Sanctorum o un Cartuxano y otros deste xaez, donde se leen y oyen exemplos de Christo Nuestro Señor, y de sus sanctos.

Citado de D. Eisenberg, *Romances of Chivalry* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1982), Appendix, pp. 159-166, at pp. 162 y 165.

1554

Alonso de Villegas Selvago, *Comedia llamada Selvagia*. Toledo: Juan Ferrer, 1554.

Versos acrósticos, de las estrofas 4 y 5:

Sabemos de Cota que pudo empear
Obrando su ciencia, la gran Celestina,
Labróse por Rojas, su fin con muy fina
Ambrosia, que nunca se puede estimar.

Compuso la parte segunda partida,
Osando por causa pasar de lo humano,
Materia teniendo de Feliciano,
En quien elegancia no tiene medida:

De norte tan claro tomando seguida,
 Intento guiarme por esta jornada,
 A ver si mi cimba pequeña caxcada
 Sabrá por buen puerto donde fué regida. (VIII)

Citado de la edición con prólogo firmado por el Marqués de Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Colección de Libros Españoles Raros ó Curiosos, V, Madrid: Rivadeneyra, 1873.

Joan Rodríguez Florián. *Comedia llamada Florinea*. Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1554. BNM R-1387.

Comienzan los muchos parecidos celestinescos con el argumento de la primera cena que es como proemio de toda la obra:

"Floriano llega a la ciudad de Belisea y confiesa su amor al camarero y antiguo criado Lydorio, a quien pide remedio de su enfermedad."

Fol. 105^{r-v} (Gracilia y Liberia, dos doncellas):

Gracilia: Ya, ya, de oy mas todo te hablo de sanctidades. Y asi lo que veo es, prima, que agora vas harta a missa. Pues quiero que agora nos vamos, con que sepas de mi esto mientras cierro mi puerta, que quando tu viniste a te asentar a este atambor, ya yo debaxo desta vanderá era soldado viejo en esta guerra. Y no presumas hurtar hogaça a quien tan a menudo cueze y amasa. Y así sepas de mi que he passado los textos viejos, y en esta nueva mercadería soy tratante viejo. Mira que dize vn autentico original, que de cosario a cosario, no ay mas aventura de en las vasijas.

Liberia: A la fe, prima, esse original en el texto de la ley **Celestínica** esta estampado y así son palabras que dixo la vieja hablando con **Areúsa**. Y asi el verdadero trasunto del texto no dize como le acotaste sino que de cosario a cosario no se pierden sino los barriles.

1555

Sebastián de Horozco, "Conversión de Inglaterra al Catolicismo. Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hizieron por esta razón" (BNM MSS IMP 65).

"En este tiempo salieron máscaras de moros, judíos, doctores, médicos, deçeplinantes, salvajes, locos, triperos, melcocheros, buñoleros, cornudos, romeros, diablos, correas, porteros de cofradías, caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas viudas, **Çelestina con su cuchillada y su canastilla de olores**, lençeras, vizcaynas, reyes, pastores y aun frayles salieron al prinçipio aunque la justicia se lo prohibió, otros muchos disfrazes así a cavallo como a pie."

Citado de la edición de Jack Weiner, *Historias toledanas de Sebastián de Horozco* (Serie IIª — Vestigios del Pasado, 8; Toledo: Inst. Provincial - Investigaciones y Estudios Toledanos/CSIC, 1981), pp. 126-127.

Alonso Martínez de Laguna de los Cameros, *Suma de Doctrina cristiana, compuesto por el Bachiller ...*, Salamanca: J. de Canova, 1555. Del prólogo:

Y pues no se tiene por contento el que no tiene en su casa cuatro o cinco **Celestinas**, no se debría contentar el cristiano hasta haber cuantas Artes pudiese servir a Dios.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. *Quinquagenas de la Nobleza de España, Primera Parte*. Santo Domingo, 1555.

El reflejo celestinesco se ve claramente en esta nota:

De las alcahuetas. Aquí el testo (...) trae a consequençia el ardid de la vieja maldita, e rezadera de las fiestas sin que las guarde (...) son tizonas que, como leña vieja, más arde e despierta la verde para que se ençiende (...) Y así una vieja con un poco de vino, e su codiçia de pelar simples (...) quieren [ellas ganar] por descompassar liuianas, e adquirir lo que pueden de ambas partes. Offiçio es tan prejudicial, donde tales terçeras se comportan, e tan dañosas, como todo ombre bien entendido lo comprehenderá: E aquellos que más [dan] a esas mensageras (...) esos son que primero lo escotan ... por sus personas e bienes e onrras, y aun a vezes con las vidas.

Citado de la ed. de Vicente de la Fuente, Madrid: Real Academia Española, 1880, vol. I, págs. 111-112.

Bonaventure des Perriers. *Les contes, ou les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*. Lyons, 1558. Citado de la ed. de Amsterdam: Z. Chatelain, 1735.

"Et puis il auoit reduict en mémoire et par escript les ruses plus singulieres que les femmes inventent pour auroir leur plaisir. Il sçauoit les allées & les venues que font les vielles par les maisons sous ombre de porter du fil de la toile, des ouurages, des petits chiens. Il sçauoit comme les femmes font les malades, comme elles vont en vendages, comme elles s'entrefont faueur souz ombre de parentage, Et auec cela, il auoit leu **Bocace** et **Celestine**." (I:188)

1559

Juan de Timoneda. *Las tres comedias del facundíssimo Poeta* Valencia, 1559. BNM R-9557.

De 'El autor a los lectores':

"Quan apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y quán propio para pintar los vicios y las virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores de **Calisto** y **Melibea**, y el otro que hizo la **Tebaida**. Pero faltauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como los que hizo **Bartholome de Torres** y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breues y representables; (...) y hechas, como pareciesen muy bien assi a los representantes como a los auditores, rogaronme muy encarecidamente que las imprimiesse, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas."

h. 1560

Sebastián de Horozco. *Cancionero de* Edición de Jack Weiner, Berne-Frankfurt: Lang, 1975, pág. 62.

Puta vieja embaidora
ponçoñosa serpentina,
maldita encandiladora
heredera y sucesora
de la vieja **Celestina**.
Gastaste tu juventud
en ser puta cantonera

y agora en la senetud
estando en el ataúd
vives de ser cobertera.
Sonsacando mil moçuelas
y albergandolas a todas,
frayles y moços d'espuelas
dando casa, cama y belas
para hazer torpes bodas.
No ay moço ni despensero
que a tu casa no se acorra,
cayendo con su dinero;
pues quarte del rocadero
y açotes con miel y borra ...

1572

Juan Lorenzo Palmireno. *Phrases Ciceronis obscuriores in hispanicam linguam conversae a ...*. Valencia: Petri à Huete, agosto de 1572. BNM R/17450. Las págs. 22-47 contienen "Hypotyposes clarissimorum virorum ad extemporalem dicendi facultatem vtilissime" y de éstos:

5. Mira la hypotyposis del excelente Ioan de Mena, o del **Bachiller Rojas de Montaluan** (...) "Porque señor te matas? porque señor te congoxas? y tu piensas que es vituperio en las orejas desta, el nombre que le llame? no lo creas: que assi se glorifica en le oyr, como tu quando dizen diestro cauallero es **Calisto**. Que quieres mas? sino que si vna piedra topa con otra luego suena puta vieja (25-26).

1574

En un interrogatorio llevado a cabo por Ambrosio de Morales, «Relaciones geográficas que los pueblos de Castilla dieron a Felipe II desde 1574 en adelante», el cap. 37 pedía nombres de los ilustres, y Ramírez Orejón, de La Puebla de Montalbán, contestó y se lee:

"de la dicha villa fué natural el bachiller Rojas, que compuso a **Celestina**."

1576

A. López Pinciano. *Philosophia antiqua poética*, Madrid, 1576.

-Ay os espero, replicó el Pinciano. ¿Pues por qué las trágicas y cómicas son tan cortas en comparación de las épicas? ¿Por ventura está este negocio de las fábulas en el vso también como las demás cosas?

-No, dixo, Fadrique, no está sino en razón. Y aunque la diera mejor que yo Vgo, quiero agora dezir la mía. Las fábulas trágicas y cómicas bien se pudieran entender tanto como las épicas, quanto al volumen dellas; que aquí esta la *Celestina*, que es muy larga, y también ley yo otra que dizen *La Madre de Parmeno*, la qual era mucho más. Pero como estos tales poemas son hechos principalmente para ser representados, siendo largos, no lo pueden ser — representados, digo — y pierden mucho de su sal.

Citado de la edición de Alfredo Carballo Picazo, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Madrid: CSIC — Inst. Miguel Cervantes, 1953, p. 49.

1577

Odet de Turnèbe. *Les Contens*. Citas de M. Edouard Fournier, *Le Théâtre Français au XVI^e et au XVII^e siècle*, París: Laplace, Sánchez et C^{ie} [1871].

De la introducción de Fournier:

"... elle touche d'assez près par quelques parties á la *Celestina*, cette grande comédie (...) mais nulle part, ni d'un coté ni de l'autre, l'imitation n'est précise ni directe." (91)

"On trouve de pareilles recettes por le maquillage (...) dans le *Courtisane repentie* de Du Bellay, la *Fidelité* de Larivey (Acte II, sc. x), et la comédie espagnole, la *Célestine*." (nota 5, pág. 105)

1580

Juan de la Cueva. Comedia de El Infamador, en *Primera Parte de las Comedias de Ioan de la Cueva dirigidas a Momo*. Sevilla: Juan de León, 1580.

De la Primera Jornada, ll. 164-170:

Ortelio (criado): De su casa a la calle iba saliendo
con sola su criada Felicina,
y dijo así, como me vió, riendo:

"Bien negoció la nueva Celestina.
No le osé replicar, y ella siguiendo
su vía, sin hablarme más camina
y el camino del río dirigieron,
y yo me vine y ellas dos se fueron."

De la Tercera Jornada, ll. 333-339:

Eliodora: ¿No estuviste agora aquí
con las dos viejas Claudinas?

Felicina: De todo estó inocente.

¿No me hallaste en la cama?

Eliodora: ¡Después de urdida la trama
se quiere hacer que no siente!

Felicina: Señora, ¿echas bernaldinas?

Citado de la edición de Clásicos Castellanos 60, Madrid: Espasa-Calpe, 1973 {1924}.

Anthony Munday. *Second and Third Blast of Retrait from Plays and Theatres*. Londres, 1580.

"The nature of these Comedies are, for the most part, after one manner of nature, like the tragical Comedie of Calistus, where the bawdress Scelestina inflamed the maiden Meliboia with her sorceries. De wee not vse in these discourses to counterfeit witchcraft, charmes dringes & amorous potions, thereby to drawe the affections of men & stir them up unto lust (...)."

Citado de *Hispanic Review* 28 (1960). pág. 310.

1582

Obras de Diversos Recopilados (1582), BNM MS 3924.

De folio 135^r:

Çelestina que Dios aya
en su vejez que fue tutora
de Siluia cierta señora
y como patrona y aya
amiga y procuradora
tomando tinta y papel
y llamando al escriuano

por el termino profano
 escriuio esta carta en el
 firmandola de su mano.

Glossa

Muchas vezes Siluia mia
 te rrogare que me creas
 porque si em bano t'enpleas
 passara tu lozanía
 sin que medrada te veas
 y pues es hecho Romano
 engañar a una muger
 si por alguno as de hazer
 si es diremos de tu mano
 Siluia, primero as de ber.

De folios 140^v-142^r: "Testamento de celestina que pues mallograda la
 come la tierra. enterralle la boca de fuera."

Incipit: Çelestina cuya fama
 durara siglos sin cuento
 sana de su entendimiento
 y enfermo el cuerpo en la cama
 ordeno su testamento

No quiso llamar amigos
 la que se gozo con tantos
 sino al escriuano Santos
 que delante tres testigos
 fue diziendo: sepan quantos ...

Explicit: Dio la postrer boqueada
 Çelestina y espiro
 y su gente la lloro
 diziendo a la mal lograda
 que pues mal lograda la come
 la tierra
 enterralla la Boca de fuera.

Folio 142^v: "Codizillo de çelestina."

Incipit: Estando ya en ??
 çelestina de duarte
 hizo un codicillo aparte
 despues de su testamento ...

Explicit: Con esto las mandas cierra
y el codicillo l'otorgo
y en el punto que acabo
se le apalabro la yerva.

1566-1583

Protocolo de Alonso Hernández, Archivo Nacional del Perú, fol. 1419-1422 vuelta.

Anota un acuerdo entre Juan Jiménez del Río y Francisco de la Hoz en la cual éste había de comprar entre otros libros:

"12 celestinas de las mas chicas con flores de oro la meitad y la otra mitad en pergamino...".

1583

Juan Jiménez del Río, librero limeño, incluye a Vives y Rojas en un pedido de mas de 2.000 libros de España (22 de febrero).

1585

Visita de las naos, Septiembre de 1585 a San Juan de Ulúa (México):

Nao San Juan: Libros (...) *La Celestina*, y otros en romance y los siguientes prohibidos (...).

Citado en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 418.

1587

Luis de Camoes. "Filodemo". En *Primeira parte dos autos e Comedias portuguezas, feitas por António Prestes e por Luis de Camoes, e por outros Autores Portuguezes, cujos nomes vao nos principios de suas obras*. [Lisboa?]: Andrés Lobato, 1587.

Acto I, ll. 390-399 (habla Vilardo):

Quem havia de cuidar
Que dama formosa e bella
Saltasse o demonio nella,

Para a fazer namorar
 De quem nao ha igual della?
 Que me dizeis a Solina? (Solina es la figura celestinesca)
 Como se faz Celestina,
 Que por nao lhe haver inveja
 Tambem para si deseja
 o que o desejo lh'ensina! (91)

Acto II

Filodemo: Como templaré el destemplado? (197)

Acto V (Vilardo a Doloroso):

Ja sabeis que esta nossa Solina he tao Celestina, que nao ha quem a traga a nós. (276)

Bernardo González de Bobadilla. *Primera parte de las ninphas y pastores del Henares*. Alcalá: Juan Gracian, 1587. Libro V, fol. 178^v. BNM R-14994.

(Florindo y otros) "... se fueron de conformidad platicando a pasear y a mostrar a Florindo las cosas memorables que ay en la famosa Salamanca, conviene a saber, los insignes teatros (...), los reales y innumerables collegios de doctos y letrados hombres, la cueba cegada donde dizen auerse leydo la nigromancia, la nombrada y poco vistosa torre de Melibea, y la derribada casa de la vieja Celestina, los passatiempos y recreaciones del humilde Tejares (...)."

Jorge Pinto. "Auto de Rodrigo e Mendo" (= *Primeira parte dos autos e Comedias portuguezas, feitas por António Prestes y por Luis de Camoes, e por outros autores Portuguezes, cujos nomes vao nos principios de suas obras*, fols. 48^v-60^r). Lisboa: Andrés Lobato, 1587.

Rodrigo: Ora em fim Mendo, ficamos amigos de pedra & cal, & eu lhe pormeto que nos lhe façamos hua & boa, somente porque conheça que muitos sao os que deste mal feridos vao.

Mendo: Se eu isso vejo, Rodrigo, a rassam te dou du mes.

Rodrigo: Eu te vingarey de Ines, pois he malina.

Mendo: He a mesma Celestina de verdade.

Rodrigo: Por te fazer a vontade eu lhe armarey a esparrela porem, Mendo, nao sayba ella disto nada... (55^v, col. a)

Henrique Lopes. "Cena Policiana." (De la misma colección citada en la entrada anterior).

Fidalgo Polisiano: He de condiçao tao issenta
Felicena.

Pinarte: Que certeza quanto mor
he atromenta
dura menos sua braueza
& he mais mansa quando assenta.

Teodosio: Este leo ja **Celestina**.

Pinarte: Polifema he cristalina
& por nossa parte à cosa.

[Polisano]: Temolhe que he muyto moça.

Pinarte: Mollier he, serà malina ... (43^r, col. a)

...

Teodosio: Onde vos manda nossamo.

Inofre: Cas Lycardo que estè prestes
pera a noyte.

Teodosio: Todos esses
tras amor com seu ??amo
?eixo.

Inofre: Muy bem dissestes
porem amor desatina
& mais, Pinarte, emepina,
a nossamo em se perder.

Teodosio: Esse velhaco ha de ser
por tempo outra **Celestina**. (45^r, col. a)

1588

Documento XXII: Libros recogidos en Puebla (México)(de los prohibidos):

"**Celestina**, que envió el Arcediano. *Propaladia* de Bartholomé de Torres Naharro (...)" (342);

"**Tragicomedia de Calixto y Melibea**, de Gregorio, esclavo de Francisco Velasco" (343);

"**Celestina**, sin principio ni fin, ni nombre de dueño" (343).

Citado de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

1589

Fray Juan de Pineda. *Diálogos de la agricultura cristiana*. Salamanca: Pedro de Adurça y Diego López, 1589. BNM R-17054.

"Por lo que dixistes del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal, para lo huir: digo que muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de Celestinas, y leerlas hasta las saber de coro; y reprehendidos de mí por ello, se piensan descartar con dezir que allí se enseñan a huir de malas mugeres, y a conoscer sus embustes, y que viendo pintadas allí como al natural las carnalidades de los malos hombres y mugeres, darán más en rostro, y se apartarán dellas mejor (...) No ay cosa en el mundo tan atractiva, aun con solo pensarla, y aun sin ymaginarla; ¿y dezís que la leéis cómo se pone por obra para huirla? Ignorancia de gente sin sentido me parece, y muy peor la lección de Celestina que la de los libros de cauallerías en que no ay la práctica carnal, y ay otras virtudes muy platicadas, como lo de la honrra, verdad, amistad, criança y generosidad." (Libro II, Diálogo 22, sección 25, pág. 116a)

1596

Lope de Vega Carpio. *La bella malmaridada*.

Mauricio (a Cipión), ll. 1846-1851:

Yo te daré una mujer
que, en corriendo la cortina,
es la misma Celestina
en el comprar y vender.
Con ésta escribe, y la envarga
este negocio.

Citado de la ed. de D. McGrady y Suzanne Freeman, Biblioteca Siglo de Oro, 6, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1986, pág. 113. Hay otras muchas reminiscencias de lenguaje y situaciones encontradas en Rojas a lo largo de esta obra.

1600-1605

Romances del *Romancero general* (de los años 1600, 1604, 1605).

Núm. 117. "Otro romance" (págs. 84-85):

Incipit: Todos dizen que soy muerto,

no debe de ser sin causa

.....

(habla desde la tumba a varios, entre ellos, ll. 81-88)

Oídme, **viejas Celestinas**,
las que cubrís como mantas,
y en hombros, como cigüeñas,
sacáis avolar muchachas;
las ue de naturaleza
soléis enmendar las faltas,
adobando cerraduras
que ayer perdieron sus guardas.

Núm. 960 (Dozena Parte). "Letra" (págs. 106-107):

Incipit: La sangre sola te inclina
a que escuches muy de grado,
hijo amado,
a tu **madre Celestina**.

Ya sabes que siempre he sido
muy respetada en el mundo
y sin segundo,
todo el tiempo que he vivido.

.....

Explicit: Si te dixere de veras
que riñas una pendencia,
llana sentencia,
que morirás en galeras.

Núm. 1334 "Otro romance" (págs 330-331):

Incipit: Despues que volví a mi casa
la noche que con la vieja
sobre imponer a mi dama
tuve no sé qué revuelta;

.....

Explicit: Llegado a encerraros ya,
no tendreis las manos quedas,
andad juntos al camino,
que aquí la pluma se queda.
Lo demás, os diré aparte,
y esto baste, porque sepan
las hijas de Celestina,
como Ciliso se venga.

Citado de la edición de Angel González Palencia, Clásicos Españoles IV, Madrid: CSIC, 1947.

1603

Agustín de Rojas Villadrando. *El viaje entretenido*.

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

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

Rojas: Una vieja tuve por amiga, mayor hechicera y alcahueta que en su tiempo *Celestina*, ni que ha habido ni hay ahora en España. (...) Muchas cosas le vi hacer, y verdaderamente que para mí todas eran mentiras, embustes y quimeras, que ni hay hechizos, ni puedo entender que los haya. (103)

En lo que sigue, Rojas cuenta cosas de ungüentos, afición al vino, y otras cosas celestinescas relacionadas con esta amiga.

Más tarde, Rojas presenta una serie de ejemplos de las malas mujeres:

Rojas: La *Madre Celestina* dice que son las mujeres arma del diablo, destrucción del paraíso, albañar sucio debajo de templo pintado. (222)

Citado de la edición de J. P. Ressayre, Clásicos Castalia 44, Madrid: Castalia, 1995.

1604

Gregorio González. *El Guitón Honofre*. Capítulo 6. "Refiere Onofre lo que le sucedió con el sacristán su amo y las pesadas burlas que lo hizo movido de hambre y necesidad."

"Hallé el panal en la boca del león y apliquélo a mi propósito como el letrado hace las leyes. Dios me vino a ver, que, aunque no me faltó cuidado, salí con mi empresa como *Celestina* con la suya." (115)

Citado de la edición a cargo de Fernando Cabo Aseguinolaza, Logroño: Conserjería de Cultura, Deportes y Juventud, 1995.

Lope de Vega Carpio. *La prueba de los amigos*.

Clara: ¿Este tonto de tu amo
ha heredado?

Galindo: Así es verdad;
el tonto y la cantidad
he visto.

Clara: Aquí ay liga y ramo;
éste es páxaro que viene
dando en ella; no seas loco,
sino cayga poco a poco
con el dinera que tiene:
¿No has leydo a Çelestina?

Galindo: A Celestina leí.

Clara: Pues mira a **Sepronio** allí
y por sus passos camina;
dexa, Galindo, a los dos
que este páxaro pelemos
y tu parte te daremos.

Citado de la ed. de Henryk Ziomek, Athens, GA: U Georgia P, 1973, II. 713-727.

1605

Francisco López de Ubeda, *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, Medina del Campo: Christobal Lasso Vaca, 1605. BNM R-9128.

Del Prólogo al lector en el cual declara el autor el intento de todos los tomos y libros de la pícaro Justina:

"No es mi intención ni hallarás que he pretendido contar amores de tono del libro de Celestina (..) he huido de eso totalmente porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina." (17)

Del Prólogo sumario de ambos tomos de la Pícaro Justina:

"Justina fue mujer de raro ingenio (...) [d]e conversacion suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con

ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo. Y así, que no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancias en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de Oro* y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español, cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque." (20-21)

Del melindre a la mancha:

[Se trata de una saya.] "¿Qué aliño para no mudar saya? ¡Vive Diez! No digo yo saya, pero a poder de miel cerotera, entraremos en tantas mudas, que mudemos el pellejo como la culebra o ciliebra, que así llaman unas benditas de mi barrio (...) [y] usan otros nombres a este tono, que los debieron de hallar en la calepina machona, a quien atribuyó la otra *Melibeia*, que decía que este nombre asno se había de escribir con equis." (35)

Del melindre a la culebrilla:

Unos me diran: - Buena está la picarada, señor licenciado. Otro dirá: - Gentil picardía.
 Otro: -¡Oh, qué pícaro libro!
 Otro dirá: - Buena está la justinada.
 Otros: - Bueno es el conceptillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*. 39-40

Del Libro Primero. cap. iii. 'De la vida del mesón.' No. Segundo. 'De la mesonera astuta.'

"Yo, hermano lector, ya adivino que en oyendo quien fue mi madre, te has de santiguar de mí como de la Bermuda. ¿Qué quieres? Dírasme tú otro molde y saliera yo más amoldada. Soy fruta de aquel árbol y terrón de aquella vena. ¿Qué me pides? Escucha y oirás las hazañas de otra *Celestina* a lo mecánico." (77)

Sextillas unísonas de nombres y verbos cortados:

Yo soy due-
 Que todas las aguas be-

 soy la reina de Picardi-
 mas que la ruda conoci-

mas famo- que doña Oli-
que Don Quijo- y Lazari-
que Alfarach- y Celesti-
si no me conoces cue-

Yo no (error por soy?) due-
Que todas las aguas be- (258)

1606

I.A. Leonard (*Books of the Brave*, p. 297) informa que los documentos muestran que ejemplares de *Celestina* fueron mandados a Cuzco (Peru) con Juan de Sarria.

En los protocolos de Francisco Dávalos (Archivo Nacional del Perú, fols. 342^v-344), se anota la existencia de "3 Celestinas pessos 2" (I. A. Leonard, *Books of the Brave*, p. 401).

1607

Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calixto y Melibea: en la qual se contienen (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales y auisos muy necessarios para mancebos, mostrandose los engaños que estan encerrados en simientes y alcaheutas [sic]. Agora nueuamente corregida y emendada.* Zaragoza: Carlos de Labauyen y Juan de Larumbe, 1607.

1609

Juan Angel de Andrada. Corrección al acto VII al Santo Oficio (Arch. Hist. Nac. Inquisición leg. 4468, #2. Exp. 948).

8 agosto 1609. " ... contra todas las personas que ubieren leydo algunas proposiciones o cosas mal sonantes en algún libro, dixo que denunciaba y denunció que un libro llamado *Celestina*, en el acto séptimo a nueve fojas del, dice unas palabras dignas de corregir y enmendar y quitar, que dicen así hablando con una muger: *por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver, pero agora (...) no te las dio Dios para que pasasen en balde por el frescor de tu jubentud, debajo de seis dobleces de paños y lienço: que la impresión del dicho libro es en Seuilla en la imprenta de Alonso de Barrera año de 1599 (...).*"

Francisco Martínez, denunciando el pasaje del acto I del primer encuentro entre Calisto y Melibea, extrañándole que no lo hubiera corregido la Inquisición. (Arch. Hist. Nac. Inquisición leg. 4469, #31.)

19 octubre 1609. "En el librito de *Celestina*, en el principio de el yntroduçe el autor un mançebo libiano diçiendo entre otras cosas: *que los ángeles en el çielo no tienen tanta gloria en prencia de Dios como el en presencia de su amiga*; este libro le vi en Malaga abra un año y leyendo las primeras ojas de el di con estas palabras, o otras equivalentes y ofendido de semejenate comparacion, mire el titulo del dicho libro y deçia estar corregido por el Santo Officio, a muchos a parezido mal la dicha exageraçion sin embargo que el dicho mançebo se yntroduçe alli como apasionado, y como hombre que esta fuera de si y an denunciado de las dichas palabras. No enbio a vuestra señoria el dicho libro, por que no se halla en toda esta ciudad, ni se en que capitulo estan mas de que es al primero del libro."

Francisco de Quevedo. *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos* (MSS autógrafo fechado el 20 de septiembre de 1609). Del cap. IV: "De la lengua propia despaña."

"Pues dime, dejando las cosas grandes; ¿quién tienes en ninguna lengua, entre griega, hebrea, latina y las buestras, todas ocupadas en seruir a la blasfemia, qué tenéis que comparar con la **trajedia exemplar de Çelestina?** con *Lazarillo?* ¿dónde ai aquella propiedad, grazia i dulzura?"

Citado de la edición de R. Selden Rose, separata del *Boletín de la Real Academia de la Historia* 68-69 (1916), con páginación propia, en la pág. 69. BNM VC^a 170/28.

1610

César Oudin. "Diálogo octavo, entre dos amigos, el vno llamado Polígloto, y el otro Philoxeno, en el qual se trata de algunas cosas tocantes al caminar por España, (...)."

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

Philoxeno: Vió allí vuestra merced la casa de Celestina?

Políglo: Señor, me dixeron el lugar donde estaua, mas no tuue tanta curiosidad que fuera a ella, y también porque me parece que es cosa fingida.

Citado por Marcel Gauthier, en "Diálogos de antaño, reéditos," *Revue Hispanique* XLV, núm. 107 (febrero 1919), pp. 151-152.

1612

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *La hija de Celestina*.

"De modo fue, amigo, lo que te cuento que sucedió en realidad de verdad que hubo año y aun años que pasaron más caros los virgos contrahechos de su mano que las naturales. ¡Tan bien se hallaban con ellos los mercaderes deste gusto! (...) Como el pueblo llegó a conocer sus méritos quiso honralla con título digno de sus hazañas y así la llamaron todos en voz común «Celestina», segunda desta nombre. Pensarás que se corrió del título. ¡Bueno es eso! Antes se estimó tanto que era el blasón de que más cuenta hacía." (45)

'El abundancia alivia la tristeza;
sabed que es poderosa medicina
para todos los males la riqueza.'
¡Que bien que alega esto Celestina!
Si ella lo dijo bien, mejor lo siento.
Yo soy la que comenta su doctrina.' (52)

[Síguese la doctrina referida]

'...Lo demás es dudoso; aquesto es cierto.
Esto habéis de seguir que es la luz clara
que os llevará seguras hasta el puerto.'
Así predicando vieja avara;
secta de Celestina introducía,
mostrando sus deseos en la cara.' (57)

Citado de la edición de José Fradejas Lebrero, *Clásicos Madrileños 2*, Madrid: Inst. de Estudios Madrileños, 1983.

Pierre de Bourdeille. *Rhodomontades et gentilles rencontres espagnoles*. Citado de la traducción inglesa, *Spanish Rhodomontades*, de Mr. Ozell, London: J. Chrichley, 1741, pág. 148 y nota.

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

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

1614

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *La ingeniosa Elena (la hija de Celestina)*.

Soneto del Licenciado Juan Francisco Bonifaz y Tovar, elogio a Salas Barbadillo en los materiales preliminares a su *La ingeniosa Elena*, los tercetos finales (no aparece en la ed. de 1612):

Mas tanto vuestro ingenio se engrandece
 en creación tan alta y peregrina
 que habéis lo natural aventajada.
 A Elena vida dais, por vos merece
 que conozca a su madre Celestina
 y a vos os deve el ser que le avéis dado.

Francisco Ortiz. "Apología en defensa de las comedias que se representan en España," en *Libro de treçe curiosos y dibersos tratados recopilados en el anno 1614*, fol. 186^v. BNM MS 287.

"¿Quién duda sino que ese librito de *Celestina* es de los más discretos y sentenciosos que hay escritos? Pero es una flor de la cual saca miel, que si lo lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los filósofos, dichas por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes. Pero si o lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la raza que tuvo Calixto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente."

Citado de la edición de Louis Pérez, *Estudios de Hispanófila* 45, Chapel Hill, North Carolina: Hispanófila, 1977, p. 86.

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

No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco; y permitiéndose tantas Celestinas que ya andan madre e hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza a quienes jamás se les conoció vicio; antes bien, buenos deseos de desagruar huérfanos y deshacer tuertos, etc. (Parte 6, cap. 24, p. 184)

1616

Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomédie van Calisto ende Melibea ...* Amberes: Heyndric Heyndricz, 1616 (BL 11725.a.7).

1620

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*. En la dedicatoria 'A Don Agustín Fiesco, Caballero Nobilísimo de la República de Génova,' defiende su obra (en prosa) por haber tantas obras semejantes publicadas y apreciadas en Italia y dice:

"... supuesto que en Castilla no tenemos más que una [comedia en prosa], que es *La Celestina*, bien que ésta, aunque única, es de tanto valor que entre todos los hombres doctos y graves, aunque sean los de la más recatada virtud, se ha hecho lugar, adquiriendo cada día venerable estimación, porque entre aquellas burlas, al parecer livianas, enseña una doctrina moral y católica, amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les imitaren a los vicios."

Citado de la edición de Madrid: S.A. de Promociones y Ediciones, 1980, p. 111.

1621

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

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

"Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la **tragedia famosa de Celestina**, cuando Calisto de dijo: 'En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.' Y ella responde: '¿En qué, Calisto?' Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera: '¿En qué, Calisto?', que ni había libro de **Celestina** ni los amores de los dos pasaran adelante. Así ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana (...)."

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

1623

John Minsheu, *A Dictionary in Spanish and English*, first published into the English tongue (...), London: John Haviland for William Aspley, 1623, pp 78-79 de los materiales posliminarios.

Minsheu llega a la p. 51 de la sección, **Words, Phrases, Sentences and proverbs, out of 'Celestina'** in 8. Printed at Antwerp En la oficina Plantiniana, Anno 1595, y luego escribe: "After I had read ouer Diana de Monte mayor, and other authors (...) and being come thus farre in *Celestina*, as you see, it came into my imagination (...) not to deale all at once, but to keepe some to sweeten their mouths [= men of mine own profession] (...)." Luego continuá así con *Lazarillo*, *Menospecio de corte*, etc.

1624

Tomás Tamayo de Vargas. "Junta de libros, la maior que españa ha visto en su lengua hasta el año de 1624." BNM MS 9753, fol. 89 recto y verso.

"Rodrigo Cota, llamado *el Tío*, de Toledo, escribió estando en Torrijos debajo de vnas higueras, de las casas de Tapia, el Acto primero de **Scelestina, Tragicomedia de Calisto i Melibea**, libro que a merecido el applauso de todas las lenguas. Alguno a querido que sea parto del ingenio de Iuan de Mena, pero con engaño, que facilmente prueba la lengua en que está escripto mejor que la del tiempo de Juan de Mena. Salamanca por

Matthias Gast. 1570. 12. Esta es la mejor de todas las impresiones que se an hecho deste festiuissimo librilla."

1627

Caspar von Barth. *Vltima verba Melibaeae ad parentem pleberivm prius quam , post casu mortuum Amasium suum Callistonem, se turri praecipitaret. Ex Hispanico Ludo. Celestina. En Musaei Vetustissimi, venustissimique Poetas Graeci Erotopaegnion Heros et Leandri (...) commentarii a libro illustravit Daniel Parevs.* Frankfurt: G. Fitzeri, 1627. BL 76.d.26.

1631

Francisco de Quevedo, "A los que leyeren esta comedia," prefacio a la edición de *Eufrósina*, traducción al castellano por Fernando Ballesteros y Saavedra de la obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Madrid: Impta. del Reino, 1631.

"Pocas comedias hay en prosa de nuestra lengua, si bien lo fueron todas las de Lope de Rueda; mas para leídas tenemos la *Selvaga*, y con superior estimación la *Celestina*, que tanto aplauso ha tenido en todas las naciones."

Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea por el Bachiller Aora nvevamente corregida y emendada y impressa conforme al Expurgatorio nuevo de 1632.* Madrid: viuda de Alonso Martín, 1631 (fecha en el colofón). 196 folios. Sin ilustraciones, sin argumentos de los actos y sin los versos posliminares. BNM R-12948.

James Mabbe, translator. Fernando de Rojas. *The Spanish Bawd ...* London: J. B. for Robert Allot, 1631.

1632

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

Del prefacio "Al teatro" por Francisco López de Aguilar (pseud. del mismo Lope):

"Aquello se usaba entonces y esto agora, que así lo dijo Horacico (...) más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y

entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, la *Celestina* castellana y la *Eufrósina* portuguesa." (62)

Citado de la edición de E. Morby, Madrid, Castalia, 1980.

1634

The Rogue, or the Life of Guzmán de Alfarache (...) to which is added the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea; represented in Celestina. 3rd ed. corrected. London: Robert Allott, 1634. BL 645.I.12. La TCM ofrecida es la de 1631, publicado por el mismo Allott.

1647

Gaspar de Avila y Perea. *La gram comedia del Familiar sin Demonio nueua jamás vista nin representada.* S. l.: Vicente de Lemos, 1647. BNM T-7594.

Act II, fol. 12^r, col. a:

Martín: Iesus mil vezes!

D. Juan: Que has visto?

Martín: No basta auer escuchado
era contigo donado
el ingenio de Calisto,
en quanto toca a un enredo.
Como has de poder salir
desta trampa? piensas ir?

Act II, fol. 15^r, col. b - 15^v, col. a:

D. Juan: Pues ahora, di, que infieres
de la confusión primera
en que estabas?

Martín: Que quisiera
publicar a voces, que eres
en lo sutil de tus lazos
por sietecientas razones
Celestina con calzones
y vn Merlín sin embarazos.

1648

Baltasar Gracián. *Agudeza y Arte de ingenio*, discurso 56, "De la agudeza compuesta fingida en especial."

Sobre los recursos alegóricos:

"Algunos de los españoles los han favorecido, como el trágico maestro do Alvaro de Luna en sus carrozas de las Heroides, y el encubierto aragonés en sus ingeniosísima *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. No los franceses los despreciaron."

(Menéndez Pelayo opina que Gracián, aragonés, asociara la TCM con Pedro Manuel de Urrea, otro aragonés, y su égloga de Calisto y Melibea, de 1513.)

Citado del 2º tomo de la edición de Evaristo Correa Calderón, *Clásicos Castalia 15*, Madrid: Castalia, 1969, pág. 202.

1650

Jerónimo Cáncer y Velasco, "Entremés famoso de los putos" (impreso en *Ociosidad entretenida en varios...*, Madrid: Anglés de la Iglesia, 1668).

Doctora: Por las muelas de un ahorcado
me traen aquí mis desvelos.

Toribio: ¿Qué fantasma es ésta, cielos?
Válgame un Credo cantado.

Doctora: A esto mi intento camina.
Con traje y presencia tal,
como manda el ritual
de la **Madre Celestina**.

Edición moderna en Javier Huerta Calvo, *Textos breves de los siglos XVI y XVII*, Temas de España 148, Madrid: Taurus, 1985, pp. 230-234.

1653

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

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

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

1670

Francisco de Portugal, *Arte de galantería*. Lisboa, 1670, pág. 49.

Afirma el autor que Diego de Mendoza, cuando se fue en una embajada a Roma, se llevó sólo un ejemplar de *Amadís* y otro de *Celestina*, a la vez insinuando que éstos le gustaron más que las epístolas de San Pablo.

1674

Luis de Ulloa Pereira. "Defensa de Libros fabulosos y poesías honestas y de las comedias que ha introducido el vso, en la forma que oy se representan en España," en *Obra de don ...* Madrid: Francisco Sanz, 1674, págs. 352-354. BNM R-22519.

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

1675

Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*. En *Cítara de Apolo*, Madrid: Francisco Sanz, 1681.

Muñoz: - Hay en Triana una mujer,
que puede ser y ahora viva
donde yo la conocí,
y es hija de **Celestina**
y heredera de sus obras. (vv. 373-377)

.....

la tienen por hechicera. (v. 393)

.....

que es grandísima borracha. (v. 434)

Celestina: - La que vive de su oficio
trabaje: ... (vv. 475-476)

(a Doña Ana) - Cuando vuelvas yo estaré
en tu casa, con pretexto
de vender las bujerías
que son al uso estos días. (vv. 682-684)

1679

"1677-78 y 1679 — Se representan en el Coliseo las Comedias de Agustín Salazar y Torres (...) tituladas 'Elegir al enemigo,' 'Los juegos olímpicos,' 'El encanto es la hermosura' y 'Hechizo sin hechizo,' una especie de segunda parte de *La Celestina* de Fernando de Rojas."

Citado de Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI y XVII)*, México, D.F.: B. Costa-Amic, 1958, p. 98.

1684

Gaspar Agustín de Lara. *Obelisco Fúnebre (...) a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: por Eugenio Rodríguez, 1684. BNM R-27893.

De "La memoria de comedias de D. Pedro Calderón, enviada al (...) Duque de Veragua":

El Castillo de Lindabrides
Don Quijote de la Mancha

La Celestina

No hay cosa como callar ...

1696

Se vio Martes de Carnestolendas del año 1696 (6 de marzo), bajo la supervisión de Carlos Vallejo, en el Buen Retiro, Salón de los Reinos, una versión de la *Celestina* de Salazar y Torres.

Citado en John Varey and N. D. Shergold, with Charles Davis, *Comedias en Madrid, 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*. Colección Tamesis, Serie C, *Fuentes para la historia del teatro en España* 9, London/Madrid: Tamesis Books y la Comunidad de Madrid, 1989, pág. 216.

1707

John Stevens, translator. *The Spanish Libertines: or, the Lives of Justina, the Country Jilt; Celestina, the Bawd of Madrid; and Estevanillo Gonzales, The most Arch and Comical of Scoundrels. To which is added a Play call'd An Evening's Adventures. All Four written by Eminent Spanish Authors, and now first English'd by Captain John Stevens*. London: Samuel Bunchley, 1707. BL 12491.f.30. (The preliminary pieces, the 'argumentos' and end pieces are not translated here, and there are no illustrations. The arrangement of the text is now in nine 'chapters'.)

"The Originals have a good Reputation among all that are Masters enough of the Spanish tongue to understand them, and have been well receiv'd in their own Country (...) The design of them is not to Teach those vile Practices they contain, but rather to expose Vice, and the base Contrivances of Scandalous Persons." (fol. A2)

"The second piece (...) *Celestina* Tragicomedy of Calisto and Melibea being in the nature of a Play, and therefore call'd a Tragedy, but has too many Acts, so that it would never appear in its Natural Dress, which prevail'd with me to alter the Method, retaining still the whole Intrigue, without Deviation from it in the least, but only making a Tale of it, and therefore the Dialogue is kept up in a great measure; the Book is well known and esteem'd in the Original (...) The whole is a continual Contrivance of Lewdness, dexterously manag'd, with such an intermixture of superstitious Follies as renders it pleasing, discovers the Ignorance of those who believe in such Absurdities,

and gives a good caution for the shunning all Women of Scandalous Reputation, by the Example of Melibea." (fols. A3^{r-v})

1734

Francisco Botello de Moraes i Vasconcelos, *Historia de las cuevas de Salamanca*. Leon de Francia: s. i., 1734². BNM R-2881.

Entre los poemas preliminares, hay uno anónimo, "Privilegios que la madre Celestina concedió al Caballero Francisco Botelho de Moraes" (págs. 11-18):

Incipit: Yo Celestina la Astuta,
Por merced de Satanás
Emperatriz poderosa
D'el embuste, i la maldad
Princesa de quantos montes
Vomitan fuego infernal (...)
(...) Reina sagaz
D'el Titiritero, de
La Alcahueta, i d'el Rufián. (...)

Explicit: Fecha en mis inclytas grutas,
En el año mas manual.
La Emperatriz Celestina.
De orden de su magestad
Firmò abaxo el Secretario
Cachidiablo de Satán.

" ... propuse escribir una exacta i verdadera Historia de dichas Cuevas (...) Examiné una en las peñas que no lexos d'el Colegio d'el Rei dominan el Tormes, i se llama la Cueva de la madre Celestina i de la qual averigüe no pocos portentos." (pág. 43)

En la Cueva se encuentra con una mujer de horrible apariencia, que le dice:

"I te digo (volviendo a mirarme) que foi la Madre Celestina, i vivo Excelsa i coronada en mi Cueva junto al Colegio d'el rei (...)." (págs. 64-65)

1737

Gregorio Mayans y Siscar. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (al frente de una edición de *Don Quijote*, a modo de Prólogo).

I las mejores Comedias que tenemos en Español, que son LA CELESTINA, i EUFROSINA, están escritas en prosa. De la CELESTINA dijo el docto Autor del *Diálogo de las lenguas* [sic], que quitando algunos vocablos fuera de propósito, i algunos otros Latinos, era de opinión, que ningún libro escrito en Castellano, adonde la lengua esté mas natural, mas propia, ni mas elegante. I despues de èl, dijo Cervantes, que era libro en su opinion Divino, si encubriera mas lo Humano: juicios, que segun el mio, totalmente quadran también a LA EUFROSINA. (185)

Las COMEDIAS ... CALISTO, I MELIBEA, ... CELESTINA, Alcahueta tan infame, como famosa por el incierto Autor, que primero la ideò, empezò a dibujar, i colorir; por el Bachiller Fernando de Rojas, que le diò fin, no pudo igualar al primer inventor. (215)

Citado de la ed. facsímil de la ed. de Madrid: a costa de Don Pedro Joseph Alonso i Padilla, 1750.

1738

Louis Adrien Du Perron de Castera, comp. *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnole*. París: Viuda de Pissot, 1738.

"Pour des Tragédies, les Espagnols n'en font point; car on ne sçauroit donner justement ce titre à quelque-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter: telles sont la Célestine et l'Ingenieuse Helene, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en dialogues." (pág. 4 del prefacio)

1747

Se manda expurgar en castellano, y corregir en otras lenguas, varias ediciones de *Celestina*: mencionando específicamente las de Sevilla 1539 y 1599; las de Salamanca 1558 y 1570; las de Alcalá de 1536, 1569 y 1591; y la de Madrid 1601.

Datos en Miguel de la Pinta Llorente, *La Inquisición Española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1953, I: 102ss.

1749

Antonio Blas Nasarre y Ferriz. *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Impta. Antonio Marín, 1749, BNM R-32711.

"Los hombres de juicio [que leían y observaban la naturaleza, y los primores de los autores Griegos y Romanos] conocieron quán apartados estaban del buen gusto y de la cordura; y detestaron del abuso que se hacia del Dialogo para corromper el corazon y el juicio. Por esso escribieron Dialogos que llamaron Comedias; pero muy largos è incapaces de representarse. Los Portugueses se aplicaron mucho à esta composicion, pero no nos faltan Comedias de este jaez (...) Las Comedias *Florinea*; La *Selvagia*; La *Celestina*; La *Eufrosina*, son admirables en esta classe y pudieran tener buen uso si se emendassen algunos passages de ellas demasiadamente lascivos, y malignos, en los quales se muestra la deshonestidad del todo desnuda, con el pretexto de azotarla." (fols. B2^v-B3^r)

1754

Luis Josef Velázquez. *Orígenes de la poesía castellana*. Citas de la 2^a ed. Málaga: Herederos de Francisco Martínez de Aguilar, 1797. BNM U-3397.

"Pero es menester confesar que [estos] ... no fueron los que en sus composiciones mas se esmeraron en desterrar del drama todo lo que podia ser perjudicial a las buenas costumbres, habiendo en muchas de sus comedias escenas demasiadamente lascivas, y pasajes llenos de no poca malignidad. Tal es la famosa *Celestina* ó *tragico-comedia de Calixto y Melibea*, en que hay descripciones tan vivas, imágenes y pinturas tan al natural, y caracteres tan propios, que por eso mismo serían de malísimo exemplo, si se sacassen al teatro. Ignórase el principal autor de esta comedia, atribuyéndola unos á Juan de Mena, y otros á Rodrigo de Cota; pero se sabe que el que la comenzó no pasó del primero acto, habiéndola continuado después desde el segundo, no con igual acierto, el Bachiller Fernando de Rojas, como parece por unos versos acrósticos del mismo (...) Esta comedia, como todas las más de aquel tiempo, se escribió en prosa; y después la puso en verso Juan de Sedeño, que la publicó en Salamanca en 1540. Los Franceses tienen de ella dos traducciones; la más antigua, hecha por autor incierto y publicada en leon de Francia

1529, y en París 1542; y la segunda por Jacobo Lavardin en París 1598." (págs. 83-84)

1757

Gregorio Mayans y Siscar. *Rhetorica*. Valencia: Herederos de Gerónimo Conejos, 1757. Libro II, capítulo xii 'De la narración fingida,' n. 37:

La *Scelestina*, de incierto autor; el *Celoso*, de Alonso de Uz; i la *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, son comedias escritas en prosa, i otras muchas; verdad es que esas más pueden tenerse por novelas que por comedias, para ser leídas y no representadas.

Citado de las *Obras completas de Mayans y Siscar*, ed. Antonio Mestre Sanchis, Oliva: Ayuntamiento, 1984, III: 279.

1769

Luis Josef Velázquez. *Orígenes de la poesía castellana* (ver arriba 1754). En traducción alemana por J. A. Dieze, Gotinga, 1769, se añaden estas ideas: "[*Celestina*] consta de 21 actos que más bien podrían llamarse secciones; no parece estar hecha para la representación, y por eso es más apropiado tenerla por una novela dialogada." (307)

h. 1772

Nicolás Fernández de Moratín. *Arte de las putas* (prohibido el 2 de junio de 1777).

Yo, en fin, como mujer que bien lo entiende
 (me está mal el decirlo, pero es cierto)
 en buen hora lo diga, ha cuarenta años
 sirvo a grandes de España y religiosos,
 a señoras y a monjas, y ninguna
 por mí ha perdido, aunque sufrí seis veces
 mitras, encierros, troncho, burro y plumas.
 Pero a mi oficio venga quien quisiere:
 venga la Tía Taya, la Rosana,
 la Madre Anica, o doña Mari-Pérez,
 o venga la beata santurrona
 alcahueta de clérigos y frailes.
 Pasan de seis mil virgos en la Villa

por mi autoridad deshechos y hechos.
Niña de teta fue la *Celestina*
pues sé yo más embrollos e ingredientes
para cien ministerios diferentes;
pero porque envilece la alabanza
en boca propia, callo ... (pág. 118, ll. 460-478)

Citado de la edición de Enrique Velázquez, Colección Memorias Corporales, 1, Madrid: A-Z Ediciones, 1990.

1772

José Cadalso, "El buen militar a la violeta. Lección póstuma del autor del tratado de «los Eruditos»." Madrid: Sancha, 1772.

"Los libros que debe leer con más frecuencia son el *Cándido* o el optimismo, de Voltaire; *Les Matinéés*, de Citerée, y las *Macarrónicas*, de Stopini, leyendo y releyendo con cuidado la que lleva el título *De malitiis Puttanarum, Macarronea Prima*, porque pueden serle útiles sus instrucciones; sin olvidar la famosa **tragicomedia de Calixto y Melibea**, porque, al mismo tiempo que autoriza su conocimiento en nuestros autores antiguos, contribuirá a preservarle de los engaños y ardidés de las madres viejas zurcidoras, de quienes le será preciso servirse en sus incursiones al país de las delicias (...)."

Citado de *Los eruditos a la violeta*, ed. prólogo y notas de José Luis Aguirre, Biblioteca de Iniciación Hispánica, Madrid: Aguilar, 1967, p. 215.

1778-1779 (?)

Jerónimo de Zurita. "Dictamen de acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio." BNM, MS autógrafo.

"Ay también algunos tratados que aunque escritos con honestidad el subjecto son cosas de amores, como *Celestina*, *Carcel de amor*, *Question de amor* y algunos desta forma, hechos por hombres sabios; algunos, queriendo imitar éstos han escrito semejantes obras con menos recato y honestidad, como la *Comedia Florinea*, *La Thebayda*, *La resurection sic de Celestina* y *Tercera* y *Quarta* que la continuaron; éstos segundos todos se deben vedar, porque dicen las cosas sin arte y con tantos gazefatones que ningunas orejas honestas los deben sufrir (...)

que auiendo en la lengua española tan buenos ingenios está muy falta de libros bien escritos y que la ubieran ilustrado, como se ha hecho en la italiana y en la francesa, y si algunos pocos ay en semejantes materias pudiendose sufrir no se debrían quitar; tales son la primera *Celestina*, las obras de Boscan, las de Garcilaso, las de Diego de Mendoza."

Citado de M. Serrano y Sanz, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera Época, Año VII, tomo 8.1-3 (1903), pág. 220.

h. 1780

Juan Pablo Forner. *Exequias de la lengua castellana*.

Está elogiando los 'hombres respetables' de las letras españolas y ha llegado a los dramaturgos:

"Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda y otros más antiguos seguían a esta tropa, y en pos de ellos los trágicos Fernán Pérez de Oliva, Jerónimo Bermúdez, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva y Tanco de Fregenal, que venían a rematar en el autor y en el continuador de *Celestina*" (167-168).

Citado de la edición de Pedro Sainz Rodríguez, *Clásicos Castellanos 66*, Madrid: Espasa-Calpe, 1925 reimpresso en 1967.

1787

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

"Los Españoles pretenden que la gloria de ser la primera composición dramática escrita con elegancia y regularidad se daba á su *Celestina*, antes que al Orfeo de los Italianos" (123-124).

Sigue a decir que rechaza a Cota como autor y que no le parece muy cierto Juan de Mena.

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

Dice que posee la ed. de Barcelona 1560 y que Mayans y Siscar tiene la de Valencia 1575.

h. 1788

De una carta escrita por el poeta salmantino, José Iglesias de la Casa, a Juan Pablo Forner, nos enteramos de que "prestó un tal Villafañe un libro á [Ramón] Caseda, éste a Melendez, y Melendez hízose prenda de él, porque Caseda le destruyó una *Celestina*, que tampoco era de Melendez, sino del maestro Alba."

Citado del tomo I de *Poetas líricos del siglo XVIII*, colección formada por Leopoldo Augusto de Cueto, en Biblioteca de Autores Españoles 61 (Madrid: Atlas, 1952), pág. cxvi.

1790

Gaspar Melchor de Jovellanos. "Memoria sobre los espectáculos públicos" (Gijón, 29 septiembre de 1790).

"Bástenos decir que a los fines de aquel siglo [XV] tenemos ya en la *Celestina* un drama, aunque incompleto, que presenta no pocas bellezas de invención y de estilo, dignas de aprecio, si no de la imitación, de nuestra edad. Y tal es el origen de nuestra escena profana." (28-29)

"Sin duda la *Celestina*, las comedias de Naharro y las tragedias de Fernán Pérez de Oliva prueban que el buen gusto dramático rayó muy temprano entre nosotros. Es bien sabido que la primera fue escrita en el siglo XV, aunque continuada y acabada mucho después (...) Mas aunque las comedias de Naharro fueron representadas con mucho aplauso en Nápoles (...) no sabemos que ni ellas, ni la *Celestina*, ni las tragedias de Oliva, hubiesen subido jamás a nuestras tablas; y la imperfección en que permaneció nuestra escena por mucho tiempo hace creer que no era capaz todavía de tanta cultura y artificio." (30)

Citado de la edición de Biblioteca Básica Autores Asturianos 1, Gijón: La Voz de Asturias, 1991. BNM VC^a 20594/13.

1791

Sacada de la causa de Dn. Luis Paret sobre la *Comedia de Celestina*. 19 noviembre 1791 (Arch. Hist. Nac. Inquisición, leg. 4483, #13)

- (1) "... en una declaración hecha en Bilbao à tres de marzo por Dn. Christoval del Cotarro, presbítero el la qual denuncia à dicho Paret, por tener varios libros prohiuidos (...) [t]ambien hace memoria de haberle hablado (Paret) de cierta obra, que cree era una **Tragicomedia llamada la Celestina**, que presume tenia en su poder (...)."
- (2) "Que examinado como contexte acerca de lo principal, el medico Luxurriaga en Bilbao a cinco de Abril deste año dice (...) [q]ue el expresado Dn. Luis Paret tubo la **Tragicomedia La Celestina** y era la misma que el Deponente tenia entregada al Comisario Dn. Joaquín de Ampuero, y corregida por un Sabio, quien le dixo se podia leer: por lo que no tubo reparo de darla a su hija menor."
- (3) 5 diciembre 1791, de D. Francisco Domingo de Esnarrizaga: "De orden de el Señor D, Joaquín de Ampuero (...) he leydo y revisto un libro intitulado **trajicomedia de Calisto y Melibea**, corregida y enmendada por el Bachiller Dn. Fernando de Rojas natural de la Puebla de Montalban, y reconocido su contexto, hallo que a mas de ser la maior parte de ella, fomento o libertinaje, escuela de la lasciuia y seductiva de los sencillos corazones, contiene también como comprehendera quien atentamente contempla muchos períodos varias proposiciones escandalosas ofensivas de los piadosos oídos, y mal sonantes por o que y para fines que combengan, despues de un maduro examen y seria reuision, qual exige el asunto (..) doi el presente parecer (...)."
- (4) 13 diciembre 1791, de Dr. Mello: "Por Comisión de Dn. Joaquín Ampuero (...) he visto el **Libro intitulado tragi-Comedia de Calisto y Melibea**, corregido y enmendado por el bachiller Fernando de Rojas (...) mi juicio es que el objeto á que mira este Drama sin duda que es piadoso, y Christiano, qual se deja conocer en el horror que pretende inspirar al vicio de la lasciuia con los desengaños y castigos que hace patentes a sus amadores. Pero tambien es evidente que los medios que establece el autor para este fin son inconexos (...) que solo sus terminos leidos por trascenam y de passo quanto mas acompañados de la accion en el teatro, bastan para ocasionar una cierta rina espiritual, segun aparece entre otras de las paginas 98-120-196-197. (...) Es verdad que introduce multitud de sentencias morales oportunas al caso pero van enlazadas de proposiciones, las mas indecentes , algunas mal sonantes, y no pocas sapientes haeresim, entre los cuales es reparable la que parangona el gusto carnal con el deleite, que los Santos tienen el Cielo (..) como es de ver en la

página 14 manuscrita (...) Por tanto soy de sentir, que aunque la lectura y representacion de este Drama fuere disimulable en el siglo 16 en que se escrivio atendida la sencillez del caracter español, en aquel tiempo, es oy manifiestamente peligrosa à las conciencias, supuesta la comun refinada malicia, y critica de la presente época, á no hacerse una general expurgacion de los terminos sucios è improprios con que se refieren los sucesos (..) y de los hipervoles impios, con que exagera la vehemencia del amor lascivo (...)."

1792

Mateo Vicente Ximénez (secretario, Inquisición de Logroño), 3 octubre 1792.

- (5) "Habiendo visto el Expediente formado en este Santo Oficio sobre la **Tragicomedia de Celestina, ò Calixto y Melibea**. Dixeron: Que sin embargo de estar mandada expurgar esta **Tragicomedia** en los pasajes que cita el Expurgatorio del año de 1747, folio 1052 les parece que debe ser prohibida in totum (...)."

Fray Thomas Muñoz, Fray Luis García Benito (Madrid, convento de Nuestra Señora de la Victoria) 5 noviembre 1792.

- (6) "De orden de V. I. hemos leydo un libro intitulado **Tragicomedia de Calixto y Melibea** (...) como asi mismo las copias de las censuras que se han dado a el (...). Esta obra (...) fue en otro tiempo examinada (...) y mandada expurgar en varios pasajes de las ediciones que de ella se hicieron en Sevilla por los años de 1539 y 1599, en Salamanca por los de 1558 y 1570, y en Alcalá por los de 1563, 1569 & 1591 y en Madrid por el de 1601, como resulta de nuestro Indice expurgatorio del año 1707, tom. 2, pág. 280, col. 1 y de el año 1747 pág. 1052, col. 1; y ultimamente del novisimo de 1790, pág. 40, col. 1 (...) No dudamos que esta obra tendria alguna aceptacion en sus primeros tiempos, lo que se convence con las repetidas ediciones que se hicieron de ella, y porque se creyo digna de ser traducida a otros idiomas (...) pero no obstante esta aceptacion, se vio tambien, que ella estaba sembrada de pasages obscenos, y de otras proposiciones injuriosas (...). y si no se prohibio del todo en aquel tiempo, tal vez seria o porque los censores anduviesen poco exactos, y demasiado indulgentes en sus censuras, o por la razon que ahora nos da el segundo censor, reducida a que "la lectura y representación del Drama podria ser disimulable en el siglo 16,

en que se escribió, atendida la sencillez del carácter español de aquel tiempo" (...) En comprobación de esto se remite este sabio a las páginas 98, 120, 196 y 197, de esta edición y podía remitirse à otras muchas; y añade con sobrado fundamento, que el Autor no se conforma con el fin que se propone: ¿Y como podemos decir que el se conformaba con este fin, quando toda la obra esta fomentando el espíritu de la disolución, y el de la lascivia, siendo una como Sección practica, que en la mayor parte de sus páginas esta instruyendo en la seducción de los corazones mas castos (...)? El primero de los dos sabios censores que por ahora han examinado esta obra se contenta con censurar en globo las doctrinas que creye dignas de calidad de oficio. El segundo las especifico en algun modo, y falla que no es disimulable en estos tiempos (..). Pero como nosotros estemos persuadidos a que es imposible esta general expurgacion, por tanto somos de parecer que esta obra debe ser prohibida absolutamente porque sobre estara comprendida en la regla 1.^a de nuestro Indice expurgatorio, contiene muchas doctrinas respectivamente escandalosas, impias, ofensivas en los oydos piadosos, sapientes haeresim, e injuriosas a los Eclesiásticos seculares, y regulares en general, sin exceptuar a las dignidades mas altas, y sagradas.

Se encuentran estas seis censuras y prohibiciones reproducidas en L. Rubio, "Nuevas Consideraciones," en su *Estudios sobre 'La Celestina'* (Murcia: Universidad, 1985), 283-296.

1804

Cassiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804.

"Entre los fines del mismo siglo XV y principio del XVI se compuso una comedia intitulada *La Celestina*, o *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Consta de dos autores: el primero fue Rodrigo Cota, natural de Toledo; y el segundo, o su continuador, el bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán: se imprimió en 8.^o, está en prosa, y se divide en actos; pero no se compuso para representarse. En quanto a la propiedad de los caracteres y del estilo es uno de los buenos libros que tiene la lengua castellana: pero su lección es muy peligrosa, y en el teatro causaria mayores daños. [A continuación cita a Juan de Valdés, quien "le celebra mucho"] y otro autor también antiguo hablando de esta comedia, dijo lo siguiente: "¿Quién duda sino que este librito de *Celestina* es de los más

discretos y sentenciosos que hay escritos?, pero es una flor de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso: que, si le lee un hombre docto, mota las sentencias de todos los filósofos, dichas por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes; pero, si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calixto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente.

Con alusión a estos dos respetos dijo Cervantes que la Celestina era, en su opinión, libro divino, si encubriera más lo humano; y por lo que descubre de humano, o de obsceno, le ha prohibido el Santo Oficio." [A continuación, menciona a varias de las imitaciones de Celestina.]

F. Bouterwek. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dizehnten Jahrhunderts*. Gotinga, 1804, III:129ss y 280. Nuestra cita viene de la traducción española de J. Gómez de la Cortina y N. Hugalde y Mollinedo, *Historia de la literatura española*, tomo I (Madrid: Impta. Eusebio Aguado, 1829), págs. 47-50. BNM 1-127051.

"Más célebre que las Eglogas de Juan de la Encina es el drama de Calisto y Melibea, que probablemente se empezó en tiempo de los Reyes Católicos, aunque algunos literatos remontan su principio hasta el reinado de don Juan II. Esta producción (comenzada según parece por el mismo Rodrigo de Cota) (...) aunque el continuador no fue tan feliz en sus pinturas como Rodrigo de Cota, penetró perfectamente el plan de éste (...) los autores solo atendieron á la utilidad moral en su plan, y á la verosimilitud en la egecucion. Propusieronse dar a la juventud por medio de egemplos ... una lección que la librase de los artificios y seducciones de cierta clase de mugeres que, envegecidas en el vino, abrazan por recurso el oficio de corruptoras de las costumbres. (...) El laudable objecto de los autores la ha hecho apreciar en todos tiempos; pero no han faltado personas que sostengan (...) que sería mas prudente ocultar semejantes pinturas ... pues ... siempre reprobará el buen gusto semejantes escenas. (...) Es preciso confesar en alabanza del autor, que trata las escenas que pasan en casa de la seductora con toda la decencia posible; que pinta los caracteres viles, sobre todo el de Celestina, con energía y verdad ... y que en general brilla en toda la pieza la naturalidad y facilidad del diálogo, principalmente en el primero acto, que es del autor desconocido, y aventaja a los demas (...)."

Los traductores (?) añaden en nota 100 (pág. 102): "En 1520 se publicó ya en Nieremberg una traducción alemana con el título de Huren Spiegel, espejo de putas."

1807

Diego Clemencín. "Elogio de la reina católica Doña Isabel" (discurso leído en la Real Academia de la Historia, 31 de julio de 1807). Madrid: Impta. de Sancha, 1820.

Hablando de la literatura isabelina, Clemencín escribe en las págs. 404-405 lo siguiente:

"... las farsas pastoriles del mismo Encina, que se representaron en casa de los duques de Alba (...), junto con la tragicomedia de la Celestina, producción de los ingenios toledanos Rodrigo Cota y Fernando de Rojas, eran los primeros rudimentos del arte dramático español, que continuaron cultivando Pedro de Lerma ... el maestro Fernán Pérez de Oliva y Bartholomé Torres Naharro, y que siguió adelantando con lentos pasos hasta que un siglo después el gran Lope lo llenó á un mismo tiempo de bellezas y de defectos."

1822

Fernando de Rojas. *La Celestina*. Madrid: León Amarita, 1822.

1825

Leandro Fernández de Moratín. *Obras dramáticas y líricas de don ...* París: Impta. Augusto Bobée, 1825; París: A. Coniam, 1826². Citamos de la segunda ed., tomo I, págs. xviii-xix.

Del esbozo de poética dramática que encabeza la obra:

"La comedia pinta a los hombres como son (...) Imitando, pues, tan de cerca a la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto pueda añadir facilidades a la composición (..) No es fácil hablar en prosa como hablaron Melibea y Areúsa, el Lazarillo, el pícaro Guzmán"

1831

De una carta escrita el 23 de abril de 1831 "A Madame Emile de Girardin," reinando Fernando VII:

"Le théâtre espagnole moderne n'a pas l'originalité qu'on attend d'un peuple orgueilleusement naturel. (...) Il est rare de voir représenter aujourd'hui en Espagne une pièce que ne soit pas imitée du français. Je m'indigne de cette pauvreté d'invention: (...) Hier, cependant, on donnait *Célestina* [sic], comédie de l'ancien théâtre; elle m'a fort diverti! c'est un tableau de moeurs supérieurement tracé. Une vieille femme passe por magicienne, mais elle a pour emploi réel l'habitude de fournir à tous les personnages de la pièce des occasions de se rencontrer (...) Un valet, furieux des tours que lui a joués la vieille, la dénonce à l'inquisition comme sorcière. Et cette malheureuse, por échapper au danger qui la menace, dément en un moment les ruses de sa vie entière. Au moment d'être arrêtée, elle dévoile les mystères qui avaient soutenu la curiosité du spectateur pendant les cinq actes de la pièce. Elle se défend (...) avec autant de chaleur qu'elle avait toujours mis d'adresse à se faire passer pour sorcière; et, sacrifiant à son salut, sa réputation diabolique si péniblement acquise, elle se tue à prouver à chaque personnage qu'elle a menti, et ce qu'il croyait merveilleux était tout naturel. (...) Une telle comédie ne pouvait être écrite qu'en Espagne.

Le jeu des acteurs espagnols est frappant de verité. (...) Pendant l'entr'acte, une jeune danseuse et un jeune homme sont venus représenter plutôt qu'exécuter un bolero."

Citado de Marqués de Custine. *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Paris: 1838³, Vol. I: 279-281.

1835

Fernando de Rojas. *La Celestina*. Madrid: León Amarita, 1835. Segunda edición corregida.

Dear Colleagues:

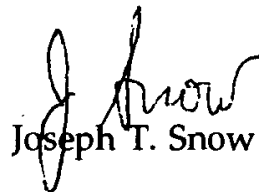
I need input on a project I have put off for some time, but am about to undertake. It logically would involve any hispanist who reads fiction and non-fiction after 1499. That is, of course, the date of the appearance of the *Comedia de Calisto y Melibea*. Over the years I have been collecting references to the work, its characters, and its influence and reception wherever I stumbled upon them, or was directed to them by colleagues (this is where some of you have already been collaborators).

In 1985 I published a bibliography on Rojas/*Celestina* criticism from 1930-1985. It is out of print, and I am now expanding it to cover 1899-1999, in part from the continuing updates to the 1985 work that have been regularly appearing in *Celestinesca*. With luck, its appearance will coincide with the 500th anniversary of the *Comedia*. Ideally, a final version would take this research tool to 1822, the date of the first modern edition of *Celestina* (Madrid, León Amarita).

What is envisioned at the moment is a history of the reception of the work from 1499-1822, to include editions, continuations, imitations, translations, adaptations and all clear references to, commentary on, evaluation and uses made of the text, its characters and situations in this period. I will begin publishing this "work-in-progress" in *Celestinesca*, beginning with vol. 19, number 2.

Your input will help me guarantee that the final work will be as complete as possible. If you can send references - with or without exact bibliographical data, from out of your notes or your collective wide reading - to works containing such references, I will track them down, verify them, whatever is needed to incorporate these (a full context is planned) into the main work. I will, naturally, acknowledge all contributions. It can be this week, next month, next year ... the project is long term. And please feel free to mention this to colleagues who are not MLA members.

My thanks in advance for any future input, and best wishes,



Joseph T. Snow

May 1997 to August 1998:

J.T. Snow

José Calvo 28, 3-D

28039 Madrid SPAIN

Celestinesca

SUBSCRIPTION INFORMATION

Volume 1 (1977) through volume 20 (1996). All currently available. Payable in \$US currency.

USA

Individuals: \$4.00 per annum

Libraries &

Institutions: \$12.00 per annum

ALL OTHER COUNTRIES

(Price includes express mailing charges)
(local currency equivalent to:)

Individuals: \$8.00 per annum

Libraries &

Institutions: \$18.00 per annum

CELESTINESCA, Dept. Romance & Classical Languages
Michigan State University
East Lansing, MI 48824-1112 (USA)

Fax: (517) 432-3844 Telephone: (517) 355-8350

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in either 3 1/2" or 5 1/4" diskettes, written in WORDPERFECT 6.0 (or lower) for DOS (IBM), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA). FAX: (517) 432-3844.
E-mail: snow@pilot.msu.edu
Webpage: polyglot.cal.msu.edu/celestinesca.html

Celestinesca

VOL 21, nos. 1 & 2

CONTENIDO

1997

ARTICULOS Y NOTAS

- Rosa M. Garrido**, 'Estudios en homenaje de Louise Fothergill-Payne: Introducción' 1-9
- Louise Fothergill-Payne**, 'Obra publicada' 11-14
- Alan Deyermond**, 'How Many Sisters Had *Celestina*? The Function of the Invisible Characters' 15-29
- Enrique Fernández**, 'Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de sententiae como mapa textual' 31-47
- Michel Garcia**, 'Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*' 49-64
- E. Michael Gerli**, 'Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*' 65-77
- Teresa Kirschner**, 'Calisto y Melibea: "Ilusión (cómica) de Tony Kushner' 79-92
- Nicholas Round**, 'Rojas' Old Bawd and Shakespeare's Old Lady: *Celestina* and the Anglican Reformation' 93-109
- Dorothy Sherman Severin**, 'Animals and Abuse in *Celestina*: The Dog and the Ass' 111-114
- Joseph T. Snow**, 'Hacia una historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822' 115-172

ILUSTRACIONES

10, 27, 30, 45, 47, 48, 64, 77, 78, 92, 109, 110, 114