

ISSN 0147-3085

# CELESTINECA



VALENCIA, 1514

BOLETIN INFORMATIVO  
INTERNACIONAL



vol. 2      noviembre 1978      no. 2



# CELESTINECA

EDITOR

Joseph Snow  
Univ. of Georgia

CORRESPONSALES

ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley  
Smith College

Kathleen V. Kish  
University of North Carolina  
Greensboro

Adrienne S. Mandel  
California State University  
Northridge

Jane F. Schneider  
Atlanta, Georgia

George Shipley  
University of Washington

E. J. Webber  
Northwestern University

COLOMBIA

Cecilia Castro Lee  
Bogotá

ESPAÑA

Manuel Criado de Val  
Madrid

GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond  
Westfield College-London

Dorothy S. Severin  
Westfield College-London

Keith Whinnom  
Exeter University

ITALIA:

Emma Scoles  
Università di Roma

ALEMANIA:

Walter Mettmann  
Universität Münster

SUIZA:



Gustav Siebenmann  
Universität St.-Gallen

BELGICA:

Jacques Joset  
University of Antwerp

HUNGRIA:

Katalin Kulin  
University of Budapest

  
Mecanografía para este número: Marcie Copenhaver 



# CELESTINESCA

vol. 2, no. 2

nov., 1978

## CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR	...	1-2
ARTICULOS:		
REINALDO AYERBE-CHAUX, La triple tentación de Melibea	...	3-11
JOSEPH SNOW, La <u>Tragicomedia de Calisto y Melibea</u> de Juan de Sedefio: Algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original	...	13-27
NOTAS:		
LED.1, Marcel Bataillon (1895-1977)	...	28
S. G. ARMISTEAD and J. H. SILVERMAN, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna [nota adicional]	...	29
RICHARD TYLER, <u>LC</u> in the Centro de Estudios de los Siglos de Oro	...	30
PREGONERO: "contarte he maravillas"...	...	31-36
RESENAS: Teatro. Libros.		
ADRIENNE S. MANDEL, <u>LC</u> Revisited (reseña de la producción de The Bilingual Foundation of the Arts, Los Angeles)	...	37-38
CIRIACO MORON ARROYO, Sobre el llamada existencialismo en <u>LC</u> (reseña de Esperanza Gurza, <u>Lectura existencialista de "La Celestina"</u> [Madrid: Gredos, 1977])	...	39-47
BIBLIOGRAFIA:		
JOSEPH SNOW, <u>LC</u> : documento bibliográfico. Cuarto suplemento	...	49-64
HOJA TALONARIA	...	65

CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English, or French--reports of research in progress or of future publications, additions to the bibliography, offprints, books for review, news items, appeals for information and subscriptions [payable to CELESTINESCA] and address corrections can be sent to the editor, J. T. Snow, Dept. of Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens GA 30602



CELESTINESCA  
Vol. 2, No.2

c 1978

J. T. Snow

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





## NOTE FROM THE EDITOR

I recall the excitement of being able to sit at the typewriter one year ago and write that the first full year of *Celestinesca* had been a success. That year was full of technical problems that needed solving, principally, I suppose, because I launched into the venture with not quite wide-open eyes. It seemed to me a good idea whose time had come and, almost before I knew it, there it was! Even as I spoke to the Celestina Scholarship session at the Chicago MLA in December of 1977, the future of the *boletín*--which was the subject of my remarks--seemed uncertain at best. After the "glow" was gone, what then?

Well, the "glow," the rewards of the work it takes to gather the information each issue carries, is still there. I tried this year to ease the passage of *Celestinesca* across the seas and to make it more truly international. Walter METTMANN and Jacques JOSET are new *corresponsales* from Germany and Belgium. Cecilia Lee now reports from Colombia and a new *corresponsal* from the USA is, with this issue, given hearty welcome: George SHIPLEY, of the University of Washington-Seattle. Research Libraries in Madrid, Paris, London, Oxford, Exeter, Oslo, Zurich, Rome, Santiago de Compostela, Oviedo, and Münster now subscribe. Foreign subscriptions are up slightly and many of the initial subscribers have renewed, several taking advantage of the multiple-year option. The contents of *Celestinesca* are being noted in the Review of Reviews section (thanks to Ann L. MACKENZIE, Univ. of Liverpool) in the *Bulletin of Hispanic Studies* and briefly annotated in the *Year's Work in Modern Language Studies* (thanks to A. Anthony HEATHCOTE, Univ. of Sheffield).

In the USA the story is the same: more individual and institution support for *Celestinesca*, inclusion in the PMLA bibliography, and the flattering report on the first issues written by Samuel G. ARMISTEAD for *Hispanic Review* (Summer, 1978) was a definite plus. So it is with a very real sense of personal pride, and of deep gratitude to all those who contributed world-wide to our venture, that I write that the second year, too, was a success. With your help in getting *Celestinesca* into the hands of other interested parties, and in keeping the exchange of information free-flowing, the future looks a very bright one indeed.

One particular compliment I hear over and over is that the *boletín* is useful (and fun) because of the diversity of its coverage. I think this issue will not disappoint. There is one scholarly article, one review article, a performance review, a series of observations on an unusual metrical *Celestina* from the sixteenth century, a postscript to an earlier article, a report on the LC holdings of Nebraska's Center for Golden Age Studies, a comment on Marcel Bataillon and LC, the latest news in the PREGONERO section, the fourth bibliographical supplement to LCDB, and a variety of illustrations concerning *la celestinesca*. There literally must be something for everyone!



A final note. I should like to see future numbers of *Celestinesca* print more articles or notes on little-known and unusual LC-inspired works; perhaps one per issue. I have included one of my own--on Juan de Seden's *Tragicomedia "trobada en metros"* of 1540--in this issue. In the future I have in mind to contribute observations on Felipe Pedrell's 1902 opera and on Mesonero Romanos's *De tejas arriba* (1838). These three works are out of the mainstream of the scholarly work done by Lida de Malkiel, Heugas, and others: *Celestinesca* could provide a place for them, and for others, too, as part of its continuing commitment to diversity. Thus, submission of manuscripts treating such works would be welcome.

[JTS]

P.S. Our corresponsal from Switzerland, Gustav Siebenmann, has sent me a copy of an announcement of CELESTINESCA which has now appeared in *IBERO-ROMANIA*, no. 7, New Series, 1978 (p. 168). He laments that in the initial list of subscribers I printed there were no institutional subscribers in Switzerland, Germany or Austria. He will perhaps be happy that we now have four from Germany and one from Switzerland, and would be very happy to hear from Austria.

Readers of *Renaissance Quarterly* will soon be hearing more about us through an announcement to appear soon in Vol. 31, number 4.



## TO THE READER

*LO heere thy Celestine, that wicked wight,  
 Who did her tricks upon poore Lovers proove;  
 And in her company, the god of Love.  
 Lo, grace, beauty, desire, terrour, hope, fright,  
 Faith, fulsehood, hate, love, musicke, griefe, delight,  
 Sighes, sobs, teares, cares, heates, colds, girdle, glove,  
 Paintings, Mercury, Sublimate, dung of Dove.  
 Prison, force, fury, craft, scoffes, Art, despight,  
 Bawds, Ruffians, Harlots, servants, false, untrue:  
 And all th' effects that follow on the same:  
 As warre, strife, losse, death, infamy and shame.  
 All which and more, shall come unto thy view.  
 But if this Booke speake not his English plaine,  
 Excuse him: for hee lately came from Spaine.*

[Mabbe, 1631]



## LA TRIPLE TENTACION DE MELIBEA

Reinaldo Ayerbe-Chaux  
Syracuse University

Dos trabajos recientes me han movido a escribir esta nota: el libro de Ciriaco Morón-Arroyo, *Sentido y forma de la Celestina* (Madrid: Cátedra, 1974), en el cual se subraya la necesidad de no olvidar los postulados didácticos y moralizantes de la obra, sostenidos principalmente por Marcel Bataillon, y el lúcido artículo de Alan Deyermond, "Hilado, cordón, cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca*, 1, Núm. 1 (Mayo, 1977), págs. 6-12, que atrajo mi atención al acto 4<sup>o</sup> de la *Tragicomedia* en que Celestina tienta a Melibea y obtiene de ella el cordón embrujado.<sup>1</sup> Quiero llamar la atención al hecho de que el desarrollo del diálogo de este acto entre Celestina y Melibea se halla inspirado en la doctrina escolástica de la tentación. Este aspecto no ha sido notado hasta ahora por la crítica, aunque fue en parte sugerido por Jack Weiner en su artículo "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*," en el cual identifica a Celestina con la serpiente tentadora y apunta el sentimiento de desnudez que expresa Melibea después de ceder a la tentación. Sin embargo, debo advertir que sólo quiero estudiar una faceta de la *Tragicomedia* y que, al interpretar una escena, no pretendo en modo alguno aplicar el mismo tipo de análisis a todo el resto de la obra. Todos saben que el arte de Fernando de Rojas es demasiado complejo para que lo podamos limitar o encasillar en una forma única. La riqueza y vastedad de su mundo ideológico por una parte legítima, afortunadamente, el que se pueda discutir la herencia religioso-escolástica de una escena; por otra, impide que se vea esta veta ideológica en todo el resto de la obra. Hechas estas salvedades se puede entrar en materia.

La escolástica había sistematizado la doctrina de los padres de la Iglesia acerca de la tentación, que tenía como base tres pasajes bíblicos: la tentación de Adán en el paraíso (Gen. 3: 1-7), la tentación de Jesús en el desierto (Mat. 4: 3-11 y Luc. 4: 3-13), y la primera epístola de San Juan (2:16) en la que se habla de los apetitos de la carne ("Concupiscentia carnis") que excitan los deseos ("concupiscentia oculorum") y producen así la rebelión del hombre contra Dios ("superbia vitae"). Según los padres de la Iglesia, la tentación constituía la herencia de la humanidad caída, y sus comentarios bíblicos señalaban la correspondencia perfecta de los tres pasajes mencionados<sup>3</sup> que podríamos esquematizar en la siguiente forma:<sup>4</sup>



<i>Adón</i>	<i>Cristo</i>	<i>El cristiano</i>
1 Gula-lujuria: La manzana.	Convertir las pie- dras en pan.	Sugestión: Concupiscentia carnis.
2 Vanagloria: "Seréis como Dios."	Arrojarse del pinácu- lo del templo.	Deseo o deleite: Concupiscentia oculorum.
3 Avaricia-soberbia: Sabréis el bien y el mal.	Todos estos reinos te daré si postrado me adorares.	Consentimiento: Superbia vitae.

Bajo estas tres categorías se agrupaban no sólo las diversas clases de pecados sino que, sobre todo en el Génesis y en el versículo de San Juan, se descubría y explicaba el proceso mismo de la tentación. Este último constituía el análisis psicológico del hombre que peca, único análisis conocido en la Edad Media por todo cristiano a través de las predicaciones cuaresmales, de los *Autos* y *Misterios*, y al cual era natural recurrir el autor de *La Celestina* al desarrollar la tentación y caída de Melibea.

En el pasaje de la *Tragicomedia* que nos ocupa, hay dos referencias claras: una al Génesis y la otra a la tentación de Jesús. La referencia al Génesis se encuentra en el aceite de víbora. De los elementos que en su conjuro usa Celestina: sangre de murciélago, sangre y pelos del cabrón y "aceite serpentino," es este último el más importante pues con él unta y embruja el hilado. Así como la serpiente del paraíso oculta a Satán, el hilo untado en aceite de serpiente llevará al demonio a casa de Melibea: "me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto."<sup>5</sup> La referencia a la tentación de Jesús la hace Celestina misma citando la respuesta de Cristo al demonio en el desierto. La tentadora ha disertado sobre la juventud y la vejez, la riqueza y la pobreza, la vida y la muerte. Melibea la reconoce y Lucrecia la identifica con el diablo tentador. Celestina dice entonces: "¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de solo pan viviremos?" (pág. 93). Estas dos referencias obvias creo que dan la clave para comprender el desarrollo del diálogo y llaman la atención al conocido proceso de la tentación en sus tres etapas y en sus relaciones con las escenas del paraíso y del desierto. Fernando de Rojas lo va a tener en cuenta, pero antes de entrar a desarrollar el proceso tradicional propiamente dicho, hace que la tentadora mine las bases de la moralidad absoluta.

El diálogo inicial entre Celestina y su víctima va a probar la

relatividad de toda opinión y la mezcla de verdad y mentira en lo que piensa el hombre. Si todos desean alcanzar una edad avanzada, en ello hay falacia ya que es una edad llena de limitaciones y pesadumbres; si los seres humanos codician el dinero, en las riquezas hay sobresalto; si la vejez parece estar cercana a la muerte, lo mismo ocurre con la juventud. Usando la terminología de Stephen Gilman,<sup>6</sup> podemos decir que en este comienzo de la "situación dialógica" se establece la relación entre los dos personajes desde sus distintas categorías terencianas: Celestina, vieja y pobre; Melibea, joven y rica. Celestina, siguiendo el mismo proceso que con Pármeno, destruye en primer lugar la "conciencia intelectual" de la joven, subrayando lo limitado y cambiante de la misma, para luego, en la tentación propiamente dicha, despertar en ella la "conciencia sentimental," esa conciencia del yo en busca del deleite. Los valores que fundamentan la "conciencia intelectual" son relativos: todo es *opinión* variable, no *razón* absoluta. En esa forma, se minan ante todo las bases de la conducta humana, rompiendo así con la forma tradicional de la tentación que consistía en la inmediata excitación de los sentidos. Las oposiciones dialécticas no se presentan adjudicando una opinión a un personaje y otra a otro sino que es Celestina misma quien un momento se queja de la pobreza y al siguiente menciona los desvelos del rico; describe los males de la vejez y asegura luego que es locura querer comenzar la jornada cuando se está ya al final de la carrera. La argumentación es tal que hace exclamar a Melibea: "Espantada me tienes con lo que has hablado" (pág. 92), y es cuando la reconoce y menciona la marca inconfundible de la cara. El diablo, el tentador, ha sido identificado y Lucrecia lo advierte así al lector en su paréntesis. Los sentimientos de Melibea en ese momento son una mezcla de espanto y de entretenimiento curioso, precisamente aquellos sentimientos que los comentarios del Génesis señalaban en Eva al oír hablar a la serpiente. Sin embargo, la tentación propiamente dicha no ha comenzado todavía y Melibea está a punto de marcharse: "Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte. También hasme dado placer con tus razones. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes haber comido" (pág. 93).

Al iniciarse el proceso propiamente dicho de la tentación, que tanto en el paraíso como en el desierto comenzaba con la gula, Fernando de Rojas lo desarrolla en una doble forma originalísima por lo absurda, cambiando, en primer lugar, los papeles de la tentación del desierto: Cristo hambriento es Celestina hambrienta, demonio tentador, y haciendo que la ecuación tradicional gula-lujuria la establezca la vieja en un plano también completamente opuesto, relacionando el hambre con la falta de varón: "Así que donde no hay varón, todo bien fallece; con mal está el huso, cuando la barba no anda de suso" (pág. 94); y mencionando los alimentos que calman los dolores de la matriz: "Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa" (pág. 93). En esta forma sutilísima tiene lugar el primer paso de la tentación que no es ni manzana del paraíso, ni piedras convertidas en pan, sino hambre física y hambre de placer sexual, alimentos y matriz.

A más de la relación tradicional entre la gula y la lujuria, los comentarios sobre la tentación de Jesús y de Adán establecían una segunda



relación entre la pobreza no aceptada (codicia de bienes) y la vanagloria, que constituía la segunda tentación. Así lo hacen San Gregorio Magno y Rabán Mauro.<sup>7</sup> Celestina dice mentirosamente que sufre resignada pobreza y sus palabras tocan indirectamente la conciencia de Melibea, quien, en su riqueza, seguramente padece insatisfacciones. Así, pues, en el primer paso de la tentación, muy de acuerdo a la doctrina patrística, hay una doble sugestión: la primera explícita (alimentos, matriz), la segunda velada, indirecta e implícita (la riqueza insatisfecha). Ambas preparan a la víctima para el segundo nivel del proceso: el deleite de la vanagloria.

Jesús fue llevado por el demonio al pináculo del templo e invitado a arrojar desde allí para ser recogido en el aire milagrosamente por los ángeles. Aunque el evangelio de San Lucas considera ésta como la tercera tentación, los padres y predicadores seguían comúnmente el orden de San Mateo que la coloca en segundo lugar. En esta tentación se veía un doble llamado: primero a la vanidad, invitando a Cristo a saltar desde la torre en presencia de la multitud que acudía al templo, y segundo, a la curiosidad, para ver si realmente Dios enviaba a los ángeles. La curiosidad y la vanidad eran así mismo subrayadas en la tentación de Eva cuando le dijo la serpiente que al comer del fruto prohibido serían como Dios. El dejarse llevar el hombre por la curiosidad y la vanidad constituía lo que llama San Juan "concupiscentia oculorum."

Ahora bien, Celestina excita la curiosidad de Melibea al no revelar le el nombre del necesitado "doliente" y la joven la manifiesta en dos momentos de creciente intensidad: "Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda" (pág. 94). "Por Dios, que sin más dilatar, me digas quién es ese doliente" (pág. 95). La vanidad halla pábulo en las alabanzas de la vieja a la belleza física y moral de Melibea: "¡Doncella graciosa y de alto linaje! Tu suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir" (pág. 94). "El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones; sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti" (pág. 94). Si en la primera tentación las palabras de Cristo se ponen en boca de la tentadora, en esta segunda las palabras del diablo a Eva: "seréis como Dios" están en boca de la víctima, cuando dice Melibea: "Porque hacer beneficio es semejar a Dios" (pág. 94). Fernando de Rojas repite aquí la distorsión de planos en la cual lo tradicional se transforma y adquiere nuevas funciones contradictorias. Como lo ha apuntado Morón-Arroyo (pág. 100), la ironía crece al basar la tentación en el principio más sagrado que la escolástica heredara del platonismo: "Bonum est diffusivum sui," el bien tiende por sí a comunicarse. Aún más, si es Melibea quien menciona el asemejarse a Dios obrando el bien, Celestina, para acrecentar el absurdo, baja el plano del bien obrar al ejemplo de los animales: el unicornio y el gallo, símbolos de concupiscencia. Es muy significativo que en la versión primitiva de la *Comedia* sólo se hacía mención de estos dos animales y que los demás, el perro, el pelícano y la cigüeña, se agregaran en la *Tragicomedia* de 1502. Decía así la *Comedia*: "no se puede decir nacido el que para sí

solo nació. Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquiera doncella. ¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer de ello. Pues ¿por qué los hombres hemos de ser más crueles?" (págs. 94, 95). La sutileza se aumenta al considerar que tanto el unicornio como el gallo (única ave a la que se le removían los testículos) tenían en los bestiarios, a más de la connotación lúbrica, un simbolismo religioso: el gallo representaba la vigilancia y la resurrección, y Cristo se asemejaba al unicornio en la invencible fuerza del cuerpo y en haber venido a reposar en el seno de la Virgen.<sup>8</sup> En esta forma, lo lúbrico es imagen de Dios y, por lo tanto, el obrar bien que asemeja a Dios es el deleite carnal.

Una vez establecida la atracción a los deleites prohibidos de la curiosidad y de la vanagloria, Melibea se va a desbordar incautamente en su diatriba contra Celestina que, más que eso, es la sabrosa experiencia de sentirse buena, honesta, sensata y vigilante: manera sutilísima de la vanagloria. Esta deleitación ya pecaminosa de la vanagloria es inspirada además por la acción directa del demonio oculto en el hilado, quien responde así a la invocación que le hace Celestina asustada ante la primera explosión de indignación de Melibea: "¡Ce, hermano, que se va todo a perder!" (pág. 95). Melibea se compara orgullosamente con Celestina y se encuentra honesta e inquebrantable. Se compara con Calisto, a quien considera loco, y se encuentra cuerda y prudente: "quise más dejarle por loco, que publicar su grande atrevimiento... . Pues sabe que no es vencido sino el que se cree serlo, y yo quedé bien segura y él ufano. De los locos es estimar a todos los otros de su calidad" (pág. 96). Su mismo perdón a Celestina es señal y prueba de divina generosidad. Otras referencias podrían añadirse.

Un análisis estrictamente psicológico del pasaje, en términos modernos, explica, hasta cierto punto, la actitud de Melibea y su concesión súbita de una oración y de una prenda tan íntima como el cordón. La falsedad y el pretender de Melibea son enteramente posibles psicológicamente y explican quizás su pretendida ira y su aceptar el dolor de muelas de Calisto, que en sí misma constituye una excusa un poco ridícula. Sin embargo, la oración, el cordón, el dolor de muelas han intrigado a más de un crítico y el "pretender" de Melibea no parece bastante a explicar su cambio casi instantáneo de actitud. Por ello es muy posible que la clave nos la dé el conocido proceso de la tentación, tal como lo enseñaban en la Edad Media, y activado por el poder diabólico del hilado que ya señaló Deyermond. En la doctrina patrística-escolástica, una vez admitida la deleitación, seguía, por lo regular, el consentimiento. Dice San Agustín en *De Genesi ad litteram libri duodecim*, 1, 15 [PL, 34, col. 207]: "Nam primo fit suggestio sive per cogitationem, sive per sensus corporis, vel videndo, vel tangendo, vel audiendo, vel gustando, vel olfaciendo; quae suggestio cum facta fuerit, si cupiditas nostra non movebitur ad peccandum, excludetur serpentis astutia; si autem mota fuerit, quasi mulierijam persuasum erit."<sup>9</sup> El paso fatal estaba en la deleitación, pues admitida ésta, era casi inevitable el consentimiento. Caída Melibea en el deleite de la vanagloria era de esperar su capitulación total y por ello, cuando va a terminar su diatriba, Celestina está segura del triunfo y



Melibea es quien sugiere alguna componenda para establecer relaciones con Calisto: "¿Qué palabras podías tú querer para ese tal hombre, que a mí bien me estuviere?" (pág. 97).

Así hemos llegado a la tercera etapa de la tentación. En esta parte se tratan sucesivamente la tentación del paraíso y la del desierto y ambas tienen su eco en el diálogo. En primer lugar, la serpiente había prometido a Eva conocer el bien y el mal, una vez comido el fruto. Ahora bien, caída Melibea en la tentación de la vanagloria, escucha a Celestina explicándole que aquello que juzgaba malo, era en la medianera motivado por el deseo de hacer el bien. Melibea se había constituido en juez de las acciones de Celestina, pero el juez debe conocer el bien y el mal, la culpa y la inocencia, como la divina justicia (pág. 98). El oficio de medianera, cuyos servicios tiene que aceptar Melibea, no es una falsa maña sino un servicio de bien: "Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes; de esto vivo y de esto me arreo. . . . Una sola soy en este limpio trato" (pág. 98). Celestina le ofrece, por lo tanto, a Melibea un nuevo bien obrar y un nuevo concepto de su feminidad, cuya misión es dar placer al hombre. Así lo entiende y lo acepta Melibea, quien ve el bien y el mal bajo una nueva luz: "Que en alguna manera es aliviado mi corazón, viendo que es obra pía y santa sanar los apasionados y enfermos" (pág. 99).

Si lo anterior se refiere a la escena del *Génesis*, lo que sigue se basa en la tentación del desierto: Cristo había sido llevado a un monte y después de mostrarle el demonio los reinos de la tierra y su gloria, le había dicho: "Todo esto te daré si postrado me adorares." Esa gloria que ahora le ofrece la tentadora a Melibea, es Calisto, sobre el cual tendrá poder de vida o muerte. Así como Cristo contempló desde el monte todos los reinos de la tierra, las cualidades del amante se van enumerando y van pasando ante la imaginación de Melibea: cualidades físicas que identifican a Calisto con los héroes más famosos, cualidades artísticas que lo hacen un Adriano o un Orfeo. "Ninguna mujer le ve, que no alabe a Dios, que así le pintó. Pues, si le halla acaso, no es más señora de sí de lo que él ordena" (pág. 100). Introduce así con estas palabras el elemento psicológico de los celos, al mismo tiempo que subraya la riqueza de las cualidades de Calisto. Toda esta gloria, todo este bien, todo este hombre le ofrece Celestina a Melibea, con tal de que la acepte como medianera, como representante de una profesión que nada tiene de despreciable o de malo, sino que procura el deleite de todos, que es en realidad el único verdadero bien. He aquí el paso final de la tentación, "la soberbia de la vida." Soberbia de la vida no sólo de Melibea sino, sobre todo, de la diabólica Celestina.

La correlación entre la tercera tentación de Cristo y la de Melibea es clara: Celestina le ofrece a su víctima la "gloria" de Calisto. Es en extremo significativo que, como lo ha apuntado Keith Whinnom,<sup>10</sup> el término "gloria" es un eufemismo, que en la poesía cancioneril de fines del siglo XV significaba la consumación sexual del amor. Además, Fernando de Rojas vuelve a emplear la técnica del absurdo al confesarse aquí la tentadora como sumisa esclava de la víctima: "Eres mi señora. Téngote de callar, hete yo de servir, hasme tú de mandar" (pág. 98), trocando así

por tercera vez los papeles de los esquemas bíblicos. La escena termina con una última semejanza, aunque la motivación psicológica sea distinta: Eva en el paraíso sintió la necesidad de ocultarse y esconderse por vergüenza; Melibea, caída, no quiere que su madre se entere de lo que ha pasado y ponga obstáculos a la consumación de sus propósitos:

*Mel.* Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

*Luc.* (¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¡Secretamente quiere que venga Celestina! Fraude hay; más le querrá dar, que lo dicho!) (pág. 100).

Los elementos y correlaciones que he apuntado entre la doctrina patristica-escolástica de la tentación y el desarrollo del diálogo de Celestina y Melibea, indican que muy probablemente el autor describía el proceso de la caída de la amada en los únicos términos psicológicos entonces conocidos. Sin embargo, a cada paso cambia, adapta, distorciona y esperpentiza, trocando los papeles del tentador y de la víctima o los términos de la tentación. La gula que lleva a la lujuria se convierte en pobreza y en hambre por falta de varón. La vanagloria adquiere la forma sutilísima de sentirse superior a los demás cuando parece santa indignación. El bien es el deleite carnal que a todos procura Celestina. La gloria, comparable a todos los reinos del mundo, es la consumación sexual con Calisto. He aquí una consideración más para probar lo que ya se ha probado infinitas veces: el arte inigualablemente rico de Fernando de Rojas y las múltiples perspectivas de su obra inmortal.<sup>11</sup>



Elicia y Areusa traman con Centurio la muerte de Calisto. Auto XVIII. De la traducción alemana de C. Wirsung, 1520.



~ NOTAS ~

<sup>1</sup> Mi deuda a Deyermond y a Morón-Arroyo es grande, ya que no sólo sus escritos inspiraron este trabajo, sino que se tomaron la molestia de leer las versiones iniciales del mismo y hacer valiosas sugerencias y comentarios. Joseph Snow leyó también la primera mano y sus anotaciones fueron de gran ayuda. Para ellos mi sincera gratitud.

<sup>2</sup> PLL, 5 (1959), 389-96, especialmente las págs. 393-94.

<sup>3</sup> Entre los muchos textos aducibles cito, como ejemplo, sólo dos: San Gregorio Magno, *XL homiliarum in Evangelia libri duo*, liber 1, hom. 16, in Matthaëum 4: 1-11: Establece la relación entre la tentación de Adán y las tres tentaciones de Cristo: la gula, la vanagloria y la avaricia. Con respecto a esta última dice: "Avaritia enim non solum pecuniae est, sed etiam altitudinis. Recte enim avaritia dicitur cum supramodum sublimitas ambitur" (Jacques Paul Migne, *Patrologiae Latinae cursus completus* (Paris: Garnier, 1844-1903), 76, col. 1136). Rabán Mauro, *Commentariorum in Matthaëum libri octo*, lib. 1, cap. 4: Especifica también la gula, la vanagloria y la avaricia en la tentación de Adán y de Cristo y describe el proceso de la misma que va de la sugestión al deleite, y de éste al consentimiento: "Tribus namque modis tentatio agitur, suggestione, delectatione, consensu, et nos cum tentamur plerumque in delectationem, aut etiam in consensum labimur" (PL, 107, col. 781).

<sup>4</sup> Este esquema está basado, con algunas variantes, en el completísimo estudio sobre la triple tentación en la Edad Media, que se encuentra en el libro de Donald R. Howard, *The Three Temptations: Medieval Man in Search of the World* (Princeton: Univ. Press, 1966), especialmente las págs. 43-75. Pueden verse también: Elizabeth Marie Pope, *Paradise Regained: The Tradition and the Poem* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1947), págs. 51-55; D. W. Robertson Jr., *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives* (Princeton: Univ. Press, 1962), págs. 72-75 y 383-84.

<sup>5</sup> Cito la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1971), pág. 86. De ahora en adelante las referencias irán en paréntesis incluidas en el texto.

<sup>6</sup> *La Celestina: Arte y estructura* (Madrid: Taurus, 1974), especialmente el capítulo 3 y en particular las págs. 100 y 130.

<sup>7</sup> San Gregorio Magno, *Homiliarum in Ezechielem Prophetam libri duo*, lib. 2, hom. 7. Comenta el versículo de San Juan diciendo: "Ideo enim habere aliquid homines et ultra quam necesse est concupiscunt, ut habendo superbiant, et quia hoc alius non habent se in cogitationibus extollant. . . . Saepe autem quod avaritia ex appetitu suggerit, necessitatem putat, et cum minora sufficiant, dolet majora deesse, atque incautus animus quamdam quasi necessitatem patitur quam parit. Et cum nimia sint quae desiderat, suam sibi avaritiam aliquo modo excusat. Abundantia itaque superbiae vicina est. . . . Discamus penuriam pati, ne

ea quae non habemus habere etiam cum culpa requiramus, nec felices putemus quos rebus onustos cernimus" (PL, 76, col. 1024). Rabán Mauro, *Commentariorum*, dice: "Avaritia enim non solum pecuniae est, sed etiam sublimitatis" (PL, 107, col. 784).

<sup>8</sup> *The Book of Beasts. Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, trans., T. H. White (London: Jonathan Cape, 1954), págs. 20-21. Morón-Arroyo me ha informado que en el siglo XVI el unicornio representaba además en grabados y cuadros a la Inmaculada Concepción y así se representa ésta en la clave de Salinas en Salamanca.

<sup>9</sup> Como lo apunta Donald R. Howard, *The Three Temptations*, pág. 56, fue San Agustín quien hizo quizás la primera descripción del proceso psicológico que sigue el pecador en su caída en *De sermone Domini in monte secundum Matthæum*, 1, 12, (PL, 34, col. 1246).

<sup>10</sup> "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511," *Filología*, Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal, 13 (1968-69), 361-81, especialmente las págs. 378-79.

<sup>11</sup> Ya terminado este trabajo he leído el estudio de William D. Truesdell, "Pármene's Triple Temptation: *Celestina*, Act I," *Hispania*, 58 (1975), 267-76, en el cual señala trazas de los pasajes bíblicos relativos a la tentación (carne, munco, demonio) en los diálogos entre Celestina y Pármene.



Llegando Elicia, Areúsa se despide de un rufián llamado Centurio con palabras injuriosas. Auto XV. De la traducción alemana de C. Wirsung, 1520.




Edición. (Augsburgo, 1520) de la primera traducción alemana de La Celestina de Christoph Wirsung. Colofón.





"LA TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA" DE JUAN DE SEDEÑO.  
ALGUNAS OBSERVACIONES A SU PRIMERA ESCENA COMPARADA CON LA ORIGINAL

Joseph Snow  
University of Georgia

 "This book by Sedeño is little known, even less than other Celestinas."<sup>1</sup>

Cuando hacia los albores del siglo XVI brotó de la pluma de Fernando de Rojas su *Comedia de Calisto y Melibea*, como Atenea de la frente de Zeus, madura y de bello aspecto, el éxito fue inmediato, su popularidad enorme. El éxito fue tanto que el mismo Rojas tuvo que acceder al público clamor y a la insistencia de sus amigos y "meter segunda vez la pluma en tan estraña laur."<sup>2</sup> Con retoques a ésta y la añadidura de otros cinco actos nació la *Tragicomedia*. Con ella se dio vida al fenómeno literario de la celestinesca, engendrando prole libresco de la más variada índole, dentro y fuera de la madre patria, y dentro y fuera de la lengua madre.

Respecto a la producción de traducciones, hubieron de aparecer antes de acabar la tercera década del nuevo siglo versiones en italiano (1506), alemán (1520), francés (1527), hebreo (1527), e inglés (1530). Al mismo tiempo, salían en ola continua de las imprentas de varias ciudades españolas e italianas numerosas reimpresiones y nuevas ediciones de la *Tragicomedia*. Estas tenían que competir con una serie de obras entre continuaciones e imitaciones cuya popularidad, fomentada por la de la obra de Rojas, iba en aumento. Muchas de estas obras han merecido la atención de los investigadores modernos.<sup>3</sup> Donde menos se ha prestado atención los estudiosos es en el campo de las obras poéticas inspiradas en *LC*.

Entró *LC* muy rápidamente en el río romancístico: Menéndez Pidal data hacia 1510 el texto del *romance de Calisto y Melibea*.<sup>4</sup> En 1513 publica D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea su *Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, versificando aproximadamente una tercera parte del acto I de *LC*.<sup>5</sup> Luis C. Pérez descubre un poema de tema celestinesco del siglo XVI y cree, razonablemente, que "no es única en su clase."<sup>6</sup> Juan de Sedeño, de Arévalo, saca en metros castellanos toda la prosa de la *Tragicomedia* en 1540.<sup>7</sup> Circulan textos poéticos del testamento de Celestina antes del ocaso del siglo.<sup>8</sup> Queda claro que la obra de Rojas nos ha legado una rica

vena de poesías: alguien debería dedicarse ahora al rescate de más de estas obras poéticas, a su estudio y divulgación.

Quisiera ofrecer aquí nada más un pequeño paso en esta dirección, tal vez animando a otro que se comprometa a emprender un proyecto de estudio pormenorizado de todo el género poético celestinesco. En los veinte años que han pasado entre la cita de Penney en el epígrafe a estas observaciones la obra de Sedeño no ha sido sacada de su relativo olvido. Sirva ahora un breve cotejo de la primera escena del primer acto de *LC*, la prosa de Rojas<sup>9</sup> haciendo juego con las coplas reales de Sedeño, de base a mis observaciones y de comienzo de un nuevo interés en la versificación de 1540 como tema de estudio.

Poco sabemos de Juan de Sedeño, natural de Arévalo. Activo entre 1536 y 1551, fechas de su más temprana y de su más tarde producción literaria, se confunde a menudo con otro del nombre, traductor al castellano de Tasso, Sannazaro, y Tansilo (Penney, pág. 47). La obra de 1551, un *Summa de varones ilustres*, es biográfico: volvió a imprimirse una sola vez en 1590. Mucho más podría interesarnos la obra de 1536 cuyo título, *Dos coloquios de amores y otro de bienaventurança*, permite sospechar cierta vinculación con y gusto por la temática celestinesca.<sup>10</sup> Poco después de la aparición de esta obra, en 1540 y en Salamanca, lugar donde tal vez naciera *LC*, sale la única edición conocida de la obra de Sedeño, también titulada *La tragicomedia de Calisto y Melibea*. De ella existen cuatro ejemplares: los dos que he consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid, otro de Toledo, o otro en la Hispanic Society of America de Nueva York.<sup>11</sup>

Vive Sedeño en un período de intenso fervor en cuanto a la celestinesca. Se pueden citar por título unas obras que acaso conociera: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534), la *Tercera Celestina* de Gáspar Gómez (1539), la *Comedia Ymenea* de Torres Naharro (1517), la anónima *Comedia Calamita* (1520), las igualmente anónimas *Comedia Thebaida*, *Comedia Seraphina* y *Comedia Ypolita* (1521), y la *Egloga* de Ximénez Urrea mencionada arriba. Si Sedeño alguna vez llegó a conocer personalmente a Rojas es alucinante tema de conjetura: como son contemporáneos y ambos tenían fama de autores, creo queda dentro de lo probable tal encuentro. Rojas muere en 1541, un año después de la publicación de la versificación de Sedeño, y es también tema de conjetura si la pudo ver y leer. O si el poeta habría enviado un ejemplar al prosista en señal de homenaje. Esto también creemos posible siendo que Sedeño prologa su *Tragicomedia* con una "introducción del auctor en loor del primer original de esta obra."

Penney profiere la hipótesis de que tal vez la obra de Sedeño tuviera su génesis en la de Ximénez de Urrea.<sup>12</sup> Es lógica esta idea. Que sepamos, es la única obra que versifica *LC* antes de 1540. Por un cotejo de la primera escena de la interesante obra de 1513 con la de Sedeño, salta a la vista que éste no sólo tenía ante sí la *Tragicomedia* de Rojas pero también la *Egloga* de Urrea. Luego veremos más abajo (nota 18) como influyó una obra sobre la otra. Tengamos en cuenta, sin embargo, que pudo servir de impulso a Sedeño la obra más temprana si no exactamente de modelo. El modelo fue siempre el texto de Rojas. La *Egloga* llega a 850 octosílabos

y es, como ha observado Ruth Webber, una pieza con su propia unidad y no, como otros han pensado, una obra trunca.<sup>13</sup> Es una adaptación de sólo una sección de *LC*.

*Stricto sensu*, la versificación de 1540 es también una adaptación. Sin embargo, me parece que cabe mejor llamarla una "transformación": corresponde justamente con la intención, la manera de elaborarse, y el resultado. Versifica toda la obra de Rojas, llenando 220 páginas a doble columna con sus coplas reales, pero dejando en prosa los argumentos. Sigue muy de cerca el modelo en la presentación. Es, en último término, una traducción--como veremos--muy conservadora en muchos aspectos y en otros, aunque sin querer serlo, bastante pálida. Los cambios introducidos son ocasionados, a veces, por las exigencias de la forma y metro poéticos; hay inevitables dislocaciones sintácticas, sustituciones sinonímicas (sobre todo en posición de rima), leves alteraciones de énfasis, y otros cambios por el estilo que afectarán la fidelidad de la "traducción" de la prosa en metros. Otros cambios resultan, es ocioso tal vez mencionarlo, de la formación intelectual y de la visión y arte personales de uno y otro autor: éstos son--claro está--los mas significativos y los más difíciles de identificar. He aquí los dos textos:

*La Celestina*, Acto I, escena i<sup>14</sup>

Sedeño

Rojas

Calisto

Calisto

En esto veo, Melibea,  
la grandeza de mi Dios;  
quan sublime y grande sea.

En este veo, Melibea,  
la grandeza de Dios.

Melibea

Melibea

Dezid por que yo lo vea,  
Calisto, en lo que veys vos. 5

¿En qué, Calisto?

Calisto

Calisto

En dar poder a natura\* ,  
que tan linda te hiziesse,  
y dotasse tu figura  
de tan alta hermosura,  
que ninguna ygual te fuesse. 10

En dar poder á natura  
que de tan perfeta hermosura  
te dotasse

Y a mi quisiesse hazer  
indigno merced tamaña,  
que te alcançasse yo a uer  
en lugar do mi querer  
descubra mi peña estraña; 15

é facer á mí inmérito  
tanta merced  
que verte alcançasse  
é en tan conueniente lugar,  
que mi secreto dolor manifestarse

\*"notura" en el texto



y para mi gran pasión,  
 juzgo yo, señora mía,  
 ser mayor tal galardón  
 que toda mi deuoción  
 ni qualquiera otra obra pía. 20

Dime si en ello has mirado,  
 señora de mi aluedrío,  
 ¿quien ouo jamás hallado  
 vn cuerpo glorificado  
 de la suerte que está el mío? 25  
 Por cierto los muy gloriosos  
 ante la diua existencia  
 no se hallan tan graciosos,  
 tan contentos ni gozosos,  
 como yo con tu presencia. 30

Mas hay esta diferencia  
 de su gloria a mi plazer:  
 que ellos gozan la apariencia  
 de la diuina excelencia  
 sin temor de la perder. 35  
 yo me alegro con recelo  
 del tormento tan esquiuo  
 que tu ausencia y mi gran duelo  
 darán a mí ¡gran desconsuelo!\*  
 en grado muy excessiuo. 40

Melibea

¿Tienes este galardón  
 por muy grande y muy crecido?

Calisto

Júzgale mi coraçón  
 por tan alto y claro don  
 qual otro jamás ha sido; 45  
 si en la gloria Dios me diesse,†  
 y esto te digo en verdad,  
 vna silla en que estouiesse,  
 no pienso que lo tuuiesse  
 por tanta felicidad. 50

Melibea

Pues galardón mas ygal  
 te daré si perseueras.

\*"desconuelo" en el texto  
 †"disse" en el texto

pudiesse.  
 Sin dubda encomparablemente es  
 mayor tal galardón, que el seruicio,  
 sacrificio, deuoción  
 é obras pías, que por este lugar al-  
 cançar tengo yo á Dios offrescido, ni  
 otro poder mi voluntad humana puede  
 conplir.  
 ¿Quién vido en esta vida cuerpo glori-  
 ficado de ningún hombre,  
 como agora el mío?  
 Por cierto los gloriosos santos,  
 que se deleytan en la vision diuina,  
 no gozan mas que yo agora  
 en el acatamiento tuyo.

Melibea

¿Por gran premio tienes esto,  
 Calisto?

Calisto

Téngolo por tanto en verdad que,  
 si Dios me diesse en el cielo  
 la silla sobre sus sanctos,  
 no lo ternía  
 por tanta felicidad.

Melibea

Pues avn más ygal galardón  
 te daré yo, si perseueras.

[Calisto]\*

O Calisto!, que oyes tal,  
ten por dichoso tu mal,  
de que tanta gloria speras [sic]. 55

[Melibea]

Mas antes muy desdichado  
quando acabares de oyrme;  
que será tan mal hadado  
tu pago desuenterado  
qual mereces por seruirme.† 60

¿Y cómo pudo proceder  
tal palabra de tu lengua  
por do se aya de perder  
vna tan alta muger  
en quien más clara es la mengua? 65  
¡Vete dende, vil criatura!,  
que estoy en saña encendida;  
no cause tu desventura  
que fenezca tu locura  
juntamente con tu vida. 70

Vete, torpe, sin parar,  
que Dios del cielo es testigo  
que no puedo tollerar  
que pienses comunicar  
yllícito amor conmigo. 75

Calisto

Yré luego como aquel  
sólo que aduersa fortuna  
pone estudio contra él  
con vn odio tan cruel  
que al triste biuir repugna. 80

Calisto

¡O bienauenturadas orejas mías,  
que indignamente tan gran palabra  
haueys oydo!

Melibea

Mas desuenteradas de que me  
acabes de oyr.  
Porque la paga será tan fiera  
qual meresce tu loco atreuimiento.

E el intento de tus palabras,  
Calisto, ha seydo de ingenio de  
tal hombre como tú, hauer de salir  
para se perder en la virtud  
de tal muger como yo.

¡Vete! ¡vete de ay, torpe!

Que no puede mi paciencia tollerar  
que aya subido en coraçon humano conmigo  
el yllícito amor comunicar su deleyte.

Calisto

Yré como aquel contra quien  
solamente la aduersa fortuna  
pone su estudio con odio cruel.

---

\*El texto no indica que estas palabras son habladas por Calisto y corregimos el obvio error.

†El texto da un estropeado "foruiruir me" que no tiene sentido. Hemos puesto *seruirme* por conformar con el sentido, la métrica, y también por tener el apoyo de la versificación de esta parte de *LC* de Urrea, que Sedeño utilizó en otra ocasión, sin lugar a dudas (ver nuestra nota 18).

Los metros de Sedeño son amenos. Emplea la doble quintilla, a veces llamada "décima falsa" o copla real con la misma alternación de rimas a lo largo de la composición: abaab cdccd. No hay encabalgamientos entre las quintillas; la expresión del pensamiento descansa al terminar el período rítmico de la quintilla. Los versos son octosilábicos. Hay un alto grado de correspondencia en cuanto al vocabulario que pasa de la prosa al verso, llegando a veces a la perfecta o casi perfecta conservación de grupos enteros (vv. 1, 6, 26, 46, 50, 57, una parte del 71, y la mayor parte de 76-79).

La primera impresión que suscita el cotejo ha de ser que parece que Sedeño nos presenta con un texto que sigue muy de cerca el de la *LC* en prosa. Se ha permitido el lujo de leer interlinealmente para cumplir con predeterminadas exigencias implícitas en su selección del metro y de la forma estrófica. Pero, ¿no es más que eso? Viene a asaltarme casi en seguida una segunda y más sobria impresión que modifica la primera. A pesar de esta aparente fidelidad y respeto a la versión en prosa que es su materia prima, Sedeño no alcanza reflejar en su versión metrificada la misma feliz unión de fondo y forma que considero evidente en el original.

Por cierto una cosa es evidente: Sedeño es más prolijo. En efecto, gasta 371 palabras, contra las 251 de la prosa, un aumento considerable de casi 48 por ciento sobrecargando sus propios metros, <sup>con</sup> una voluntad de ampliar explicando. Uno de los efectos de ello es que resulta--y no intencionadamente, suponemos--menos poético Sedeño que su modelo y menos prosaico a veces la prosa que su versificación. ¿A que podría corresponder esto si es que en esta observación he dado con una característica esencial del traslado poético de Sedeño, tan concienzudamente basado en una realización artística para la cual sólo la prosa se le ocurriera a Rojas? En otras palabras: ¿qué éxito, qué gracia puede conservar un mismo *fondo* vertido en otra *forma*? Una vez destruída la íntima relación entre estas dos inseparables esencias, ¿no tiene que resultar imposible su reconstrucción en otro género?

La respuesta no va a ser muy fácil de encontrar. Aunque no tenemos noticias de ediciones sucesivas a la de Salamanca 1540, lo cual parece confirmar el fracaso en el mercado popular del traslado poético de Sedeño, no podemos ni debemos basar muchas conclusiones en dato tan negativo, tan aislado. Aunque es terreno tampoco muy sólido, creo estaremos más firmemente plantados en el campo de la comparación de los dos textos, comentando sus respectivos valores literarios. En lo que sigue, voy a concentrar en la caracterización de los dos protagonistas. Ambos tienen el mismo número de parlamentos. Sedeño conserva en su versificación la forma dialogada que luce la prosa de Rojas. Por eso, en ambos textos, un escrutinio de la configuración y contenido de los parlamentos ofrece una oportunidad de sacar en limpio las diferencias realmente divisorias entre una y otra concepción artística.



A la súbita declaración del galán de que en "esto" ve la grandeza de Dios, la Melibea de la prosa muy sencillamente responde: "¿En qué, Calisto?" Sigue una larga y trovadorescamente concebida respuesta. Junto con los lectores (y oyentes) del siglo XVI, tendremos que deducir--faltando acotaciones al respeto--el efecto sobre el estado anímico de esta doncella lacónica del aluvión libresco que su inocua pregunta suscita. Tiene que ser así porque poco se nos ha concedido en estas tres palabras para fundamentar una opinión acerca de Melibea. ¿Cómo diría estas palabras? Ahí está el problema, y también, para mí, el acierto. Hace el autor que veamos a Calisto casi de la misma perspectiva que Melibea lo ve. Resulta que la distancia entre el lector y la protagonista no es muy grande. ¿Es ella una inocente, como creen unos? ¿Es lícito pensar que es una coqueta, que juguetea ahora con el galán cuyo nombre sabe y con quien se tutea? No lo sabemos: el retrato que sus palabras nos ofrecen es insuficiente.

No ocurre de la misma forma en la respuesta de la poética Melibea (vv. 4-5), en donde vemos cambiado el tono interrogativo en imperativo ("Dezid ..."), y nos impresiona esta mujer elocuente que usa dos veces formas del verbo 'ver' para establecer la fundamental oposición 'yo'/'vos.' Es como si Sedeño no se hubiera contentado con esa Melibea calladita de esta primera escena y que pusiera en su lugar otra más comunicativa, más dispuesta a responder a Calisto, pagándole en la misma moneda. Su Melibea *se define* más porque *nos dice* más. No se le puede acusar a esta Melibea de ser cautelosa, tímida, o incierta de la significación de las palabras de Calisto. No es una Melibea que luego podrá sentirse abrumada por el fervor de las declaraciones de Calisto. No. Esta Melibea sabrá responder.

El segundo parlamento de Melibea (prosa) no revela mucho más que la primera. Ante la exposición de tanta pasión cálida de parte de Calisto, ella le repone: "¿Por gran premio tienes esto, Calisto?" Aquí sigue la caracterización la línea de la imprecisión. Melibea usa el indefinido 'esto'. ¿Por qué no le pone nombre? ¿Teme? ¿Titubea? ¿No quiere todavía dar crédito a lo que está oyendo? ¿O sigue siendo la coqueta, haciendo que no le ha entendido bien? Hasta el momento, ambas interpretaciones, tan contradictorias, caben dentro de lo hasta ahora revelado en sus palabras. La verdadera Melibea queda en la penumbra para que siga delirando en pleno escenario el embelesado Calisto.

Su hermana Melibea (poesía) parece querer darle a entender a Calisto que sabe perfectamente de lo que se trata cuando le responde utilizando el antecedente que Calisto mismo utilizara: 'galardón'. Por lo menos, no intenta cubrir su estar prevenida para tales declaraciones y para la defensa contra ellas. Hasta el doblarse del adjetivo ('grande,' 'crecido') puede verse como una mayor voluntad de incitarle, casi induciéndole a que siga en la misma vena que antes. Esta Melibea de Sedeño es más racional, más dueña de sí. De nuevo, vemos que la Melibea de los versos tiene otros contornos psicológicos que los de la Melibea modelo. Más aún, estamos, en Sedeño, distanciados de la acción. Observamos arriba que la disposición de la materia nos permitía a los lectores una perspectiva más cercana a la de Melibea (prosa). En el texto de Sedeño, más bien estamos a una distancia igual de ambos protagonistas.

Paro aquí con un pensamiento parentético. Sé que se podría opinar que Sedeño emplee "galardón" porque está en posición de rima con "don" y "coraçon" y que los dos adjetivos se necesiten para llenar el octasílabo. Contra esto se podría responder que 'galardón' es la primera palabra en la serie y que Sedeño pudiera haber comenzado con otro vocablo distinto, hasta escoger el "premio" de la prosa; y que en vez de usar dos adjetivos, ¿por qué no mantener el vocativo 'Calisto'? Mientras reconozco que ciertos cambios se deben a las exigencias formales, me parece que Sedeño pudo haber seguido aun más fielmente a su modelo en éstas y en otras muchas circunstancias. Prefiero ver aquí un posible atisbo de una voluntad poética en el "traductor" de la prosa: una voluntad que no desfigura en nada su modelo sino lo ve e interpreta según lo entiende. No transforma Melibea, sólo le da más bulto, más realidad, pero una realidad a lo Sedeño.

Volvamos ahora a la tercera intervención de Melibea. Es fundamental, creo, establecer la importancia de las dos partículas "avn" y "yo" en esta intervención de Melibea (prosa). Hasta el momento, ella ha permanecido quieta, escuchando. En sus palabras no hay clave que anticipe su reacción a los elogios de ella (que llegan a la blasfemia) en boca de Calisto. Cuando estalla Melibea ahora, está reaccionando por vez primera. A pesar de lo que estaría pensando en su intimidad de este Calisto, públicamente decide rechazarle con frías palabras amenazantes, palabras que todavía corresponden a su inexperiencia de doncella: no son muy claras. Sabemos que no son claras porque las entiende mal Calisto. El no ha visto que cuando Melibea usa la palabra 'galardón' aquí es equivalente de 'castigo' precisamente debido al énfasis emocional conferido por el "avn más ygal" y el "daré yo". Sé bien que sus palabras se han visto como ambiguas y que sirven a algunos para deducir una Melibea lista e irónica. En este caso significarían la promesa de la "gloria" sexual que él busca.<sup>15</sup> Pero como creo que el resto del diálogo no sigue apoyando tal interpretación, aquí la abandono. El rechazo ha de ser genuino.<sup>16</sup> Veo que es con propósito artístico que el autor crea una situación en la que Melibea pronuncie unas palabras con un sentido, y que caigan estas mismas palabras en las orejas del ensimismado enamorado con otro sentido, interpretadas dentro de un espíritu trovadoresco que él mismo ha estado creando ante nosotros. Ella reacciona instintivamente con nueva y creciente fuerza expresiva mientras él, por el momento, sigue literaturizando.

La otra Melibea (metros) llega a pronunciar casi las idénticas palabras. Pero ¡cuán inánimes son sin el énfasis tan revelador del "avn" y del "yo" (prosa). Ha quedado prácticamente excluida en Sedeño la posibilidad de una Melibea que juega con el pretendiente por su continuada presentación de una mujer determinada, llena de confianza en sí misma, y en cuya actuación no caben flirteos.

Más reveladora aún es la actitud de Melibea (prosa) en la sostenida furia con que la desdeña a Calisto. Analizando bien y con detenimiento, veremos que ella no le repudia a Calisto tanto *personalmente* como por una falta de respeto a su estado y su virtud en su "loco atreuimiento." Al fin, puede poner un nombre a lo que ha estado escuchando tan confusamente.

Es esto lo que no le ha caído en gracia, esto y "el *intento* de [sus] palabras." Le resulta incomprensible que un hombre "como tú" puede, tan descaradamente, ensuciar la virtud de una mujer "como yo." Para mí, lo dicho por Melibea concentra en la ofensa social de Calisto: reacciona ante los excesos literarios y heréticos. No es que Melibea haya entendido mal el significado de las palabras en su conjunto: la sentida declaración de amor le afecta hondamente. Sus palabras de rechazo pertenecen al asunto de gravedad más inmediata: el sentirse ofendida. Más tiempo, mucho más tiempo, será psicológicamente necesario para que el veneno del verdadero significado de los galanteos tenga su efecto total, haciéndola receptiva al engatusamiento de Celestina.

Mientras esta Melibea continúa expresándose indirectamente con la tercera persona ("no puede *mi paciencia* tollerar" contra "no puedo tollerar," del v. 73), la Melibea de los metros muestra su imperiosa manera directa con la primera y segunda personas: "Estoy en saña encendida," (v. 67). Explican los metros lo que la prosa calla: "no cause tu desventura / que fenezca tu locura / juntamente con tu vida" (vv. 68-70). Su desdén de Calisto es más fuerte y personal. Torna la simple declaración de la original Melibea ("E el intento de tus palabras ...") en una expresión de indignación inaudita, la cual se expresa en forma de una pregunta retórica: "¿Y cómo pudo ... ?" (vv. 61-65). Su insistencia en la primera y segunda personas ("mereces," v. 60; "no puedo tollerar," v. 73; y "pienses," v. 74) continúa este contraste (indirecta/incierta vs. directa/cierta) entre las dos Melibeas en cuanto a la manera en que ellas, a través de lo que dicen, se dejan ver, se dejan caracterizar.<sup>17</sup>

Estas observaciones y comentarios a la configuración y disposición de las intervenciones de ambas Melibeas en sus respectivos contextos me dan base para afirmar que estamos ante dos personalidades distintas, por lo menos en el comienzo de las dos obras. La Melibea de la prosa es una al lado de quien vemos y sentimos actuar el "loco atreuimiento" de Calisto. A pesar de decir menos palabras que su contrafigura Melibea, llegamos a entenderla mejor por estar con ella mientras experimenta los profundos cambios emocionales. Creo que su caracterización de joven de bien, inocente, inexperta es acabada y consistente, además de ser perfectamente verosímil y conmovedora. Casi lo mismo podría decir de la Melibea en metros. Es consistente; y ante el Calisto en metros, su actuación es verosímil. Si su retrato es acabado, no es, sin embargo, conmovedor. Es, en cada momento, igual a Calisto, poco vulnerable. No le faltan palabras, no esquiva las confrontaciones. Ahora bien, la Melibea de ambos textos es incomparablemente bella y el Calisto un loco enamorado. La seducción de la Melibea de la prosa, y la de los metros, sigue un obstáculo en la superación del cual Calisto, solo, no puede valer. En ambos casos, habrá necesidad de la alcahuetería. Alterada la caracterización, la trama queda inalterada.

Ahora, con más brevedad comento la caracterización de Calisto, medio vislumbrado ya. Superficialmente Calisto en 1540 parece reproducir el Calisto de hacia 1500. Lo observamos en el vocabulario, en la retención



de ciertas locuciones, en el orden de lo dicho, etc. Sin embargo hemos de observar también que el de 1540 no se ha dado cuenta de que su modelo imitaba a su vez formas poéticas estilizadas, cortesanas y trovadorescas. El Calisto de hacia 1500, joven amante "inmérito" crea, personificándolo, un Calisto-pretendiente a los amores de la noble doncella. Y para hacer esto, sale del mundo cotidiano y entra en otro literario. Ante su inesperada expresión hiperbólica, poética, rara, vemos la confusión y consternación de una que no tiene costumbre de vivir tales juegos.

Calisto (metros) tiende a explicar demasiado. Lo vemos en el posesivo "mi" (v. 2) y en la añadidura descriptiva del v. 3, en su primera intervención. Sedeño, además de haber alterado--en la segunda intervención--el ritmo altisonante y poético de la respuesta de Calisto a la primera pregunta de Melibea, hace que su Calisto se exprese más prosaicamente. Su "pena estraña" (v. 15) diluye en mucho el "secreto dolor" del original y cambia la situación emocional. Su expresa conciencia de la presencia de Melibea a quien se dirige dos veces (v. 17, v. 22) destruye el efecto del ensimismamiento proyectado en la prosa. Igual poder de alterar el tono emocional se ve en los juicios racionales del poético Calisto: aquí en su "juzgo yo" (v. 17) y luego en su "pienso" (v. 49). Tales momentos de reflexión no caracterizan al otro Calisto (prosa). En este parlamento un cambio sutil me parece ilustrativo en cuanto a la concepción distinta de los dos Calistos. Por quedar el Calisto de Sedeño en este mundo real, no personificando a nadie, y en aparente batalla con una Melibea prevenida y lista, la distancia entre él y Melibea se reduce a casi nada. Ambos funcionan más bien dentro de un mismo nivel, mientras en la prosa estamos a menudo ante una incomprensión retratada en la distancia lingüística entre Melibea y Calisto. En la prosa, la perspectiva de Melibea y la nuestra es fundamentalmente la misma: vemos actuar a Calisto en su persona trovadoresca por sus ojos. Al contrario, el Calisto de los metros no sólo ve a Melibea; habla con ella. Nuestra perspectiva, como lectores, no es la misma que en la prosa. No vemos a Calisto por los ojos de Melibea: vemos a Melibea a través de las palabras de Calisto. Esto no representa un cambio que salta a la vista, por lo menos no inmediatamente: pero es una alteración de sensibilidades que considero radical en cuanto a la caracterización y la proyección de los dos caracteres en el texto de Sedeño. De ahí concluyo que Sedeño, hombre literato del siglo XVI, ha visto sólo a medias la importancia de la manera de expresarse el Calisto de la prosa aunque ha captado superficialmente el contenido de sus intervenciones.

Sale menos "loco" el atrevimiento del Calisto de Sedeño. Se siente obligado a dar una larga explicación de lo dicho en la quintilla melodiosa (vv. 26-30) --la que comenta el estado feliz de los santos--y esta explicación (vv. 31-40) se extiende a toda una décima.<sup>18</sup> Los excesos característicos del Calisto-artista, creador de su persona en la prosa, aquí son limitados y refrenados. En su lugar, juicios, reflexiones, explicaciones, y declaraciones amorosas delicadamente tamizadas para conformar con el directo duelo verbal entre él y Melibea. Otra vez vemos--como habíamos visto con la caracterización de Melibea--que el cotejo nos ha servido para descubrir en qué maneras es distinta la caracterización de los dos protagonistas.

Abreviamos la evidencia para la observación de un Calisto racional: la cualidad prosaica-explicativa de "y esto te digo *en verdad*" (v. 47) que corta el vuelo lírico de la prosa; el contraste entre la afirmación enfática de Calisto: "no lo ternía por tanta felicidad" (prosa) y la más cautelosa "no pienso que lo tuuiesse por tanta felicidad" (metros, vv. 49-50); y el grito más personal ("Calisto ...," vv. 53-55) en contraste con el más ensoñador sinécdoque ("orejas mías) con que Calisto recibe lo que para él significa una promesa del galardón que busca.

Otra nota más y acabamos. Al poner punto final a la caracterización de Calisto, Sedeño hace que salga de escena su Calisto--al igual que el otro--perseguido por "la aduersa fortuna," pero con esta diferencia: Calisto describe hasta qué punto es cruel el odio que le tiene esta fortuna: "que al triste vivir repugna" (v. 80). El texto de Sedeño anticipa la acción, ofreciendo una fácil transición a la segunda escena en la cual vemos a un *triste* Calisto pidiendolé a Sempronio la canción más *triste* que sabe. Cabe esta ampliación dentro de las pocas literarias que nos brinda Sedeño: otra tal sería la del verso tercero. El efecto de estas dos ampliaciones es semejante, me parece, al tono logrado por el Calisto embelesado (prosa) que fulmina y no analiza. Pero resulta que Sedeño, al proporcionar esta transición al final de la presentación de Calisto, nos ha dejado un protagonista que se refugia en la expresión artística típica del pose del Calisto original. Mientras tanto, es precisamente aquí que el Calisto original pierde la pasión: su intervención final es, a pesar de todavía trovadorescamente expresada, la más realista de todas. Comprende que es rechazado, pero no abandona tan fácilmente el lenguaje de su personificación: no hay que aludir a su tristeza porque en lo que dice está implícita. Sentimos que ha descendido de las alturas de su pasión y se encuentra ahora, abruptamente, solo, consciente de su soledad.

En la prosa Calisto comienza muy alto--me refiero a su estado de ánimo--y acaba cabizbajo. Melibea comienza inocente y, al darse cuenta de la "locura" de Calisto, su estado emocional se calienta. Podemos ver en las dos trayectorias una proporción inversa. En los metros parece partir Calisto de la misma altura pero pronto se ve más cercana al plano de la realidad; luego sale a dar batalla a una Melibea dueña de sí, confrontando lógica con lógica y, al verse derrotado, se refugia en la tristeza, si bien parece un tanto literaria. Melibea (metros) no experimenta grandes altibajos pasionales. Podemos ver muy atenuadas las trayectorias encontradas en la prosa. Son--a mi modo de ver--más racionales los caracteres de Sedeño: esto será reflejo--claro está--de cómo él entendió las relaciones entre los caracteres del modelo en prosa. No es que haya visto mal a ellos; es que los vio diferentemente y con ojos distintos que los modernos los ven.

Para el análisis de cómo es diferente la caracterización nos ha servido este cotejo. Pero espero ha permitido, también, que veamos que la recreación en metros de por lo menos esta primera escena representa una visión artística de cierto mérito. Las diferencias no son todas atribuibles al cambio de la forma. Más bien corresponderían a un entendimiento de *LC* muy del siglo dieciséis y, evidentemente, a un entendimiento

personal de parte de Sedeño. Pero a pesar de las diferencias, y prescindiendo de los juicios valorativos que pudiéramos aventurar, creo haber demostrado que la visión artística de Sedeño es coherente, y que su Calisto y su Melibea réaccionan según se ven en su propio contexto dramático y no sólo a imitación del modelo.

Concluyo. He tratado de sacar del olvido un texto celestinesco del siglo XVI. No fue mi propósito en ningún momento estudiarlo entero. Primero, porque requiere para hacerlo más atención y tiempo que tengo a mi disposición. Y segundo, porque hace falta un especialista para proyectos de tanta envergadura. Mejor, mi propósito fue, a través de un cotejo pormenorizado de una pequeña parte de *La Celestina* con la materia trobada en metros por Sedeño unos cuarenta años después, poder despertar el interés de otro investigador, presente o futuro, en llevar a cabo lo que aquí he comenzado. Por cualidades propias merece más detenido estudio esta obra de Sedeño. Lo que al principio me pareció un traslado poético bastante fiel e imitativo ha resultado ser producto de calidad de una voluntad artística independiente. En todo, rinde homenaje no servil a *La Celestina*.

## NOTAS

<sup>1</sup> C. L. Penney. *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America* (LCDB 69), pág. 48.

<sup>2</sup> Cito de la edición de Julio Cejador y Frauca (LCDB 133) por volumen y página: aquí I, 26.

<sup>3</sup> Ver los comentarios dispersados a lo largo de María Rosa Lida, *La originalidad artística de 'LC'* (LCDB 60) y el libro de Pierre Heugas sobre las imitaciones, *'LC' et sa descendance directe* (LCDB 57). Ninguno de los dos estudia la obra de Sedeño. Sobre las traducciones tempranas pueden consultarse LCDB 220, 237, 242, 513, 521, y 522.

<sup>4</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* (Madrid: Gredos, 1953), II, 67.

<sup>5</sup> Aparece su *Cancionero* en Logroño, 1513. Es hoy raro. Se ha editado en 1878 en Zaragoza por Martín Villar y la *Egloga* aparece en las páginas 452-81.

<sup>6</sup> Louis C. Pérez, "Coplas desconocidas del tema celestinesco" (LCDB 466), pág. 52.

<sup>7</sup> Juan de Sedeño, *La tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salamanca: Pedro de Castro, 1540. Para una descripción bibliográfica de esta edición, ver Penney, *The Book*, págs. 46-48.

<sup>8</sup> *Los cancionerillos de Munich y las series valencianas del romancero nuevo (1589-1602)*, ed. A. Rodríguez Moñino (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1963), págs. 308-14. No sólo hay un testamento de

Celestina; hay también un "inventario" de sus posesiones, un "codizillo" y una "carta." Los pliegos sueltos en que aparecen estas composiciones poéticas fueron impresos en Barcelona: Valentín Vilomar, 1597. No se sabe si circulaban antes aunque parece probable.

<sup>9</sup> Es sólo por conveniencia que hablo de Rojas como autor, aunque él mismo nos ha dejado dicho que no lo es del primer acto. Aquí lo que importa es, en fin, el estudio de la caracterización de los personajes, caracterización que Rojas supo aprovechar.

<sup>10</sup> No he podido ver ninguna de estas dos obras de Sedeño. Ambas se encuentran en la colección Ticknor de la Boston Public Library (cito de la página 327 del *Ticknor Catalogue* de 1897).

<sup>11</sup> Penney, *The Book*, pág. 48. Interesantemente, señala la autora que desde 1502 es ésta la primera evidencia de interés en *LC* por parte de los impresores de Salamanca.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ruth H. Webber, "Pedro Manuel de Urrea y *LC*," *'La Celestina' y su contorno social: Actas del Primer Congreso Internacional sobre 'LC'* (Barcelona: Borrás, 1977), págs. 359-66, esp. 361-62.

<sup>14</sup> Sigo mi propia transcripción de R-6601 de la Biblioteca Nacional de Madrid para el texto de Sedeño y, para Rojas, el texto de Cejador, I, 31-34.

<sup>15</sup> Hay, sí, *ironía* en las palabras de Melibea, pero es una ironía que sólo se percibe después cuando le galardona a Calisto con su virtud. Perderíamos, claro está, el alto valor dramático de esta situación--y la ironía que la hace dramática--viendo aquí tan solo una réplica coqueta.

<sup>16</sup> Yo creo que el rechazo es genuino y que la "furia" de Melibea es ocasionada por el conflicto interior de varias emociones, por su estado de joven e inexperimentada, y por la necesidad de defenderse en este momento. Deyermond postula que esta escena tiene humorismo y que Calisto está ensayando ciertas conversaciones aprendidas en manuales (p. ej. la de Andreas Capellanus) a las cuales corresponde Melibea con una respuesta muy distinta a la de dichas manuales ["The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of *LC*." (LCDB 273)]. Otis Green tenía otra interpretación opuesta a la de Deyermond, en que el rechazo es resultado de no haber cumplido Calisto con las reglas del código del amor cortés ["La furia de Melibea." (LCDB 355)]. Responde a esta interpretación muy negativamente G. D. Trotter (LCDB 365), aseverando que no tiene que ver con el amor cortés esta primera escena y que el rechazo es dramáticamente motivado. Yo creo que Green ha equivocado y que Deyermond ha acertado: Calisto en esta primera escena de *LC* está personificando el amante literario, con toda probabilidad el amante cortés de Andreas Capellanus, y respaldado por la poesía cortesana del siglo XV. Obviamente no puedo aceptar el argumento de Trotter contra el papel que juega aquí el amor cortés pero sí creo que él acierta en eso de la necesidad dramática del



rechazo. El dice que da rienda suelta luego a los poderes diabólicos de Celestina. Es cierto. Yo creo, empero, que hay que explicar, además de haber cumplido con una necesidad dramática, el rechazo de Melibea cómo una necesidad psicológica totalmente verosímil en el contexto del momento. Por eso me he detenido tanto en la caracterización. Creo que Green ha visto esta situación al revés. Creo que mi interpretación de esta primera escena concuerda bien con la teoría de Deyermond, apoyando la presencia del temario cortés que rechaza Trotter y señalando a la vez la razón psicológica detrás del rechazo que motiva--dramáticamente--la actuación de Celestina. Detrás de los evidentes "poderes diabólicos" de Celestina siempre hay sus profundos conocimientos de la psicología humana (que son, por supuesto, los de Rojas).

17 Creo ilustrativo--para este contraste entre las dos maneras de caracterizar--un resumen del uso pronominal. Abajo la suma de estos usos (personales solamente) en tres divisiones: sujeto, objeto (incluso el uso reflexivo), y posesivo.

	sujeto	objeto	posesivo	total
Rojas	5 (2/3)	11 (5/6)	9 (6/3)	25 (13/12)
Sedeño	7 (5/2)	16 (10/6)	22 (17/5)	45 (32/13)

La primera cifra entre paréntesis representa el total de Calisto; la segunda el de Melibea. En la cantidad de palabras hemos visto que el aumento sobre las empleadas en el texto de Rojas en el de Sedeño es 48%. Este porcentaje no varía mucho en cuanto al uso de pronombres de sujeto y de objeto entre los dos textos (40% y 45% respectivamente). Pero el aumento es casi exclusivamente aplicado a las intervenciones de Calisto (150% y 100% respectivamente). En cuanto al uso personal del posesivo, el aumento general es notable (145%) pero el aumento atribuible a Calisto llega a poco menos que 300 por ciento). Así vemos que este uso aumentado le coloca en un mundo menos literario en que 1) habla más de sí mismo, 2) habla directamente a Melibea con mucha más frecuencia, y 3) asocia los sustantivos con un poseedor con una regularidad llamativa. No vemos el mismo fenómeno en Melibea. Aunque está señalado en el texto, repito un dato que no se analiza aquí pero que afecta su caracterización: a menudo (los números no lo indican) la Melibea de la prosa emplea la tercera persona (esquivando, por ignorancia o por recato, referencias directas) cuando la Melibea directa de los metros prefiere la primera o segunda personas.

18 Por lo que toca a la posible influencia de Urrea sobre Sedeño, es casi cierto que éste haya basado sus versos 31-30 en una estrofa de Urrea. No hay fuente posible en *La Celestina* y las coincidencias son demasiadas para postular otra solución. Para que el lector lo confirme, doy la estrofa de Urrea [ed. de Villar, pág. 453] a continuación:

Somos en esto apartados;  
Que la gloria que poseen  
Por muy perpétua la veen,

Sin ser de allí derribados:  
 Mas yo me veo alegrar  
 Con recelo de dexar  
 Tu vista y acatamiento,  
 Recelando el gran tormento  
 Que en ausencia he de pasar.



Sancho de Muñón. Portada de su Tragicomedia de Lisandro y Roselia.

[1542]

## MARCEL BATAILLON (1895-1977)

**O**marcel Bataillon, como todos sabemos murió el año pasado, a la edad de 82. Sin lugar a dudas su obra maestra de investigador y escritor es el justipreciado *Erasmus y España*. Pero *LC* era otro tema que le ocupaba la atención durante gran período de su labor erudita. Su nombre figura 16 veces en nuestra bibliografía del interés en la celestinesca entre sólo 1949 y 1975. Hay entre ellas una ponencia presidencial, reseñas sustanciosas de libros de crítica y de ediciones, un prólogo a una traducción al francés, un resumen del curso que dictó, varios artículos sobre temas centrales al texto y la trasmisión del texto y, finalmente, su fundamental libro "*La Celestina*" *selon Fernando de Rojas*.

Era una esperanza nuestra la de ver su nombre algún día como colaborador en *Celestinesca*. Pero debió de fallecer poco después de recibir el número de estreno (mayo, 1977) del boletín. Ahora no sabemos si habría querido volver a este tema tan ricamente representado en su bibliografía. Nos dejó amplias muestras de sus provechosas lecturas de Rojas y logró que no perdiésemos nunca de vista que *La Celestina* tiene hondos raíces en su siglo al mismo tiempo que sabe universalizarse.

A pesar de la fama que sus actividades y obras le llovían encima, Bataillon era humilde, realista. Poco antes de morir, hablaba de su carrera a *Historia 16* en una entrevista amena y expansiva, entrevista luego impresa de nuevo en *Les Langues Néo-latines*, núm. 225 (1978); 119-132. Prefiriendo cederle al mismo Bataillon, gran aficionado y estudioso de la celestinesca, la última palabra, reproducimos aquí la parte final de su respuesta a esta pregunta: "¿Podría decirse que Marcel Bataillon ha creado una escuela?" Apreciamos en ella un raro espíritu echado de menos.

". . . En otros campos ha habido algunos investigadores que se han interesado por mis estudios sobre *La Celestina* y algunos que lo han hecho sobre mis trabajos americanistas, pues dediqué varios cursos en el Colegio de Francia al padre Las Casas, a la historiografía de la conquista de América y a la conquista del Perú, especialmente. En este ámbito he tenido alguna influencia sobre jóvenes que buscaban temas de investigación, pero no puedo considerarme el maestro de una escuela como la de Menéndez Pidal en España. . . . Me basta con que me digan que mi libro *Erasmus y España* es útil y que las investigaciones sobre *La Celestina* son aprovechables. Con eso me conformo" [p. 132].

[J. T. S.]



## UN POEMA CELESTINESCO EN LA TRADICION SEFARDI MODERNA

(NOTA ADICIONAL)

Respecto al poema judeo-español marroquí que dimos a conocer en *Celestinesca*, 2:1 (mayo, 1978), 3-5, conviene tener en cuenta una coincidencia verbal que nos proporcionan dos versiones marroquíes inéditas. Un texto tangerino de la colección Menéndez Pidal termina con los versos:

hasta que estaba más muerto  
que su abuelo.

[S. G. Armistead et al., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 tomos, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, núm. R11.1.]

Aún mejor es la lectura que se encuentra en el manuscrito tetuaní de Luna Bennaim (núm. 52):

Más muerto está  
que mi abuelo.

La canción sefardí refleja, claro está, las palabras de Sosia (LC, XIX): "¡Señor, señor! ¡A esotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo! ¡Oh gran desventura!" [ed. D. S. Severin, Madrid: Alianza, 1971, pág. 224]. El detalle confirma, si falta hacía, el evidente origen del poema sefardí en la obra de Rojas. [S. G. A. y J. H. H.]



Sosia



Tristan





## LC IN THE CENTRO DE ESTUDIOS DE LOS SIGLOS DE ORO

While bibliographies, etc., often treat it as a medieval work, *LC*, with versions begun in the sixteenth century, is also of interest to the recently-established Centro de Estudios de los Siglos de Oro at the University of Nebraska-Lincoln (*The American Hispanist*, 3, no. 22) [December, 1977], pp. 3, 23; *Bulletin of the Comediantes*, 30, no. 1 [Spring, 1978], p. 75). The main feature of the Centro at present is a thematic bibliography on 3" x 5" cards, with Fernando de Rojas and *LC* occupying nearly a whole long drawer. Before going further, we must acknowledge our debt to Joseph Snow's masterly "Un cuarto de siglo de interés en 'La Celestina,' 1949-75: Documento Bibliográfico," *Hispania*, 59 (1976), pp. 610-660. He and his collaborators have greatly enriched our Centro, and we are grateful.

Our cards are arranged by topics. After those on Rojas himself, come those on *LC* in general, followed by specific topics in alphabetical order. For example, an early entry is headed: "ROJAS: *Celestina* (act I)"; then the author of the study, its title, and where the article, if that is what it is, can be found; for a book, the facts of publication (place, publisher, date) are given. Often, the lower right-hand corner tells where the reference was found; many cards now bear a notation such as: "Snow, no. 173."

Two of the largest categories are "Editions" and "Translations." The editions are divided into "Editor not named," filed chronologically, and "Editor named," filed alphabetically by editor's name. The translations are alphabetized according to the language to which *LC* is translated. Among other important categories are "Melibea" and "Pleberio," especially the latter's lament or soliloquy.

Naturally, if our Centro is even to approach maximum usefulness, we will always welcome suggestions aimed at making it better. Since *LC* is of course one of the most important matters with which we concern ourselves, the contributions of its *estudiosos* will be especially meaningful. Abstracts of dissertations would be most welcome, as would reprints of articles. We thank our colleagues in advance. [Richard W. Tyler, The University of Nebraska-Lincoln]



Argument der Ganzen Tragedia.

## P R E G O N E R O

"contarte he maravillas"

The 'maravillas' this section offers are really--as single items--rather ordinary in many cases; it is the accumulation of them as witnesses to the world-wide *celestinesca* phenomenon that is so marvellous. I would like to mention the names of those people whose letters, mailings with enclosures, information and references, have helped in the compilation of this section: from England, Dorothy Severin, Keith Whinnom, Geoffrey West, David Hook, and Alan Deyermond; from the USA, Harvey Sharrer, Adrienne Mandel, Alvaro Custodio, Jerry Rank, E. Michael Gerli, Kathleen Kish, E. J. Webber, D. W. McPheeters, George Shipley, and John VanKerk; and from Italy, Beniamino Vignola. ❧

LA CELESTINA AT THE MLA: After 5 consecutive years, and due only to technical problems, the Special Session on "LC Scholarship" will not be held in 1978. However, it is a pleasure to note that the Spanish I section will be featuring, as part of its program, a paper by LUIS BELTRAN

(Indiana University) entitled, "La envidia de Pármeno." This recent interest in Pármeno is astonishing. His character had been amply studied by LIDA DE MALKIEL in 1962 (LCDB 60), and touched upon by other briefer studies such as RANK'S (LCDB 363). But single studies on Pármeno have flourished only since 1975: I cite them in publication order; W. D. TRUESDELL on P's triple temptation (LCDB 366), JOHN WILHITE'S on P. as a *pícaro* (S56), E. BARON PALMA'S on P. as an antihero (S104), and JAMES STAMM'S on P's *tesoro* (S218, in this issue). ❧



Paris  
1527

LA CELESTINESCA AT SAMLA: Of undoubted interest to followers of *la celestinesca* was the following item, "Dichotomy Between Religion and Magic in the *Tragedia Policiana*," delivered to the Spanish 2 section at the South Atlantic MLA meetings in Atlanta (November, 1978) by PATRICIA FINCH of Catholic University. ❧

CELESTINA BOOK NEWS: An important new book is of 1978 vintage. It is the critical edition of the Sevilla, 1501 *Comedia* (complete with full variant listings from the other *Comedias*) prepared by JERRY R. RANK (Univ. of Illinois-Chicago Circle). Its long and clearly-expounded introductory material deals mainly with the problems of textual filiation of the *Comedias* and certain of the early *Tragicomedias*. It is bound to stir up new interest and, perhaps, new controversy. Although his work concentrates more on the *Comedias* than did either of the stemma-producing studies he cites: HERRIOTT (LCDB 56) and WHINNOM (LCDB 56h), RANK gives us new data from which to view with fresh eyes the textual transmission of *LC*. . . . Now planned for 1979 is a book of studies on aspects of *LC* by ALAN DEYERMOND and DOROTHY SEVERIN (both

of Westfield College-University of London; Deyermond currently holds a joint appointment with Princeton Univ., and is resident each year in the Autumn . . . . Also working on book-length studies are GEORGE SHIPLEY (Univ. of Washington) and KEITH WHINNOM (Exeter University).

*CELESTINA* IN THE JOURNALS: In addition to the items already included in the bibliographical supplements to LCDB published to date, I note the future appearance of DAVID HOOK (King's College, Univ. of London), "The Genesis of the *Auto de Traso*," in the *Journal of Hispanic Philology*, and of E. MICHAEL GERLI (Georgetown Univ.), "La religión del amor y el anti-feminismo en las letras castellanas del siglo XV," in which *LC* is touched upon, to appear in *Hispanic Review*, and of DOROTHY SEVERIN'S article on humor in *LC*, planned for the February 1979 number of *Romance Philology*. . . . Of interest also is GLEN F. DILLE'S published article, "Concerning the Authorship of the comedias *Thebaida* and *Serafina*," in no. 3 of 1977's *Journal of Hispanic Philology*. . . . In the books reviewed pages, I note that ESPERANZA GURZA'S book on existentialism and *LC* is reviewed by CIRIACO MORON ARROYO (Cornell) elsewhere in this issue and by D. W. MACPHEETERS (forthcoming in *Symposium*). . . . PIERRE HEUGAS'S volume on the continuations and imitations of *LC* has a recent longish review by A. CASTRO DIAZ (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 322-23 [1977], 285-305). . . . KATHLEEN KISH'S edition of the first Italian translation of *LC* is reviewed by B. VIGNOLA (*Cultura Neolatina* 36 [1976], 129-37).

*CELESTINA* ITEMS IN PROGRESS: There are two North American theses listed this year: R. ROGER SMITH'S is entitled "Recapitulation, Reiteration, and Repetition: Techniques of Restatement in *LC*," and is being directed at the Univ. of Kentucky by JOHN LIHANI; JOANNA QUANN'S is "Discourse in *LC*" and is being carried out at George Washington Univ. under the direction of INEZ AZAR. . . . GEORGE SHIPLEY is polishing a study he has done of the roles of authority and experience in *LC*. . . . J. T. SNOW is preparing a study of Federico PEDRELL'S opera of the *Tragicomedia* which has never been given a complete hearing in Spain since its completion in 1902, although it has been seen and heard in Italy (LCDB 250). . . . GEOFFREY WEST (Essex Univ.) is elaborating an article dealing with teeth, toothache and sexual imagery in *LC*. . . . ALVARO CUSTODIO (now working in Los Angeles) has produced English and Spanish versions of *LC* and is preparing a report on these experiences [see also below, the section concerning *LC* on stage, and ADRIENNE MANDEL'S play review elsewhere in this issue]. . . . KATHLEEN KISH (Univ. of North Carolina-Greensboro), after a foray into some eighteenth-century studies, is returning to work on her project of *LC* in twentieth-century theatre. . . . E. MICHAEL GERLI has recently completed his study, "Calisto's Hawk and the Images of a Medieval Tradition," in which French, German, and English medieval romances, Spanish and Yugoslav ballad traditions, and medieval love treatises are used to provide a working frame for the allegorical "hunt of love" which he applies to the opening scene of *LC*. . . . Finally, all *celestinistas* at work on relevant projects of any nature are encouraged to write to the editor with information that can be used to increase the scope of this section and to keep colleagues

elsewhere up to the moment; we would welcome requests for information and will publish addresses so that informants can write directly to solicitors of same.



## Crucible Theatre

M	25.9.78	—	—
T	26.9.78	—	—
W	27.9.78	7.30 p.m.	CELESTINA (preview)
Th	28.9.78	2.30 p.m.	CELESTINA (preview)
		7.30 p.m.	CELESTINA (first night)
F	29.9.78	7.30 p.m.	CELESTINA
S	30.9.78	4.30 p.m.	CELESTINA
		8.00 p.m.	CELESTINA
M	2.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
T	3.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
W	4.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
Th	5.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
F	6.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
S	7.10.78	4.30 p.m.	CELESTINA
		8.00 p.m.	CELESTINA
M	9.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
T	10.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
W	11.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
Th	12.10.78	7.30	CELESTINA
F	13.10.78	7.30 p.m.	CELESTINA
S	14.10.78	4.30 p.m.	CELESTINA
		8.00 p.m.	CELESTINA (last)

LA CELESTINESCA ON STAGE: These reports take us to Sheffield, England, to Los Angeles in the USA, to Madrid, the Spanish provinces, and to Mexico and Rome. They deal principally with Rojas but there are also notes on the staging of *La lozana andaluza* and *La pícara Justina*. Indeed the old bawd and her literary progeny seem to be faring well these days in the international theatre.

MABBE'S CELESTINA REVISED AND STAGED: [Special thanks to materials provided so speedily by England-based *celestinistas* SEVERIN, HOOK, and WEST.] Billed as "the classic tragicomedy which has been a best-seller in Spain for five centuries," and with Picasso's

well-known 1903 portrait "Célestine" gracing the announcements (and the program as well), *Celestina* opened in Sheffield's CRUCIBLE THEATRE for two preview performances (Sept. 27 and matinee Sept. 28) and a complete run of performances through October 14th of this year.

The English text used was MABBE's 1631 translation, adapted by CHARLES LEWSON, who also directed. [Mr. Lewson previously furnished us with some interesting notes on English radio productions of *LC* between the 20's and 1969, vol. I, no. 2, pp. 34-35.] He is an experienced director and actor and was, for four years, drama critic of *The Times* of London. The textual consultant to Mr. LEWSON was hispanist DAVID HOOK (King's College-London).

This particular rendition of *LC*, as described by Eric SHORTER in his review (Fri. Sept. 20th) for the *Daily Telegraph*, is "sprawling with aphorisms, sex, violence, cynicism, laughter, witchcraft, clichés and a plot to raise all eyebrows." Both he and Ned CHAILLET (who reviewed it for *The Times*, Mon. Oct. 2, p. 7) noted the blend of comedy and tragedy, coarseness and refinement, seriousness and fun, but felt that the acting style emphasized--in the end--the fun and comedy, perhaps at the expense of a more serious tone LEWSON intended for the production. The adaptation highlights the servant's ribaldry and *Celestina*'s demonic powers and manipulation of people and situations through sexual bargaining. This "crowded chronicle" (Shorter, *Telegraph*) was played out against a permanent set of platforms and ecclesiastical steps designed by ROGER GLOSSOP for the thrust stage of the CRUCIBLE. This production was presented in a three-act format.

In the title role was ANTONIA PEMBERTON, "an ingratiating witch"



(*Telegraph*), who was "very effective while conjuring" (*Times*). The reviews comment the performances of only two other cast members: MALCOLM SINCLAIR is chided (*Times*) for "simpering" and not "conveying any sort of believable interest in the girl"; and BILL STEWART was singled out (*Times*) for his "sturdy performance" as Sempronio. Appearing in the remaining roles were PAMELA STEPHENSON (Mel), DAVID McGAW (Par), SOUAD FARESS (Eli), CATHERINE HALL (Areusa), CHRISTOPHER GUINEE (Pleb), HELEN COOPER (Lucr), SYLVIA BARTER (Ali), MARTYN HESFORD (Tris), DAVID SASSIENI (Sos), and TERRY GILLIGAN (Thraso).

Costumes by Anne SINCLAIR, lighting by Mick HUGHES, and sound by Alan STRETCH round out the production credits for a theatrical evening, which despite its minor flaws (in contrast to the enormous difficulties accompanying such a venture), impressed as the kind of dramatic enterprise that "takes away the breath" (*Telegraph*).

The program notes on Rojas, the evolution of the text, the locale, translator, and other selected items about the impact of *LC*, are succinct and accurate. It would have been most productive to have been present at one of the sessions conducted by the adaptor/director in the Main Theatre on the 6th and 12th of October and to learn how the play, the adaptation, the artistic conception, were translated into a viable three hours of sustained theatre.



THE BILINGUAL EXPERIMENT IN LOS ANGELES: The US has seen *LC* before in either Spanish or English [a few instances are recorded in LCDB 198, 199.8, 202 (and p. 35, first suppl.) 228.2, 232 and, in its supplements, S36, S38, S81, and S82] but has never been able to see them in tandem. ALVARO CUSTODIO, collaborating with the Inner City Cultural Center of Los Angeles, has just directed productions of both; the Spanish is his own adaptation [see LCDB 196.1 and 196.2 plus DIAL's art. in *Celestinesca* I, i:13-18] and the English is the work of CARMEN ZAPATA (who also produced) and ALAN STARK, in collaboration with CUSTODIO.

The sponsor of this theatrical experiment is the relatively new (founded 1973) Bilingual Foundation of the Arts, a worthy organization just now finding a solid financial base. *LC* was seen [a separate review appears elsewhere in this issue] on weekends from Oct. 6 through November 12, 1978. One could see it in Spanish on Fridays at 8:00 p.m. and Sundays at 3:30 p.m. and then take in an English performance on either Saturday at 8:00 p.m. or Sundays at 7:30 p.m. In connection with the play, which was aimed at both schools and traditional audiences, Custodio and Ms. Zapata held a Symposium at UCLA on Nov. 11th, and the director was available, with advance notice, to discuss *LC* with student groups before and after individual performances. This kind of 'outreach' movement in the theatre is healthy and perhaps, in the special case of non-contemporary plays, necessary. It parallels the similar discussions led by Charles Lewson alluded to in the previous report. Whereas the English (MABBE) version emphasized the bawdiness and the exuberance of Rojas's text, this bilingual effort aimed at underscoring "realistic character development in a context rich in wit and eroticism. Despite its age, [*LC*] conveys to modern audiences a familiar theme of protest against religious/ethnic

repression in a period of radical political and social change" (from a publicity letter dated Sept. 5, 1978). Whether or not this *is* Rojas's theme, many have certainly thought so, and it is the thrust of this adaptation. Some actors play the role in both languages, for example DAVID ESTUARDO (Cal), JULIO MEDINA (Semp), DON CERVANTES (Crito), JAMES VICTOR (Cent), and IRENE DE BARI (Areusa). Other characters were played by two actors (I list the Spanish-language player first): ROSE RAMOS /VICTORIA RICHART (Mel), HAYDEE DU BARRY/LILLIAN ADAMS (Cel), ILKA TANYA PAYAN/IVONNE COLL (Eli), ALFREDO RODRIGUEZ/ROBERT DUNLAP (Par), IRMA GARCIA/DENISE CAPITANO (Lucr), and CARLOS PETREL/FRANK HILL (Pleb).

Scenery was designed by Estela SCARLATA, music by Mark ELSON, lighting by José LOPEZ, and costumes by Frances ACOSTA. Presented in 3 acts. The one review I have seen (*LA Times*, 10 October, 1978, part. 4, p. 9) was mixed.

MORE ON CAMILO JOSE CELA'S *CELESTINA*: Cela's *Celestina*, the début of which occurred in February of this year and details of which appear in LCDB, suppl. no. 197 [to be found in this issue of *Celestinesca*], was controversial from the start. Wanting to have *LC* performed *in toto*, Cela finally relented and gave us a three-hour version, directed by José Tamayo. The stage nudity, which on one hand is justified in a production of *LC*, but on the other seems to reflect more the almost *de rigueur* undressing in much Madrid theatre of the post-Franco era, probably raised not a few eyebrows. But the event was controversial too because Cela himself is a controversial figure. To demonstrate (once again) that you can not please everyone, I cite from a highly favorable review and from a non-review. . . . J. E. Aragónes states that "la tarea de Cela [es] una efectiva, eficaz, y respetuosa puesta en castellano actual del venerable texto" que es, o representa "un inteligente estudio analítico de la trama y de sus personajes." This version is declared better than the "más almibaradas de Huberto Pérez de la Ossa y de Alejandro Casona." Most of the praise is reserved for Cela whose "version" this is [*Estafeta literaria*, núm. 630 (15 feb. 1978), 31]. . . . "Arnaldo" of *Fuerza Nueva*, núm. 580 (18 feb. 1978), p. 41 states: "También tenemos nueva versión de *LC*, que, con todos los respetos a Fernando de Rojas, o precisamente por eso, no quiero ir a ver; porque el adaptador--¡madre mía, adaptar una obra clásica española!--es nada menos que Camilo José Cela. Y lo siento por esa admirable actriz que es Irene Gutierrez Caba."

So much for keeping politics out of the theatre, and personality out of esthetic judgments.

ALFONSO SASTRE AND *LA CELESTINA*: From *ABC* (16 sept. 1978), pág. 43, the following notice is brought to our attention by Prof. E. J. WEBBER (Northwestern Univ.) In April of 1979, Rome will be the venue of the *estreno* of a new *Celestina*, written by ALFONSO SASTRE, "en la que se pone de manifiesto la crisis de toda ideología, la represión, la magia, la herejía y el amor." Calisto is, in this modern adaptation, portrayed as an heretical ex-monk fleeing from the Inquisition! More of the same treatment for Melibea, who turns up as a beautiful prostitute!

OTHER CELESTINESQUE WORKS ON STAGE: We are reminded of a theatrical presentation of *La pícarra Justina*, the work of Héctor Azar, which took place in Mexico, 1976. The reminder comes from the *Latin American Theatre Review* 11, no. 2 (1978), p. 53. Additional information would be most welcome. . . . Another work, noted earlier [*Celestinesca*, 2, no. 1 (1977), p. 34] was an adaptation of *La Lozana andaluza* by Jerónimo López Mozo entitled "Comedia de la olla romana en que cuece su arte la lozana." This Spanish work was seen in the provinces mostly, certainly in Valladolid and Palencia. It was directed by César Oliva. The goals of the adaptation included those of demonstrating the "popular" base of the language of the work and its transitional nature, bridging the Middle Ages and the Renaissance, both goals closely paralleling *LC*. Further comments on this production may be found in an interview with LOPEZ MOZO in *Reseña de literatura, arte, y espectáculos*, núm. 107 (julio-ag. 1977), pp. 23-24. . . . Another adaptation of *La lozana andaluza* is now available. It was written in 1963 by RAFAEL ALBERTI and appears in *Primer Acto*, núm. 178 (marzo 1975), 18-47. It is subtitled: "Mamotreto en un prólogo y tres actos."



CELESTINA SINGS IN DUTCH: In the Dutch adaptation of *LC* by Hugo Claus (LCDB 224.1) the first act opens with Celestina strolling across the stage singing. What could she be singing? John VanKerk has helped with the Dutch to English and, from that, I have concocted a Spanish version. Here is Celestina's little lyric:

In de verre boom waait de wind  
Van de hoge berg valt het kind.  
Rijken wonen in andere huizen.  
Met hun lijk verbranden de luizen.

In the distant tree blows the wind,  
From the high mountain the child descends.  
The rich live in other houses,  
With their corpse burn the lice.

Kom als de morgen komt,  
Vriendje van mij.  
Kom als de morgen komt.  
Met niemand erbij.

Come when the morning comes,  
little "friend" of mine.  
Come when morning comes,  
with no one else attending.

En el lejano árbol suena el viento  
Del alto monte desciende el niño.  
En otras casas viven los ricos  
Con su cadáver queman los piojos.

Ven cuando venga la mañana,  
amigo mío.  
Ven cuando venga la mañana,  
sin compañía.

The similarities of the second stanza to the traditional *albada* (dawn meeting of lovers) are somewhat disguised in this song, which bears more than a passing resemblance to Lorca's erotically-charged *nanas*. Placed in the repertoire of Celestina, such ambiguities are, of course, emphasized.



 LA CELESTINA REVISITED

Adrienne Schizzano Mandel  
California State University-Northridge

Los Angeles has its own *Celestina* at last. The Bilingual Foundation of the Arts has engaged Alvaro Custodio to direct his own adaptation of *La Celestina* both in Spanish and English for its Inner City Cultural Center. The English and Spanish versions are performed on alternate nights, with some actors doubling roles in the two languages. Custodio has boldly taken the twenty-one act version of Rojas' work and has wrought with considerable skill a text in three acts. In spite of the substantial excisions, Custodio's sensitivity and literary awareness has enabled him to capture the thematic richness of *La Celestina* while at the same time projecting on stage a unified poetic whole. This is not a first for Custodio, who has successfully staged his version in Mexico in 1953 and 1968, and published its text in 1966 (see *Celestinesca* I [Mayo 1977], 13-17). His adaptation has won praise from no less an authority than María Rosa Lida de Malkiel in *La originalidad artística de La Celestina* (*passim*, see Index).

The quality of the adaptation notwithstanding, the production does offer some problems. The sober architectural set is designed to suggest separate entrances to Calisto's and Melibea's houses, while *Celestina*'s is fittingly placed in-between. The transitions from one scene to another, however, often seem abrupt and confusing. The theatre's physical structure and stage dimension probably do not allow for a more imaginative staging and movement. All the action is, in fact, confined to one level. This becomes particularly damaging, I believe, when Calisto rushes from the scene of his love-making to come to the aid of his watchful servants and falls from the ladder to his death. Since the staging offers no suggestion of physical danger, Calisto merely runs offstage, with distant voices announcing his death. With ladder or wall missing, the viewer is left without a sense of dramatic immediacy, and therefore untouched by the tragedy. On the other hand, the theatre does offer a suitable and believable tower, and Custodio uses it skillfully. The distraught Melibea appears at a high window to one side of the theater to disclose her actions to Pleberio before leaping to her death. In this adaptation the role of Alisa is eliminated altogether and Pleberio is left therefore to mourn alone the futility, injustice and tragedy of life.



Unfortunately, David Estuardo, who plays Calisto both in Spanish and English, though handsome and brooding, lacks charm and the expressive potential of an inner world of passionate despair. But Victoria Richart portrays Melibea with a noble bearing, affecting passion, and a touch of playfulness.

At our first glimpse of Celestina's world, we catch her bent over a chest containing her savings and the girls' earnings. The chest and the money it contains are an extension of her person, not unlike the similar situation in Molière's *The Miser*. Later, when Sempronio and Parmeno come to claim their share of the earnings, we see her joyfully caress the contents of the cash-box. She appears in worshipful prayer before it. And finally, her refusal to part with any fraction of this hoard brings about her death. But the actress portraying the Spanish Celestina is too mannered to convey the psychological and linguistic riches we find in Rojas, nor does she reveal the dramatic range that we experienced in René Buch's Celestina as portrayed by Ofelia González, at Berkeley in 1977 (see *Celestinesca* II [Mayo 1978], 31-33). Lillian Adams, the English Celestina, has a better grasp of the role. Custodio deals elegantly with Celestina's supposedly demoniacal talents. He eliminates the infernal apparatus of potions and fetishes. Clearly, however, she knows how to exploit the rich vein of popular superstition. She takes her "tainted" *hilado* to Melibea's house, but her real powers do not lie with Satan but with her profound readings into the human psyche.

The most satisfying moments of the production are provided by Julio Medina's lively portrayal of Sempronio in both Spanish and English versions. Medina's superb expressive skills are pleasantly supported by the two *mochachas*, Irene de Bari and Ilka Tanya Payan.

Custodio has judiciously modernized the language of the Spanish original. It is a pleasure to report that the tone and form of the English version (produced by Carmen Zapata and Alan Stark in collaboration with Custodio) work especially well on stage.

The costumes are rich but not opulent and appropriately suggest the period. Melibea's refined elegance, in particular, reveals the talented hand of Mrs. Custodio.

All in all, *La Celestina* is alive and well this October 1978, even if a few of the actors were unable to meet the demands of the text or execute Custodio's praiseworthy intentions.





SOBRE EL LLAMADO EXISTENCIALISMO EN *LA CELESTINA*\*

Ciriaco Morón Arroyo  
Cornell University

Cuando la profesora Gurza se convenció de que era posible interpretar *La Celestina* desde el existencialismo, percibió la posibilidad de una objeción: ¿qué tiene que ver una filosofía de guerra mundial con una obra literaria de 1499? ¿Hay razones para que una lectura existencialista de la obra de Rojas tenga validez histórica, o se tratará de un ejercicio sagaz pero sin pretensiones de auténtica interpretación?

A esa objeción y pregunta se contesta en el primer capítulo: "Dos épocas de crisis y sus actitudes vitales" (pp. 15-44). Con toda inteligencia y prudencia la profesora Gurza advierte que la distinción entre Renacimiento y Edad Media no es tanto de fechas cuanto de actitudes; e incluso al estudiar las actitudes distintas de los dos períodos, no podemos olvidar los elementos comunes en ambos. La crisis de fines del siglo XV, en la cual se inserta la obra de Rojas, se describe en torno a dos términos claves: a) "El Medievo: énfasis en el 'más allá,'" y b) "El Renacimiento: humanismo, énfasis en esta vida, individualismo." Desde estos dos focos se explican contrastes como el siguiente: "La Edad Media fue una época de respuestas. El Renacimiento, de preguntas que destruyen la coherencia y simetría del universo medieval" (p. 25). Las páginas que siguen, resumen manifestaciones de la nueva vitalidad en la filosofía, el arte y la literatura. En ese canto a las virtudes de aurora del Renacimiento no queda mucho hueco para la crisis social en que ha de surgir *La Celestina*.

Después de dibujar el entorno de la obra de Rojas, se pretende hacer lo mismo con el período en que surgió el pensar existencialista: "Del siglo XIX al siglo XX a) Industrialismo, triunfo de la burguesía, ideas económicas y políticas, técnica y ciencia, ideas filosóficas" (pp. 31-37); b) "El siglo XX: ciencia y técnica; deshumanización, las masas y el hombre masa; totalitarismo político; corrientes filosóficas" (pp. 37-44). Me parece digna de comentario la siguiente proposición: "Las ideas filosóficas del siglo XIX se pueden caracterizar por su cantidad, variedad,

---

\*Notas del lector del libro *Lectura existencialista de "La Celestina"*. Por Esperanza Gurza. Madrid: Editorial Gredos, 1977. 351 págs.

complejidad y, a veces, brevedad de vida" (p. 31). Si tomáramos conciencia de esa verdad indiscutible, abandonaríamos tópicos como "el positivismo del siglo XIX," "la crítica tradicional del siglo pasado" y frases parecidas que son testimonios de ignorancia.

Como fenómenos característicos del siglo XIX la profesora Gurza estudia la revolución industrial y los cambios que indujo en la estructura de la sociedad, el liberalismo económico y el socialismo; en el orden político, la realización más revolucionaria del siglo XIX es la consolidación de la democracia como forma ideal de gobierno; y en el orden técnico alude la autora a la orgía de invención que tiene lugar especialmente en la segunda mitad del siglo. Sigue un somero resumen de historia filosófica con mención de Kant, Hegel, Marx, Spencer, el pragmatismo y la restauración de la escolástica.

La filosofía del siglo XX se resume sobre la lucha de dos polos: idealismo heredado del siglo anterior y realismo. Al hablar del realismo se menciona a Husserl, "exponente de la fenomenología, ciencia de lo subjetivo" (p. 41); y por fin se menciona el existencialismo, que "se alza en favor del individualismo, la subjetividad, la introspección y el sentimiento. No es una filosofía de las cosas, sino de la situación humana" (p. 41). La crisis en la que el existencialismo surge consistiría en que todos los adelantos del siglo XIX habían resultado negativos y habían conducido al hombre a mayor alienación.

Al terminar de leer este capítulo se me ocurren cuatro objeciones:

1. El procedimiento de hacer un paralelo entre dos épocas de la historia es antiexistencialista. El tiempo, según *Ser y tiempo* de Heidegger (1927), es el horizonte último en que la existencia humana cobra su sentido. En un primer nivel el hombre se define como "atención" (traduzco con esta palabra sencilla el alemán *Sorge*. "Cura" es un término artificial y "preocupación" tiene un sentido ya muy cualificado que limita el sentido general de *Sorge*); y si leemos los distintos aspectos incluidos en el fenómeno de atender estos son el hecho de encontrarnos--facticidad, talante, pasado--proyectados y proyectando--comprensión, posibilidad, futuro--y preocupados con las cosas concretas de la situación--caída, presente. Pasado, futuro y presente, o sea, el tiempo, son pues, el horizonte que define al hombre como "atención."

Ahora bien lo nuevo de esta interpretación del tiempo es que deconstruye la visión tradicional y a su vez la explica. En la visión tradicional pasado, presente y futuro son tres momentos mecánicamente distinguidos; en la visión heideggeriana los tres momentos están fundidos en un presente que nunca podemos definir en términos mecánicos; porque mi presente de ahora no se mide por este segundo en que escribo--he escrito--la *e* o la *b*; mi presente es todo esto que me encuentro y a lo que aspiro; repitiendo lo que escribí en *El sistema de Ortega y Gasset* (1968), ideales, situación, herencia y facticidad.

Cuando el tiempo se concibe así, el establecimiento de paralelismos entre épocas históricas es una caída en la concepción mecanicista y vulgar; y creo que la profesora Gurza se da cuenta de ello, pues nos advierte

que no se trata de fechas exactas ni de paralelos mecánicos, es decir, que en el fondo no se debe hacer lo que ella pretende hacer.

2. Si el paralelismo histórico es válido, debemos esperar una relectura existencialista de toda la literatura del período. Concedo que las obras maestras--en este caso *La Celestina*--se apartan de lo típico de un momento histórico y en este sentido son siempre algo anacrónicas; no se agotan en el lenguaje e ideas de su tiempo, sino que desvelan estratos de la existencia no susceptibles de reducción a un presente mecánicamente entendido.

Sin embargo, precisamente las obras no maestras son aquellas que se agotan en las preocupaciones y lenguaje de su tiempo; hay poemas o narraciones que leemos sólo como documentos de época; por consiguiente, si a fines del siglo XV hubo en España conciencia de una crisis en sentido negativo capaz de explicar el "existencialismo" de *La Celestina*, no hay razón para que el *Tristán de Leonís*, *Amadís de Gaula*, el teatro y la poesía de Juan del Encina o los escritos de Diego de San Pedro, no se puedan leer desde la misma perspectiva. Si eso no es posible, con toda probabilidad estamos sacando *La Celestina* del contexto en que cobra sentido y haciendo, por consiguiente, mitología.

3. Ya he apuntado que la profesora Gurza resume varios rasgos del Renacimiento; pero se olvida de señalar cuáles conducen a una crisis de alienación que se parezca remotamente a las condiciones en que surge el existencialismo en el siglo XX. Incluso el tema de los conversos y la Inquisición, cómodo comodín de algunos hispanistas, no juega ningún papel en toda la lectura de la profesora Gurza. Los caracteres que se dan como definitorios de la Edad Media y Renacimiento son falsos o vagos y están tomados indiscriminadamente de historiadores literarios, de historiadores del arte, de historiadores políticos, sin notar la autora que todos pueden llevar razón desde su punto de vista, pero no llevarla una suma ecléctica de todos ellos. Precisamente lo primero que necesitamos para ponernos de acuerdo sobre una noción tan vaga como Renacimiento es distinguir sus distintos aspectos: artístico, poético, social, filológico, filosófico, y ver cómo unos vienen después de otros a veces con signo contrario; y todos ellos siguen distinto ritmo de desarrollo. Voy a explicar en dos palabras lo del signo contrario. En 1273 San Buenaventura (1221-1274), llegó a París y encontró la universidad deshecha "pues ha precedido la impugnación de la vida de Cristo en las costumbres por algunos teólogos, y la impugnación de la doctrina de Cristo con falsas tesis por ciertos artistas o filósofos."<sup>1</sup> Nos interesa la referencia a los filósofos, cuya falsa postura consistía en propugnar un aristotelismo basado exclusivamente en la razón. Según ellos la razón no podía demostrar que el mundo tuvo principio; eso se sabe sólo por la primera sentencia del Génesis. Cabía, por tanto, una filosofía en la cual podían ser verdaderas ciertas proposiciones que eran falsas según la teología. Así se formula la teoría de la doble verdad con la cual se inaugura una filosofía laica en pleno siglo XIII.

Pero lo curioso es que en 1277, el representante máximo del pensamiento medieval, religioso y jerárquico, Santo Tomás (1225-1274), es



condenado en París por "aristotélico," es decir, por pertenecer a la dirección supuestamente irreligiosa. Y quemando varias etapas de los siglos XIV y XV, el hombre que produce la revolución central en la historia del pensamiento europeo: Lorenzo Valla (1407-1457), oponiendo la filología histórica al estructuralismo escolástico, lo hace en nombre de una lectura religiosa de la Biblia, que no esté contaminada de filosofía profana. Para Valla, padre del pensamiento renacentista, el Renacimiento es resurrección del Evangelio en contra de un pensamiento medieval desviado del cristianismo. Erasmo y Lutero, seguidores de Valla y--supongo--hombres del Renacimiento, no hacen sino intensificar el mensaje del pensador italiano.<sup>2</sup>

4. Mi última objeción pretende ir más a la raíz. Hemos leído un capítulo sobre Edad Media y Renacimiento; se nos han citado unos cuantos estudios secundarios, ni siquiera los grandes historiadores de esos períodos, y ni un solo texto primario de escritores medievales o renacentistas. A mí no me extraña que un profesor viva de fuentes secundarias en una clase donde hay que tocar cierto tema de pasada, o en una tertulia; pero me espanta el que alguien emita juicios sobre un autor o época sin conocerlos de primera mano. Eso es exactamente lo que analiza Heidegger en el capítulo V de *Ser y tiempo* bajo los títulos de palabra vacía, curiosidad y ambigüedad (nn. 35-37).

Se me podría responder que el capítulo sobre Edad Media y Renacimiento sólo pretende resumir ciertas ideas aceptadas y conocidas para situar históricamente la lectura de *La Celestina*. Arguye mala intención por mi parte el criticar algo que es marginal en el libro como si fuera su centro. Pero yo he lanzado mi crítica porque el capítulo segundo: "El existencialismo" (pp. 45-70), central en una "lectura existencialista," sigue el mismo método: un conglomerado de autores y autorcillos secundarios y ni una sola cita de Heidegger, Jaspers o Sartre. Los únicos autores entre los citados que pueden ser considerados fuente primaria para el conocimiento del existencialismo son Jean Wahl y Emmanuel Mounier; pero incluso ellos son ya epígonos del creador del existencialismo: Heidegger. Si no se conoce a Heidegger no se conoce el existencialismo. Heidegger es un filósofo riguroso, su lenguaje es claro, aunque difícil; pero es claro porque es de una consistencia genial y de una extremada precisión.

La filosofía de Heidegger es en un sentido inmediato la redefinición de los conceptos fundamentales de Husserl: si la fenomenología se define como intuición de esencias, la intuición se redefine como hermenéutica y la esencia del hombre como existencia. Heidegger evita el término "vida" precisamente para situarse en un plano anterior a la dualidad vida/valor y vida/cultura, en la que se debatían Rickert, Simmel, Scheler y el Ortega preheideggeriano (*Tema de nuestro tiempo*, 1923).

En la redefinición de existencia, toma cuanto hay de aceptable en el personalismo de Scheler, pero pretende fundamentarlo en una estructura más comprensiva. Lo mismo ocurre ante la dualidad sujeto/objeto o psicologismo/logicismo en diálogo con Husserl y Nikolai Hartmann; la definición de la existencia como ser-en-el-mundo plantea el problema sujeto/objeto en forma muy diferente de la tradicional, y redefine el concepto de

intencionalidad, básico en Husserl.

Pero *Ser y tiempo* no es sólo un diálogo de Heidegger con sus contemporáneos, es una "deconstrucción" de la historia de la metafísica y, por tanto, un diálogo con Aristóteles, Descartes, Kant y Hegel. Y si el libro es todo eso, mirado desde su pasado, todavía es más mirado desde el futuro: *Ser y tiempo* contiene ya en 1927 la superación del freudismo y del marxismo como polos opuestos en la concepción de la persona humana y la sociedad, y la superación de distintos métodos de crítica cultural y literaria desde una hermenéutica más básica y comprensiva que todos ellos.

La influencia inmediata de Heidegger se basó en la parte humanista de su libro: autenticidad, angustia, muerte, temporalidad y finitud; hoy apreciamos más la hermenéutica, el concepto de "diferencia" frente a "dialéctica," y el esfuerzo por percibir con claridad la inserción de la libertad humana en el cosmos, la sociedad y la lengua, como factores de determinismo. Las distintas formas de existencialismo no han hecho más que tocar aspectos parciales del universo de Heidegger.

Por no entrar en la base ni estudiar la raíz histórica del existencialismo, la profesora Gurza no ha podido llegar a un conocimiento competente de aquella dirección filosófica. Pero lo curioso es que no ha necesitado ese conocimiento; el capítulo III, el más extenso del libro (pp. 71-133), entra ya en *La Celestina* y, como es natural, se olvida de la filosofía existencialista. Por ahí debiéramos haber empezado. El capítulo se titula: "El amor y la expresión sexual como vías hacia lo consciente y hacia la realización de la existencia y del ser."

La profesora Gurza se sirve ahora de "escritores existencialistas" que han tratado el tema del amor y compara sus visiones con el texto de Rojas. Esos escritores son Unamuno y Gide, a los que llama "escritores existenciales *avant la lettre*" (pp. 72 y 77). El capítulo segundo, en cambio, comenzaba así: "La filosofía de la vida, o las filosofías de la existencia, tienen un origen muy lejano, en la antigüedad clásica" (p. 45). Esto es falso; en cambio es verdad que los grandes escritores de todos los tiempos--Sófocles, Cervantes, Shakespeare--han presentado imágenes de la persona humana muy semejantes a las que después definió sistemáticamente la filosofía existencialista.

Además de Unamuno y Gide son citados Malraux, Graham Greene, Julien Green, Sartre y Moravia. Los comentarios de la profesora Gurza son inteligentes, demuestran una estupenda capacidad de leer un texto con gusto y me parecen en general verdaderos. Sólo me atrevería a introducir una distinción que considero importante: la diferencia entre actos y hábitos. En los filósofos y escritores existencialistas el amor es siempre un hábito, es decir, un modo concreto de comunicación humana. Cuando la comunicación entre un hombre y una mujer es íntima y en plena salud, entonces puede culminar en actos sexuales. Pero el amor tiene también lugar en la enfermedad, cuando el desnudo se produce para curar un carbunco y ponerse una irrigación. En *Niebla* de Unamuno, mientras Augusto Pérez se debate en experiencias pseudoamorosas de timidez, compensación y

paternalismo, encontramos dos casos de verdadero amor. En el cap. 21 Don Antonio cuenta cómo se encontró con la madre de sus hijos, con la que no está legalmente casado; y la convivencia les ha hecho parte uno del otro-- "Eres tú, Concha mía, mi costumbre"--; en cambio Unamuno con toda precisión describe el amor acto, que no se ha hecho costumbre; hablandó Don Antonio de su mujer legal dice: "Era como si estuviésemos siempre reconcomenzando la vida, como si la estuviese reconquistando de continuo."<sup>3</sup>

En el capítulo siguiente cuenta Unamuno la fábula del fogueteiro portugués, enamorado de su esposa. Cuando un día la pólvora la quemó y desfiguró su cara, él tuvo la dicha de quedarse ciego, de forma que pudo conservar la imagen de su hermosura. El amor es un modo de comunicación humana que no termina cuando la pólvora desfigura el rostro.

Sartre, con su acostumbrada genialidad, presenta en *Nausea* el estudio de un desahogo sexual sin diálogo, es decir, sin comunicación entre personas humanas: "I live alone, entirely alone. I never speak to anyone, never; I receive nothing, I give nothing. The Self-Taught Man doesn't count. There is Françoise, the woman who runs the *Rendezvous des Cheminots*. But do I speak to her? Sometimes after dinner, when she brings my beer, I ask her: 'Have you time this evening?' She never says no and I follow her into one of the big rooms on the second floor she rents by the hour or by the day. I do not pay her: our need is mutual. She takes pleasure in it (she has to have a man a day and she has many more besides me) and thus I purge myself of a certain nostalgia the cause of which I know too well. But we hardly speak."<sup>4</sup>

En contraste con el sexo en silencio y asco (ib., p. 82), el protagonista de *Nausea* piensa en Anny, la persona por quien siente verdadero amor; pero amor de historiador existencialista, lleno de análisis y autoconciencia. Después de cuatro años de separación, Roquentín y Anny se van a ver; él siente angustia (p. 112); cuando quedan cuatro días para el encuentro, la angustia crece al pensar en el momento de separarse. Roquentín quisiera que Anny fuera definitivamente suya; pero sabe que al fin no podrá ser (p. 140); por fin llega el encuentro, el diálogo es magistral, todo un sistema de filosofía y de maestría narrativa (pp. 182-206); en cuatro años de ausencia los dos amantes han rehecho cada uno su mundo y ya no pueden comunicarse: "I have the terrible feeling that we have nothing more to say to one another. Only yesterday I had so many questions to ask her ... Anny is sitting opposite to me, we haven't seen each other for four years and we have nothing more to say" (p. 205).

Pasando ahora a *La Celestina*, la profesora Gurza dice: "El amor y la expresión sexual son el impulso básico de la vida, son la fuerza regidora de la naturaleza y del hombre. La pasión es el único camino que éste recorre para realizar su existencia y su ser, en otras palabras, para *hacerse*, así como para darse cuenta de su realidad... Pero los caracteres roquianos generalmente no llegan a razonar sobre su *sentirse* como realidades existentes, como lo hacen algunos de los personajes de la literatura de nuestros días" (p. 81). Y por sí no entendemos correctamente el texto anterior, aquí va una paráfrasis: "El sexo es no solamente la fuente del

fluir de la experiencia, sino también el camino a lo consciente. Es, si no la única, cuando menos la principal vía hacia la realización de la existencia y del ser. El 'pienso luego soy' de Descartes, ha sido convertido en la *Tragicomedia*, como en muchas obras existenciales, en un 'fornico luego soy' y por ello mismo *me siento ser*" (p. 325). Un español debe sentir orgullo al ver que tenemos una filosofía digna de parangonarse con la de Descartes, y mucho más consoladora.

He citado estos fragmentos porque creo documentan la vaguedad de todo el libro. Ya he señalado la confusión entre amor y sexo; pero no es que esa supuesta confusión contradiga mis convicciones, es que me parece injusta contra los amantes de *La Celestina*. Calisto y Melibea se aman profundamente y con toda sinceridad hasta el punto de que él pone a la criatura en lugar de Dios, y ella se mata por amor.<sup>5</sup> El sexo es solamente una manifestación del amor pasional que ha conducido antes al sacrilegio, a la divinización.

Lo que diferencia el amor entre Calisto y Melibea del que vemos en la novela moderna, sea psicologista o sea existencialista, es que en la obra de Rojas el amor no está nunca en el texto--casi nunca--; es una fuerza instantánea cuando se miran los amantes; ese amor encendido ya en grado supremo desde el primer encuentro, busca medios para llegar a la presencia de la amada; y la obra es la presentación de esos medios, es decir, la historia de Celestina. Cuando los amantes se encuentran, el amor se articula en un lenguaje teológico: es el goce de la visión beatífica. Es decir, toda la obra está estructurada según el patrón de fines y medios; y no hay un hacerse de los personajes principales; hay simplemente un cambio de situación que es el paso del infierno (Calisto rechazado por Melibea, expulsión del paraíso), por el purgatorio (Calisto a la puerta, acto XII), al cielo, en el que los amantes se gozan plenamente. Lo que no encontramos nunca es una vacilación en el amor, una posible impureza de interés o timidez. Estamos ante un amor ideal, absolutamente sincero; pero ni ese carácter ideal ni esa sinceridad juegan papel en el argumento de la obra, como reconoce la profesora Gurza en el fragmento antes citado, "Los caracteres rojianos generalmente no llegan a razonar sobre su sentirse como realidades existentes"; o sea, que las estructuras del *encontrarse* y la *comprensión articulada en lengua* que son, según Heidegger, los caracteres primarios de la existencia humana, no aparecen en los personajes principales de *La Celestina*. Y no olvidemos que Heidegger, para evitar todo contacto con el idealismo, evita la palabra *conciencia* en toda su obra y la sustituye por *abertura* y *atención*, definiendo estos dos términos como un encontrarse (desde el pasado), en la proyección articulada (lengua) de posibilidades (futuro) y trebejando con las cosas del contorno (caída, presente). El término tradicional "conciencia" es releído por Heidegger con todos esos términos para superar la imagen falsa de la conciencia como un punto cerrado en un instante mecánicamente entendido. Si los personajes de Rojas no razonan sobre su sentirse amando, es porque no articulan su experiencia desde ninguna concepción de la existencia humana. Pero si estas reflexiones son correctas, las categorías existencialistas les sientan a estos personajes como a un santo dos pistolas.



Es imposible seguir discutiendo los capítulos siguientes de este libro: "Trascendencia horizontal y vertical," "Elección, libertad y autenticidad," "Otras categorías y temas existencialistas en *La Celestina*," "Coincidencia de imágenes, símbolos y mitos," "Dos retóricas paralelas," "Recapitulación." En cada caso tendría que hacer la misma observación: los conceptos básicos se emplean con una vaguedad insoportable. Para quien conozca el pensamiento castellano de fines del siglo XV la filiación ideológica de Rojas no es problema; la originalidad artística de *La Celestina* no tiene nada que ver con el existencialismo.

El libro de la profesora Gurza es original, revela lecturas amplias y esenciales, lecturas lentas y capacidad de percibir y gustar un texto; sin embargo creo que no contribuye a iluminar el texto de *La Celestina*; es un ejercicio inteligente, pero que no produce avance en el conocimiento del objeto que investiga.

Los ideales perseguidos en la lectura de un escrito se pueden reducir a tres en un segmento imaginario: A, B, C. En el extremo izquierdo del segmento (A) tendríamos la lectura indisciplinada o sin conciencia metodológica; aquí pondríamos los estudios parciales y de aspectos minúsculos que pierden la visión de la obra completa, o los comentarios intuitivos. En el extremo derecho (C) estaría la lectura que trata de probar la virtualidad de un método determinado: existencialismo, psicoanálisis, marxismo, etc. Aquí el método se convierte en sustantivo y se corre el peligro de distorsionar el texto que queremos comprender. Por eso el método auténticamente existencial (B) fundado en el capítulo V de *Ser y tiempo* y en el famoso libro de Gadamer *Truth and Method*, es una hermenéutica la más comprensiva posible, que pretende mirar a todo el texto y sólo a él desde la distancia apropiada y viendo el texto como el encuentro--la diferencia--de la voluntad expresiva del autor y las posibilidades objetivas que condicionaban esa voluntad. Por eso la interpretación toma su ley no de la intención del autor, sino del significado de los términos en su tiempo y lugar.

Ese historicismo radical produce una lectura existencialista resucitando la existencia y posibilidades del hombre cuando *La Celestina* se escribía. Al mismo tiempo no seamos mecanicistas; el mundo de *La Celestina*, como mundo de hombres está todavía con nosotros; por eso la obra nos es problema, como nos lo es el Renacimiento; y lo más existencialista que podemos hacer es reconstruirlo leyendo muchos textos--los más posibles--de aquel período.



## NOTAS

<sup>1</sup> *Collationes in Hexaëmeron*, tomo 1, Ed. Miguel Oromí (Madrid: Editorial Católica, 1957), p. 183.

<sup>2</sup> Para el papel de Valla en el contexto del Renacimiento europeo puedo referir a mis trabajos *Nuevas meditaciones del Quijote* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 77-80, y "The Reformation and Its Impact on Spanish Thought," en M. U. Chrisman, and O. Gründler, eds., *Social Groups and Religious Ideas In the Sixteenth Century* (Kalamazoo, Mich: Western Michigan University, 1978), pp. 126-138.

<sup>3</sup> Unamuno, *Obras completas* (Barcelona: Ed. Vergara, 1958), II, 920. El amor como una comunicación auténtica, en que los dos amantes se sienten vinculados por una instancia coordinadora--el ser en Heidegger--lo expresa Unamuno en las siguientes palabras: "Yo (Augusto) no he sabido lo que es dormir juntamente, dormir dos un mismo sueño. ¡Dormir juntos! No estar juntos durmiendo cada cual su sueño, ¡no!, sino dormir juntos ¡dormir juntos el mismo sueño!" (ib., cap. xii, pp. 863-864).

<sup>4</sup> Jean Paul Sartre, *Nausea*. Transl. by Lloyd Alexander (New York: New Directions, 1964), p. 14.

<sup>5</sup> Melibea pensaba seguramente como la Cristeta de J. O. Picón: "Cien cuerpos quisiera tener para que él como señor los poseyera, y cada noche una virginidad para entregársela; pero al mismo tiempo si enfermase, ¡con qué sincera abnegación le cuidaría! Si el dolor le postrara dejándole años y años sin fuerza para oprimirla ni voluptuosidad para besarla, ¡cuán tranquila y resignadamente se trocaría de querida en enfermera!... Le amaba mucho, pero aún le quería más" (*Dulce y sabrosa* [1891]. Ed. G. Sobejano [Madrid: Ediciones Cátedra, 1976], pp. 199-200). Melibea pensaría como Cristeta; pero Rojas no tenía idea de un tratamiento psicólogo o existencialista (no los confundo, aunque están emparentados) del amor. Faltaba siglo y medio para que se publicase *La Princesse de Clèves* (1678), primera novela psicólogo.



Zucrela Celestina Sampsonio Alida Arcus Parmene

Burgos, 1499? Viene Lucrecia en busca de Celestina. Auto IX.





Melibea, penando por amor de Calisto, se desmaya al pronunciar Celestina el nombre de aquél. Aucto X. De la traducción alemana de C. Wirsung, 1520.



Alisa y Pleberio hablan de casar a su hija Melibea, mientras Melibea y su criada, Lucrecia escuchan a la puerta. Acto XVI. De la traducción alemana de C. Wirsung, 1520.

## LA CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO

 CUARTO SUPLEMENTO 

Joseph T. Snow  
University of Georgia



## I. PALABRAS PREVIAS

Acabamos en este suplemento con las contribuciones sobre la celestinesca publicadas en *LC y su contorno social* (Barcelona: Ed. Borrás, 1977). Seguiremos el mismo formato que fue establecido en LCDB (*Hispania* 59 [1976], 610-60) y continuado en todos los suplementos hasta aquí publicados. Advertimos que las referencias a las entradas en los suplementos corresponden a los números de *Celestinesca* en esta secuencia:

S1-S73, en vol. I, no. 1 (mayo, 1977)

S73-S122, en vol. I, no. 2 (noviembre, 1977)

S123-S172, en vol. II, no. 1 (mayo, 1978)

[Error mío es el hecho del duplicado S73.]

Planeamos para el año 1980 la publicación de la confluencia de la bibliografía original (LCDB) con los suplementos en una obra de renovada utilidad. Junto con esto pensamos extender el concepto original de un 'cuarto de siglo' de interés en *LC* a cuatro décadas por incluir la celestinesca del año 1940 en adelante.

Sólo queda ahora expresar mi agradecimiento personal a las personas que me han proporcionado información o materias que fueron de provecho en la preparación de este suplemento. Son A. D. Deyermond, A. A. Heathcote, A. C. Olds, J. R. Rank, J. F. Schneider, G. A. Shipley, N. Valis, and B. Vignola.



## II. SUPLEMENTO

● Tesis:

S173. Morgan, Erica C. "Rhetoric and Irony in *LC*." B.A. diss. Portsmouth Polytechnic (England), 1977. ii + 78 págs.

S174. Parker, Margaret A. "The Transmission and Treatment of Mythological Material in some Medieval Spanish Texts." Ph.D. Univ. of London (Westfield College), 1978. 320 págs. A. D. Deyermond.

*LC* en las páginas 226-44 y 252-53.

S175. Schreiber, Eva. "Zur Wortstellung in der *Celestina*." Univ. Freiburg im Breisgau (Alemania), 1972.



- S176. Torres Monreal, Francisco. "El teatro español en Francia, 1935-73. Análisis de la penetración y de sus mediaciones." Univ. de Murcia, 1974. Director: L. Rubio García.

● Estudios monográficos

- S177. Oliva Martín, Anastasio. *Sentencias, pensamientos y refranes en 'LC'*. Toledo: [Impta. de Gómez-Menor], 1970. Biblioteca Toledo, 20. 55 págs.

Prólogo de Hilario Barrero. Extrae casi 400 "sentencias, pensamientos y refranes" de *LC*, los ordena por actos (e incluye secciones para los preliminares y para el auto de Traso), y al final del librito nos ofrece unas cuantificaciones de ellos. Emplea la ed. de Criado de Val-Trotter [LCDB 131] y saca 260 sentencias y pensamientos contra 117 refranes (aparecen aquí según el personaje que los dice). Sigue, según actos, otra lista: 263 sentencias y pensamientos y 114 refranes (la diferencia no se explica). Falta comentario y conclusiones.

◆ Estudios en obras diversas

- S178. López Barbadillo, J. "Nota preliminar," en Sancho de Muñón, *La tercera Celestina: Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Madrid: Akal Editor, 1977. xix + 179 págs. [Reimpresión]

No es el texto completo de esta continuación de *LC*. La reducción del texto se debe a Joaquín López Barbadillo, quien discute en su 'Nota preliminar' las primeras imitaciones de *LC* y especialmente este texto. Cita liberalmente del estudio de Menéndez y Pelayo (LCDB 65).

- S179. Mendoza Negrillo, Juan de Dios, S.J. "Fernando de Rojas," *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV* (BRAE Anejo 27, Madrid: Real Academia Española, 1973), págs. 270-75.

*ocupado* J  
Rojas, al contrario de muchos de sus coetáneos, posee una visión del mundo como absurdo; es en este ámbito que él considera el papel de la Fortuna. Rojas, suprimido el rito mosaico, se encuentra solo por no poder conformar con y adoptar de verdad el rito cristiano. Se sugiere que de este crisol saliera *LC* como forma exterior de su drama o conflicto interno.

- S180. Sánchez Albornoz, Claudio. "Soberbia, honor y vergüenza caballerescas: el honor en España," en *España, un enigma histórico*, I (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1956; 2ª ed., 1962), 627-44.

Páginas interesantes que demuestran, para la época precalderoniana, hasta qué extremo había llegado la preocupación con el

honor. El concepto, que tiene raíces en la Edad Media, figura, en época de Rojas, importantemente en todos los niveles sociales, lo cual se ve reflejado en *LC*.

◆ Edición facsímil:

- S181. Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Facsímil de la edición de Valencia, 1514. Nota preliminar de Martín de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Reproduce el ejemplar de la Biblioteca Nacional: R-4870. Es esta edición facsímil "fuera de comercio" y destinado, como obsequio de la casa editora, a los colaboradores en su cincuentario.

◆ Edición crítica:

- S182. Rank, Jerry Rees, ed. *Comedia de Calisto & Melibea*. Chapel Hill, North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1978. 243 pp.

Edita la *Comedia* de Sevilla, 1501, ejemplar único de la Biblioteca Nacional de París (págs. 85-208). Es una edición fiel con las variantes completas de las otras dos *Comedias* (Burgos, ¿1499? y Toledo, 1500) en forma de notas (209-43). Sumo valor tienen las páginas introductorias (11-83) que resumen el estado presente de estudios sobre la *Comedia* y la filiación de todas las tempranas fases de la historia textual de *LC*. Ofrece modificaciones a Herriott y Whinnom (LCDB 56 y 56h) que son el fruto de su estudio y escrutinio de los textos tratados. Este libro representa una extensa revisión y ampliación de la tesis doctoral de R. (LCDB 27).

● Otras ediciones:

- S183. Fernando de Rojas. *LC. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Argos, 1948. 241 págs. + 3 hs.

Edición limitada de solo 160 ejemplares, en papel fino (en folio), y encuadernada primorosamente. Tiene 27 planchas, 10 de ellas aguafuertes en color, y todas ellas originales de D. Manuel Humbert. La edición-base es Valencia 1514 (sigue la de Krapf, Vigo, 1900). Los nombres de los interlocutores van en rojo, el texto en negro. Amplios márgenes. El concepto artístico merece elogios y un estudio.

- S184. \_\_\_\_\_ . LC [mas *Lazarillo*, y *El Buscón* de Quevedo]. Barcelona: Ed. Exito, [1952]. Grandes novelas de la literatura universal, III. x + 399 págs.

LC (págs. 1-211) tiene modernizada la ortografía y corchetes cuadrados para señalar las adiciones a la *Comedia* de la *Tragicomedia*.

- S185. \_\_\_\_\_ . LC. En *Las diez mejores obras inmortales*, 2 vols. Selección y prólogo de F.C. Sainz de Robles. Barcelona: Ed. Ahr, 1964. Vol. I, págs. 1509-1729.

Reimprime el texto que ya publicara [LCDB 177].

El texto es la *Tragicomedia* e incluye, al final, el auto de Traso. Hay unas notas breves en la introducción al tomo (págs. 24-27), pero la edición misma no lleva aparato crítico. Encuadernado.

- S186. \_\_\_\_\_ . LC. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Ed. Juventud, 1971. 271 págs. + 1 h.

Una edición especial para los socios de Discolibro. La introducción es anónima (págs. 7-16) y acentúa, siguiendo a Lida de Malkiel, su carácter de comedia humanística. Toda la *Tragicomedia* mas el *aucto* de Traso.

- S187. \_\_\_\_\_ . LC. Madrid: J. Pérez del Hoyo, 1972. EScriptores Universales. 262 págs.

El mismo texto utilizado en otras publicaciones de la misma casa editora, p. ej. ver LCDB 184. Una breve nota prologal (págs. 7-11) de Luis P. de los Reyes. Edición encuadernada. Sin estudio, notas, glosario. Faltan los versos finales de Proaza.

- S188. \_\_\_\_\_ . LC. Barcelona: Ed. Petronio, 1972. Col. Obras Clásicas. 288 págs.

Esta versión de J. Ribera presenta el texto de la *Tragicomedia* sin estudio, notas, glosario, bibliografía, etc. Bella encuadernación.

- S189. \_\_\_\_\_ . LC. Estudio preliminar de A. Cardona de Gibert. Texto de M. Criado de Val y G. Trotter. Barcelona: Bruguera, 1973. Col. Obras inmortales. 333 págs.

Es la primera aparición en esta colección de Bruguera (V. t. LCDB 164 y 186) pero es básicamente la misma colaboración. Encuadernado.

- S190. \_\_\_\_\_ . *LC*. México: Organización Editorial Novaro, [1973].  
Col. Arco Iris, 15. 263 págs.
- Imprímese la *Tragicomedia*, sin estudio, notas, glosario. Rústica. Parecer ser una co-edición con Ediciones Nauta de Barcelona.
- S191. \_\_\_\_\_ . *LC*. Edición de Martín de Riquer. Con 19 litografías de Lorenzo Goñi. Madrid: Alfaguara, 1974. 250 págs. + 3 hs.
- La edición-base es L (todavía asignada a Sevilla, 1502, pero de Sevilla, 1518-20, según LCDB 109). Bien cuidada e impresa la edición con litografías en extremo expresivas. Una tirada de mil ejemplares. Bellamente encuadernada en holandesa. [=LCDB 190]
- S192. \_\_\_\_\_ . *LC* [mas el *Lazarillo*]. Madrid: Emiliano Escolar, [1975]. Col. "Cultura clásica." 283 págs.
- Hay una breve nota prologal (págs. 9-12) de E.E.V. Imprime el texto de la *Tragicomedia* (77-283) sin notas, glosario, etc.
- S193. \_\_\_\_\_ . *LC*. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. a cargo de Román Oltra Costa. Barcelona: Ed. Columna, 1976. Clásicos Columna-Literatura. 324 págs. + 2 hs.
- Encuadernada, sin introducción, ilustraciones. Al final hay un glosario de 30 págs. que explica palabras raras, alusiones, nombres propios, refranes, etc.
- S194. \_\_\_\_\_ . *LC*. *La Comedia (o tragicomedia) de Calisto i Melibea*. Ed. preparada por M. Criado de Val. Madrid: Ed. Nacional, 1977. Biblioteca de la Lit. y el Pensamiento Hispánicos, 23. 280 págs.
- Es esta una edición fonológica de *LC*. En la introducción Criado expone la situación fonológica del idioma en España (escoge Toledo como centro específico para el caso de *LC*) a comienzos del siglo XVI. Imprime un texto con grafías que ayudarán a un lector (y, presumiblemente, a un actor) a apreciar cómo sonaba, leída en voz alta, el texto de Rojas.

● Adaptaciones a la escena españolas:

- S195. El arreglo de *LC* de Escobar-Pérez de la Ossa [v. LCDB 197.1-4] hizo parte elogiada del I Festival Internacional de Danza, Música y Teatro de San Sebastián, día 1 de agosto de 1958. Tomaron parte en ella, de la Compañía Lope de Vega dirigido por José Osuna, Irene López Heredia (Celestina), Asunción Sancho (Melibea), Fernando Guillén (Calisto), y Carlos Lemos (Sempronio). Tuvo lugar



dicha representación al aire libre en la Plaza del 18 de Julio. Presentación escénica de José Tamayo y con músicas de Cristóbal Halffter.

- a. *El Diario Vasco* (1 agosto, 1958), 8, anón;
- b. *El Diario Vasco* (2 agosto, 1958), 4, T.G. de A.;

S196. LC. En versión nueva realizada por Ricardo López Aranda. [Información de *El espectador y la crítica*, ed. F. Alvaro (Madrid: Ed. 'Prensa Española,' 1974), pág. 295.]

En una gira que pasó por varias ciudades de España, la compañía "Tirso de Molina," dirigida por Manuel Manzanque, presentó esta nueva versión de LC. En los papeles principales figuraron: María Guerrero (Cel), Gloria Cámara (Mel), y Arturo López (Cal).

S197. LC: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, "puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela." La Compañía Lope de Vega, bajo la dirección de José Tamayo, estrenó esta versión el 2 de febrero de 1978 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Información del programa: Escenografía de Andrea d'Odorico; vestuario de Miguel Narros; y música de Antón García Abril. Participaron los siguientes actores: Irene Gutiérrez Caba (Celestina), Teresa Rabal (Melibea), Joaquín Kremel (Calisto), Paco Guijar (Sempronio), Pep Munné (Pármeno), Terele Pávez (Elicia), Salomé Guerrero (Areúsa), Julio Oller (Pleberio), Gaby Alvarez (Alisa), Angel Farreras (Tristán), Primitivo Rojas (Sosia), Amaya Curieses (Lucrecia), Tito García (Centurio), Manuel Brun (Crito), y Macarena Sánchez (una criada).

- a. *Reseña de literatura, arte y espectáculos* (Madrid), núm. 113 (marzo, 1978), 23-24, S. Martín.

● Adaptaciones y traducciones en otros idiomas:

S198. (V. LCDB 213.1) *La Célestine. Tragi-comédie de Fernando de Rojas (1492)*. Adaptation en 8 tableaux de Paul Achard. Paris: Odette Lieutier, 1942. Collection Masques. 101 págs.

Publicada esta versión del texto para conmemorar la centésima representación (el estreno tuvo lugar el 20 de febrero de 1942) de LC en el teatro Montparnasse-Gaston Baty de París. La producción, a cargo de Jean Darcante, fue realizada por la Compagnie d'Art Dramatique. Jean Meyer la dirigió con un decorado ideado por R.-Ph. Couallier y el vestuario confeccionado por Rosine Delamare. En los papeles principales aparecieron: Marcelle Géniat (Cel), Hélène Constant (Mel), Jean Darcante (Cal), René Dupuy (Pár), André Bervil (Semp), Ariane Borg Areúsa), Yvonne Galli (Elicia), Marie Servane (Lucr), Germaine Ledoyen (Alisa), Lefèvre-Bel (Pleb), Louis Salou (Cent) y Michel Gudin (un sereno, invención del adaptador).

- S199. LC. *Tragi-Comédie de Calixte et Melibée* par Fernando de Rojas (1492). Adaptation complète de Paul Achard. Illustrations de Maurice L'Hoir. Paris: Les Éditions de la Nouvelle France, 1943. 288 págs.

Edición de sólo 187 ejemplares. El "Avant-propos," del mismo Achard (págs. 9-35) documenta su proceso de adaptación a través de nada menos de siete "versiones," buscando siempre encontrar una unidad dramática representable en la obra de Rojas. Es una visión, una lectura y una interpretación personal. Publicó el año anterior una versión en 8 escenas (V. LCDB 213.1 y S197, arriba); ésta tiene 11. La edición tiene vívidas ilustraciones y viene encuadrada.

- S200. *La Célestine*, de Fernando de Rojas. Version scénique de Pierre Laville. *L'avant scène*, núm. 566 (15 junio, 1975), págs. 9-45.

Previamente publicado en la "Collection du Répertoire" por la Comédie-Française, el texto aparece ahora en su forma definitiva retocado por Laville. Al final del texto aparecen trozos seleccionados de reseñas de la representación de *Le Figaro*, *Le Canard Enchaîné*, *Les Temps modernes*, *L'Aurore*, *France Soir*, *Nouvelle Revue Française*, y *Le Quotidien de Paris*. Hay ilustraciones (fotos) de la producción. Para más informes sobre su estreno, etc. ver S85 y S118.

◆ Otras adaptaciones:

- S201. LC. *Version cinematográfica de la inmortal obra de Fernando de Rojas*. Por César Ardavín. Madrid: Aro Films, [1969]. 73 págs.

Fotocopia del guión [Biblioteca Nacional de Madrid, T-41723]. Acompañado de seis fotos (blanco y negro) de escenas de la película (filmada en color). Toma lugar en Toledo, hacia 1510. El texto es reducido pero reproduce bastante fielmente el lenguaje de Rojas. Eran protagonistas los siguientes actores: Amelia de la Torre (Cel), Elisa Ramírez (Mel), Julián Mateos (Cal), Eva Guerr [sic] (Lucr), Gonzalo Cañas (Pár), Antonio Medina (Semp), Antonio Mancho (Sos), Jaime Segura (Tris), Hugo Blanco (Cent), Heidelotte Diehl (Areúsa), Uschi Mellin (Elic), Eva Lissa (Ali) y Konrad Wagner (Pleb). [También LCDB 252].

◆ LC como obra de arte:

● Interpretaciones diversas--

- S202. Livacic G., Ernesto. "Pervivencias medievales en LC," ACTAS, págs. 307-12.

Fuera de los llamados valores renacentistas que *LC* sin duda posee, siente Livacic que más adhiere Rojas en el sistema medieval de valores. Defiende *LC* como amonestación contra el loco amor y falsas alcahuetas, explicando que la tradición medieval resalta a través de la acción de *LC* como, por ejemplo, cuando afirma: "Melibea y Calisto no mueren por amor, sino por no haber sabido amar."

- S203. Rubio, Carlos. "El juego de seducciones de *LC*: una estructura dramática." *Celestinesca* 2, núm. 1 (mayo, 1978), 13-23.

Somete al escrutinio las seducciones de *LC*, tanto las abstractas y morales como las concretas y dramáticas. Descubre que todos los personajes principales entran en un juego estructural en que son ambos seductores y seducidos. Simetrías y oposiciones se entrelazan en tal manera que el lector sensible de *LC* apreciará mejor las sutilezas de su organización dramática después de asimilar la materia aquí presentada.

- S204. Tamayo, Fermín J. "*LC* y el problema del monólogo," ACTAS, págs. 203-12.

Con la lupa del estructuralismo se estudian aquí los apartes y el monólogo en *LC*. Tamayo revela o establece dos cosas: el rasgo de la *ambición* determina ambos el triunfo y la ruina de Celestina, Sempronio y Pármeno; los dos rasgos *amor* y *norma social* determinan la tragedia de Calisto y Melibea porque ellos los poseen en proceso inverso y en relación conflictiva.

● Lenguaje y estilo--

- S205. Abruñeda, Angeles, y Manuel Ariza. "El adjetivo calificativo en *LC*," ACTAS, págs. 213-28.

*LC* comparte el gusto renacentista por la anteposición del adjetivo (con 1205 casos) sobre la posposición (sólo 306 casos). Aquí se estudia tal fenómeno 1) según grupos semánticos contrapuestos (p. ej., amargo/dulce; limpio, claro/oscuro, etc.) y 2) según personajes, comentando siempre la naturaleza de los sustantivos (abstracto, concreto). El estilo de Rojas es más bien renacentista.

- S206. Gella Iturriaga, José. "444 refranes de *LC*," ACTAS, págs. 245-68.

Rojas, como Cervantes, es maestro de ensartar refranes. Los 444 aquí recogidos (en orden de su aparición en el texto de la *Tragicomedia*) supera todos los recuentos anteriores. La lista no se comenta ni se analiza. Lleva un índice de voces principales de los refranes.

- S207. Torres Martínez, José Carlos de. "El léxico taurino en el ciclo celestinesco," ACTAS, págs. 433-68.

Comienza con dos obras importantes anteriores a *LC*, el *Libro de buen amor* y *El Corbacho*, y luego discute el ciclo celestinesco, 1499-1632, en términos de las referencias que hacen a distintos aspectos del toreo las siguientes obras: *LC*, *Thebaida*, *Florinea*, *Serafina*, *Selvagia*, *Lisandro y Roselia*, *Lena*, *Doleria*, *Eufrósina*, *Policiana*, *Felides y Polandria*, *Segunda Celestina*, y la *Dorotea*. Abundan las citas de las obras, bien organizadas y acompañadas de una bibliografía del toreo a caballo hasta el año 1644.

● Explicación de textos--

- S208. Anton, Karl-Heinz. "Acerca del saber de Celestina," ACTAS, págs. 193-200.

Analiza dos encuentros, el de Calisto y Melibea en el primer auto y el de Celestina y Melibea en el cuarto auto, a la luz del dictum: *omnia secundum litem fiunt* (citado por Rojas en la introducción). Descubre estructuras de ofensiva-defensa en ellos y enseña cómo y por qué Celestina triunfa sobre Melibea.

- S209. Bermejo Cabrero, José Luis, "Aspectos jurídicos de *LC*," ACTAS, págs. 401-08.

Clasifica *LC* con otras obras que revelan conocimientos jurídicos (el *Libro de buen amor*, *El Corbacho*): códigos, crímenes, castigos, formas y fórmulas, etc. Discute varias partes del texto que traducen este conocimiento, especialmente la sección que trata la muerte de Celestina (quien más domina el saber forense entre los personajes), y la de Sempronio y Pármeno bajo sentencia civil junto con el consiguiente razonamiento de Calisto.

- S210. Bershas, Henry N. "'Testigo es el cuchillo de tu abuelo' (*Celestina*, I)." *Celestinesca* 2, núm. 1 (mayo, 1978), 7-11.

Demuestra la tradicionalidad folklórica reflejada en la frase titular de este artículo, y lo hace con citas de obras anteriores y posteriores a *LC*. La idea es que una mujer joven acepta de sus amantes una espada en paga de sus favores y luego, siendo más vieja y menos atractiva, se las da ella misma para recompensar a sus amantes.

- S211. Deyermond, Alan D. "Symbolic Equivalence in *LC*: A Postscript." *Celestinesca* 2, núm. 1 (mayo, 1978), 25-30.

Apostillas a su artículo en *Celestinesca* 1, núm. 1 (mayo, 1977), 6-12. Paralelamente con la sugerencia visual de la transferencia mágica del poder conjurado por Celestina (hilado-cordón-cadena), Rojas desarrolla en una serie de imágenes la historia



tradicional de la víbora, sacada directa o indirectamente del bestiaro medieval y hecha tradicional. Deyermond ilumina el arte de Rojas a la vez que enriquece nuestro entendimiento de la materia tradicional con que estaban seguramente familiares Rojas y sus coetáneos.

◆ Caracterización--

- S212. Folch Jou, Guillermo, Pedro García Domínguez, y Sagrario Muñoz Calvo. "La Celestina: ¿hechicera o boticaria?," ACTAS, págs. 163-67.

Se le ve a Celestina como auténtica pre-profesional de la farmacéutica. El contenido de su casa, y las descripciones de sus actividades son acertadas y verídicas para la época. Rojas debía de saber de primera mano cómo eran las típicas boticarias.

- S213. Nieto, Lidia. "De Doña Endrina a Melibea (Dos amores y una alcahueta)," ACTAS, págs. 169-83.

Estudia los retratos femeninos, Endrina-Melibea y Trotaconventos-Celestina. Compara y contrasta, según listas útiles sacadas de los textos, los aspectos físicos y los físico-socio-morales. A la luz de las descripciones convencionales de los *artes poeticae* medievales Juan Ruiz se muestra más independiente y original, Rojas más conforme a ellos (en cuanto a las jóvenes). Rojas sólo desarrolla la alcahueta ruiziana infundiéndola con cierta dimensión psicológica consistente, complicada, humana, y artísticamente perfeccionada. Resulta Celestina una creación majestuosa en tres niveles: personal de Rojas, de época, y universal.

- S214. Rico-Avelló, Carlos. "Perfil psicobiográfico de LC," ACTAS, págs. 155-61.

Más bien es un esbozo de estudio. Se limita a organizar en forma de listas los elementos descriptivos de Celestina y de sus pasadas y presentes actividades en clasificaciones tales como: mujer (acentúa la licencia y perversión sexual); alcahueta; hechicera; bruja; y adiestrada en cirujanía. A través de todas las clasificaciones corre su poder psicológico sobre personas y situaciones.

- S215. Rodríguez, Sagrario. "Hacia unos caracteres comunes en la literatura hebreo-española," ACTAS, págs. 299-306.

Sin querer subestimar los antecedentes literarios que han venido citando los críticos desde hace siglos, la autora quiere restaurar énfasis sobre el mismo estirpe judío de Rojas y sobre la gran fama médica del pueblo judío (dentro y fuera de España) como ingredientes inevitables en la creación de la sublime

Celestina. Sería de lo más natural que Celestina no se basara sólo de modelos literarios sino que compartiera lo más íntimo del propio Rojas.

- S216. Roşa, William, "La experiencia de Celestina: Un arma de dos filos." *Tropos* (Michigan State Univ.), 7, núm. 1 (primavera 1978), págs. 1-13.

Expone cómo--a la luz del análisis psicológico moderno--la propia experiencia de Celestina (su saber, prudencia, agudeza mental, etc.) le ayuda en la carrera mientras en determinado punto del triunfo máximo profesional le impide ver en otros su propio vicio (la avaricia), lo cual conduce a las funestas consecuencias sufridas por todos ellos.

- S217. Shipley, George A. "Usos y abusos de la autoridad del refrán en *LC*," ACTAS, págs. 231-44.

Agudo análisis de los 28 refranes que contienen animales (autos 1-XIX). Descubre que se emplean para indicar características no siempre descubiertas de los personajes, que subrayan eficazmente ciertas acciones cruciales, y que revelan e identifican--por verdadera o irónica comparación--una semejanza no sospechada entre la naturaleza del animal y la persona a quien se aplica el refrán. En cuanto al abuso del refrán, parece que la voluntad de Rojas revelaba una característica de la época: la inseguridad y toma de posición defensiva de los usuarios contra una confusa y turbulenta realidad.

- S218. Stamm, James R. "El tesoro de Pármeno," ACTAS, págs. 185-91.

El antiguo autor (del auto I) inventa el tesoro ficticio de Alberto; estratagema de Celestina en su discusión con Pármeno. Pero es Rojas quien une el tesoro con una segunda tentación--la lujuria--en la conquista de Pármeno por la alcahueta cuando, en el auto VII, Celestina hace que Pármeno ofrezca este tesoro nunca visto por 'haber' a la ramera Areúsa. Es este procedimiento un acierto más de Rojas en la progresiva realización artística de la compleja personalidad y psicología del criado.

● Autor y autoría:

- S219. Gilman, Stephen. "Sobre la identidad histórica de Fernando de Rojas." *NRFH* 26 (1977), 154-58.

Dejando aparte la nota personal (es este artículo una contestación a la reseña de P. Russell a su libro, *The Spain of Fernando de Rojas*--LCDB 53j), nos aclara Gilman en qué sentido ha querido ver a Rojas no como un individuo sino como un "miembro" de una morada vital colectiva propia de su época. Cree que para los

celestinistas es importante comprender la situación humana de Rojas como tal "miembro" para luego comprender la obra maestra anómala que pudo escribir.

- S220. Valle Lersundi, F. del. "Anotaciones a *LC*." I. *El Diario Vasco* (5 agosto, 1958), pág. 8; II. *Ibid.* (8 agosto, 1958), pág. 8.

Son dos partes de una serie de artículos (no pude localizar más) ocasionados por la representación de *LC* en San Sebastián (ver S195 en este suplemento). Van destinados a demostrar que Rojas era autor único de *LC*. La 1ª parte cita las referencias al cura de San Miguel y a Mollejas el hortelano (auto XII) que ligan la obra y Fernando de Rojas. La 2ª parte utiliza obras de autores que existían en la biblioteca de Rojas (Diego de San Pedro, Rodrigo Cota) en un cotejo que hace probable la paternidad de Rojas de *LC*.

● Fuentes y derivados:

- S221. Armistead, S.G., y J.H. Silverman. "Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna." *Celestinesca* 2, núm. 1 (mayo, 1978), 3-6.

El poema viene de Marruecos y de él se conoce otros cinco textos (versiones) recogidos en la tradición oral. Tanto las alusiones del texto mismo cuanto la métrica de la composición apuntan a un origen siglo XVI (tal vez un poco más tarde) y seguramente, en último término, inspirado en *LC*.

- S222. Artiles, Jenaro. "*LC* y *Romeo y Julieta*," ACTAS, págs. 325-38.

Recapitulación de toda la evidencia de traducciones al inglés y de posibles representaciones dramáticas de adaptaciones celestinescas entre 1530 y finales del siglo XVI (junto con otras teorías sobre las fuentes de *Romeo y Julieta*). Es concebible que un conocimiento directo de aquellas obras inspiradas en Rojas o en traducciones inglesas de su *LC* haya entrado en la formación del texto shakespeariano.

- S223. Dardón de Tadlock, Gisela. "El ensanchamiento temporal en *LC* y su antecedente en el *Liber Panphili*," ACTAS, págs. 291-98.

Tanto Rojas como el autor del Pánfilo latín sienten la necesidad de alargar el espacio temporal entre el primer encuentro de los amantes y el eventual encuentro amoroso para que salga verosímil el desarrollo psicológico necesario a sus respectivas heroínas. En el caso de *LC*, esta expansión del tiempo y del goce amoroso hace más creíble también el suicidio de Melibea.

- S224. González Roldán, Tomás. "Rasgos de la alcahuetería en la literatura latina," ACTAS, págs. 275-89.

Amplía nuestros conocimientos de las fuentes del personaje de Celestina al estudiar importantes textos pasados por alto en estudios previos: pone hincapié en 4 comedias de Plauto (*Asinaria*, *Cistellaria*, *Curculio* y *Mostellaria*), en elegías de Tibulo, y en ciertas secciones de las *Metamorfosis* de Apuleyo. Concentra su discusión en rasgos de estas lenas y alcahuetas que luego hallarán su perfección en Celestina.

- S225. Joset, Jacques. "De Fernando de Rojas a Agustín de Rojas: Presencia de *LC* en *El Viaje Entretenido*," ACTAS, págs. 347-57.

Resume el parecido ya observado entre los dos textos (G. Cirot, *BH* 25 [1923], 198-211, esp. 208-09) y saca a relucir trozos adicionales. El cotejo y comentario de los trozos que hace Joset nos demuestra que con toda probabilidad Agustín de Rojas tenía ante sus ojos un ejemplar de *LC*. Pero postula--interesantemente--que el segundo Rojas pensaba que Celestina era, a la vez, persona histórica y autor de la *Tragicomedia*.

- S226. Lida de Malkiel, María Rosa. "La dama como obra maestra de Dios." *RPh* 28 (1974-75), 267-324. Reimpreso en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1977), págs. 179-290.

Artículo importante tanto por su gran envergadura temática como por su demostración de la continuidad temporal-espacial del tema (con sus varias subdivisiones) en las literaturas occidentales. Hay un claro entronque del tema con *LC* y sus imitaciones y se citan pasajes de estas obras en las págs. 278-79, 295-97, 300 y 311-12.

- S227. López Morales, Humberto. "Celestina y Eritea [sic]: La huella de la *Tragicomedia* en el teatro de Enzina," ACTAS, págs. 315-23.

¿Hay o no hay un tipo celestinesco en la *Égloga de Plácida y Victoriano*? Concluye López Morales que no, desde distintas perspectivas. La vieja Eritea, partera, no entra en la acción principal: entra, cuando entra, tarde, y su oficio no es uno de los atribuidos a Celestina. Eritea no es una buena "Celestina" pero su caracterización abre la puerta a una rica vena de creación posterior.

- S228. McPheeters, Dean W. "*LC* en Portugal en el siglo XVI," ACTAS, págs. 367-76.

Traza ecos de lenguaje, situaciones parecidas, y de espíritu entre *LC* y piezas dramáticas de Gil Vicente (a partir de 1511), Sá de Miranda, Jorge Pinto, Jorge Ferreira de Vasconcellos,



Camões, y Antonio de Ferreira, entre otros muchos del siglo XVI en Portugal.

◆ Varia lección:

◆ Estudios bibliográficos--

- S229. Snow, J. T. "LC. Documento bibliográfico: tercer suplemento." *Celestinesca* 2, núm. 1 (mayo, 1978), 35-46.

Anotaciones a 50 contribuciones adicionales a la creciente bibliografía sobre la celestinesca. Cubre, con pocas excepciones, los años 1975-77.

◆ Ediciones--

- S230. Abad, Manuel. "La ilustración de portadas de LC, en siete ediciones del siglo XVI." *Revista de Ideas Estéticas* 35 (1977), 229-35 [y 4 láminas].

Ha seleccionado las portadas de Sevilla, 1502 y 1523; Valencia, 1514; París, 1527; Toledo, 1538; Medina del Campo, 1530-40?; y Alcalá, 1569. Discute cuatro de ellas que representan escenas consideradas esenciales en exteriorizar el contenido de LC. Las tres restantes ilustran otra opción, la de utilizar iconos de tipos sin escenario, no ubicados estrechamente con ninguna acción central de la obra.

◆ Adaptaciones y traducciones--

- S231. Becker-Cantarino, Bärbel. "LC en Alemania: El *Pornoboscodidascalus* (1624) de Kaspar Barth," ACTAS, págs. 377-82.

Notas sobre algunos aspectos de la introducción a la traducción al latín por Barth de LC. Su defensa del didactismo de la obra no corresponde tanto a la situación vivida por Rojas (Barth nunca pasó por tierras españolas) cuanto al gusto alemán, prevalente en su época, por el didactismo.

- S232. O'Connor, Thomas A. "La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres," ACTAS, págs. 339-45.

Salazar y Torres, cuando murió, dejó su obra incompleta. Vera Tassis la completó y, al contrario de lo que ocurre en otro intento anónimo de dar remate al concepto original de Salazar, parece que Vera Tassis comprendió que el dramaturgo fallecido quería exagerar la figura de Celestina para luego poder 'desmitificarla': es decir, presentarla sin su ropaje mágico-mistificador, así dejando entendido que su poder dependía de lo que creía la gente y de lo que andaba de boca en boca: su mito.

- S233. Pérez de la Ossa, Huberto, "La modernidad de la tragicomedia de Calixto y Melibea," *La Gaceta Ilustrada* (1 de junio, 1957), págs. 23-25.

Pensamientos puestos por escrito de uno que acababa de adaptar *LC* a la escena (V. 197.1-3). Pone hincapié en el carácter de la época en que se escribió y en el marcado tono vivo y realista del lenguaje. Acompañada esta breve exposición con unas fotos en color de Irene López Heredia (Cel), María Dolores Pradera (Mel), José María Rodero (Cal), Guillermo Marín (Semp), Eulalia Soldevila (Alisa), y Alfonso Muñoz (Pleb).

- S234. Toro-Garland, Fernando de. "La versión inglesa de *LC* del Capitán John Stevens," ACTAS, págs. 383-89.

Descripción de la interesante versión en prosa de 1707. Contiene 9 capítulos y toma lugar en Madrid. Son notas para un estudio futuro más completo.

- S235. Webber, Ruth House. "Pedro Manuel de Urrea y *LC*," ACTAS, págs. 359-66.

Comenta el contenido celestinesco de tres obras de Urrea (*Egloga de Calisto y Melibea*, de 1513, *Penitencia de amor*, de 1514, y una égloga pastoril que no nombra ni fecha). Lo que más influye no es el personaje de Celestina sino un interés en el arte de amor y la actitud para con el amor. Hasta otros personajes, sirvientes en los más casos, desempeñan el papel de medianera y esto viene a ser una vertiente de algunas imitaciones de *LC*.

◆ Miscelánea--

- S236. Castellanos, Luis Arturo. "El 'ergo' andaba por las cocinas," ACTAS, págs. 397-400.

Ve en cierto tono estudiantil de seleccionados parlamentos de Celestina y Pármeno la influencia salmantina en el ambiente del escenario no fijado de *LC*.

- S237. Martín-Aragón, Julián. "Vocabulario popular de La Puebla de Montalbán," ACTAS, págs. 267-71.

Una breve lista de vocablos usados en el habla actual del lugar donde creció Rojas. Uno que otro, hoy vivo, ocurre en el texto de *LC*.

- S238. Martínez Ruiz, Juan, y Joaquina Albarracín Navarro. "Farmacopea en *LC* y en un manuscrito árabe de Ocaña," ACTAS, págs. 409-25.

Comentario léxico de cotejo de la botica de Celestina (auto I) con el contenido de un manuscrito árabe coetáneo. El parecido

es llamativo y sitúa a Celestina dentro de la tradición judeo-árabe del medioevo español. Creen los autores que Rojas era "conocedor del árabe y del hebreo" y así pudo documentar la botica en uno de tantos textos semejantes. Trae un "Índice de palabras" para facilitar el estudio del manuscrito árabe.

- S239. Orol Pernas, Antonio. "Las monedas en la época de *LC*," *ACTAS*, págs. 427-32.

Fascinante comentario a las monedas aludidas en el texto de *LC*. Ofrece una idea clara de cuánto sería el valor de "las cien monedas" y la "cadena de oro" que recibe Celestina de manos de Calisto. Aunque extraliterariamente, aumenta nuestra comprensión de la gran codicia que estos regalos inspiran en Sempronio y Pármeno.

- S240. Varios, "¿Dónde colocamos la acción de la *Comedia de Calisto y Melibea*?": Debate sensacional." *Páginas literarias de "Arriba"*, 9 de marzo, 1958, págs. 21-22; 16 de marzo, 1958, págs. 25-26; 23 de marzo, 1958, pág. 32; y 10 de agosto, 1958, págs. 31-32.

Azorín hace la pregunta al editor, Pedro de Lorenzo, en carta fechada el 3 de marzo de 1958. Este ofreció su candidato (Cuenca) y solicitó otros pareceres. La lista de correspondientes con su selección sigue: Angel Valbuena Prat (Salamanca), Gregorio Marañón (Toledo), Federico García Sanchíz (Salamanca), Joaquín de Entambasaguas (Toledo), José María Pemán (Toledo), José María de Cossío (sin decidir), Vicente Aleixandre (Sevilla), Manuel Halcón (Puerto de Santa María), Joaquín Calvo Sotelo (Toledo), F. Maldonado de Guevara (Salamanca), Fernando del Valle Lersundi (sin decidir), Manuel Criado de Val (sin decidir), Eugenio Montes (Salamanca), y Rafael Morales (Talavera de la Reina).



Burgos 1499? Auto XI. Calisto le regala a Celestina la cadena de oro.

HOJA TALONARIA

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Suscripción incluida para

1978

1980

1981

1982

Individuos: 2 dólares/año (o equivalente); 1.50 el número suelto

Bibliotecas: 3 dólares/año (o equivalente). 2.00 el número suelto

Los pagos se deben hacer a nombre de CELESTINESCA y enviados a:

Editor/Celestinesca  
Dept. Romance Languages (UGa)  
Athens, GA 30602 (USA)

Se ruega emplear este lado para los envíos individuales. Si su biblioteca todavía no es suscriptor a CELESTINESCA, hágase el favor de hacer llegar a manos de su bibliotecario una copia del otro lado de esta hoja.

Gracias.

# CELESTINESCA

1979

Dear Serials Dept.

With this letter and the accompanying announcement I would like to bring to your personal attention the availability of a relatively new, dynamic, journal, CELESTINESCA: boletín informativo internacional.

It is issued twice yearly (Spring and Autumn) and has successfully completed publication of Vol. 2 (1978). The two numbers contained 52 and 64 pages respectively. The format is attractive: 6 3/4" wide and 8 1/2 inches high, in a bright yellow cover, reproduced by photo offset with justified right-margin type, and illustrated by woodcuts throughout.

La Celestina was the work of Spain's Fernando de Rojas and first appeared in 1499. It was an instant hit and its protagonist go-between, Celestina, became, along with Don Quijote and Don Juan, a figure of world literature. The work, a humanistic comedy, spawned numberless continuations, imitations, translations and, more recently, stage, film, balletic and poetic adaptations. The great influence, inspiration, and continuing esteem of the original work --and its congeners in practically all of the other European national literatures--have created a genre of literature appropriately titled "celestinesque." Thus, our title: CELESTINESCA.

Working with a distinguished international board of correspondents, CELESTINESCA provides a clearing house for all the most up-to-date information on current interest in the celestinesque genre, from serious scholarship to the latest theatre criticism. Short articles and reviews are featured, as are bibliographical supplements. We feel that all libraries ought to consider this title for their serials holdings.

Title: CELESTINESCA: Boletín informativo internacional  
ISSN: 0147-3085  
Issued: Spring and Autumn. Volumes are for calendar years.  
Terms: \$3/per annum, current; single copies \$2 (back orders accepted at this rate, i.e. \$4/per annum). Multiple year subscription accepted (e.g. 3 years at \$9). All charges include mailing.  
Index: Cumulative, to appear at 3-year intervals.  
Order: From the editor or, preferably, from a subscription agency (CELESTINESCA is listed with EBSCO, Read-More, Faxon, and Moore-Cottrell).

All communications may be directed to me at the address below. Thank you for your attention to this announcement.

Joseph Snow, Editor  
CELESTINESCA  
Dept. of Romance Languages  
University of Georgia  
Athens, GA 30602



Contenido de los primeros números

◆ Vol. 1, no. 1 --

Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in LC (ALAN DEYERMOND); Notes on Adapting and Interpreting LC: The Art of Alvaro Custodio and Ampara Villegas (ELEANOR M. DIAL); Un cuarto de siglo de interés en LC (1949-75): documento bibliográfico (J. SNOW, J.F.SCHNEIDER, C.C. LEE)

Nota del editor, Pregonero, Reseña, Ilustraciones

◆ Vol. 1, no. 2 --

'Amor imperuio' (LC I, 48): What does it mean (M. CRIADO DE VAL); 'Mira a Bernardo'; Alusión sin sospecha (E.M. GERLI); Celestina's Black Mass (M.E. BARRICK); The Comedia Serafina and Its Relationship to LC (GLEN DILLE); Misogyny and Misprint in LC, Act I (B. BUSSELL THOMPSON); LC: documento bibliográfico. Segundo suplemento (J. T. SNOW, J.F.SCHNEIDER, C.C.LEE)

Nota del editor, Pregonero, Reseña, lista de los suscritores, ilustraciones

◆ Vol. 2, no. 1 --

Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (S.G. ARMISTEAD, J.H. SILVERMAN); 'Testigo es el cuchillo de tu abuelo' (LC, I) (HENRY N. BERSHAS); El juego de seducciones de LC: una estructura dramática (CARLOS RUBIO); Symbolic Equivalence in LC: A Postscript (ALAN DEYERMOND); LC: documento bibliográfico. Tercer suplemento (J. T. SNOW); LC on Stage (A.S. MANDEL)

Nota del editor, Pregonero, Lista de suscritores, ilustraciones





Laliso

