

Celestinesca

ISSN 0147-3085

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL



Valencia 1514

vol. 7 mayo 1983 no. 1

CELESTINESCA

EDITOR

Joseph T. Snow
Univ. of Georgia

*****CORRESPONSALES*****

ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley
Smith College

Kathleen V. Kish
Univ. North Carolina-
Greensboro

Adrienne S. Mandel
California St. Univ.-
Northridge

George Shipley
Univ. of Washington

E. J. Webber
Northwestern Univ.

FRANCIA:

J.-P. Lecertua
Univ. Limoges

GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond
Westfield Coll.-London

Dorothy S. Severin
Liverpool University

Keith Whinnom
Exeter Univ.

CHILE:

Mario Ferreccio Podesta
Univ. de Chile

ESPAÑA:

Manuel Criado de Val
Madrid

ITALIA:

Emma Scoles
Univ. Roma

ALEMANIA:

Walter Mettmann
Univ. Munster

SUIZA:

Gustav Siebenmann
Univ. St.-Gallen

BÉLGICA:

Jacques Joset
Univ. Antwerp

HUNGRÍA:

Katalin Kulin
Univ. Budapest

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL. 7

C O N T E N I D O

NO. 1

NOTA DEL EDITOR	1-2
ARTICULOS						
ROSARIO FERRE,	<i>Celestina</i>	en el tejido de la	"cupiditas"	3-16
 OTIS HANDY,	The Rhetorical and Psychological	Defloration of Melibea	17-27
ALBERT M. FORCADAS,	Sobre las fuentes históricas	de " . . . eclipse hay mañana, etc.,"	y su posible incidencia en acto I de	<i>Celestina</i>	...	29-37
EPHEMERA						
(Ed.),	A <i>Celestina</i> Exhibit at Georgia	39-40
PREGONERO						
1.	SECCION BIBLIOGRAFICA,	41-45
2.	RESUMEN DE TESIS,	45-46
3.	PONENCIAS CELESTINESCAS,	46-49

CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English or French--reports of new research projects or of future publications, additions to the bibliography, offprints, books for review, news items, appeals for information, and subscriber information should be directed to The EDITOR, The Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens GA 30602.

CELESTINESCA

BOLETIN INFORMATIVO INTERNACIONAL

ISSN 0174 - 3085

© 1983

J. T. SNOW

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

Production Assistants: Beverly Morrison, Sharon
Reed, Karin Morris and Laura Wood.

Title Design: Martyn Hitchcock



EDITOR'S NOTES

SEVEN is one of the "magic" numbers and I hope that it is a good omen for *Celestinesca*, since with this number we begin our seventh year of life. It has been, is, and will continue to be one of our primary goals to serve as a central focus for information around the world of activities involving any aspect of *la literatura celestinesca*. Thus, the constant effort to keep the readership up-to-date on recent scholarship, new stage productions, congress lectures, adaptations, translations, and the like. We would like to encourage all subscribers and other readers to help the editor by sending in tidbits of information as they come up in your region of the world. Please, never assume that the editor is either omniscient or that someone else has already sent in the information. The latter, while it may be fact in some cases, always provides an opportunity to the editor for being in personal touch with a wide spectrum of people interested in the *Celestina* phenomenon.

In the meantime, we will press ahead with the presentation of worthy articles, notes and (we hope) creative items dealing with aspects of *la celestinesca*. This issue's three main scholarly contributions all deal directly with the text of Rojas' *Celestina*. The first of them, by Rosario Ferré, a Puerto Rican writer (short stories and poetry) now based in College Park, Maryland, where she is pursuing an advanced degree in Hispanic Literature, examines image patterns in *Celestina* as they unfold in primary and secondary groupings of inter-related metaphors. She finds a relationship between the act of creation itself and the action unfolding within the confines of the literary text which undergirds her arguments concerning the notion of Rojas' exploration of the meaning of the central role of 'cupiditas' in *Celestina*.

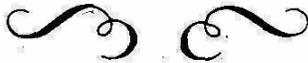
Otis Handy's article complements another published some time ago in *Celestinesca*. His careful analysis of the psychological defloration of Melibea explores minutely the rhetoric utilized in *Celestina*'s handling of her "willing victim." Whereas his careful study concentrates on Act X of *Celestina*, Erica Morgan's "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea" (*Celestinesca* 3, ii [1979], 7-18), analyzes the rhetoric of the first interview between the two, in Act IV. I will add that Carlos Rubio's "El juego de seducciones de LC: una estructura dramática" (*Celestinesca* 2, i [1978], 12-23), presents another, complementary view, in which we see that there is no clear-cut role for seducer and seduced in Rojas' world.

Celestinesca has often printed material which has provoked a response by other readers. For example, there is Whinnom's response (4, ii) to Severin (4, i) about the "falso boezuelo." Also, we have printed Forcadas' response (3, i) to Gerli's assertion (1, ii) that the Bernardo referred to in Act I was a Catalan poet. Then there is Kish and Ritzenhoff's thoughtful continuation (5, ii) of a process begun with the appearance of Garci-Gómez' piece on "huevos asados" (5, i). The third of the articles in this issue falls into the same category: it is Albert Forcadas' response to an article published in a previous number (6, ii) by J. J. Rozemond, in which the occurrence of eclipses in Spain plays a very important role in the dating of the composition of Act I of *Celestina*.

All three of the articles in this issue are interesting and provocative, and each is a contribution to *Celestina* studies in its own right. The item filling in the EPHEMERA section is intended mostly to provide an idea of the kind of *Celestina* item that tends to *esfumarse* in time. The PREGONERO section focusses on highlights of the last few months, but it would be better if more information were available (I still think it a good idea if we could provide some information in these pages about the teaching of *Celestina*. Speaking of which, the Cervantes Society of América presented a panel at the Los Angeles MLA on the teaching of DON QUIJOTE: perhaps--for the future--American-based celestinistas could begin seriously to plan for a similar panel on the teaching of CELESTINA?).

To close, my thanks to all of you who have been sending in news and notes and otherwise keeping in touch and supporting *Celestinesca* in a variety of ways. It means a lot to the ongoing success of our efforts.

Joseph Snow



CELESTINA EN EL TEJIDO DE LA 'CUPIDITAS'

ROSARIO FERRÉ

University of Maryland

La estructura dialogada de *Celestina* se encuentra basada en el uso de ciertas metáforas que constituyen sus andamios principales, y no únicamente, como han afirmado algunos críticos, en el empleo de la primera y segunda persona narrativas. Lo que resulta llamativo sobre la organización estética de *Celestina* es precisamente que ésta no depende, como suele suceder en general, de los motivos dinámicos e irreductibles de la acción (lo que Boris Tomachevsky define como "bound motifs"), sino de esos motivos estáticos y aparentemente descriptivos ("free motifs"), que se encuentran basados en el uso de un lenguaje metafórico particular.²

Toda historia narrativa (cuento, novela, épica) exige una causalidad entre sus elementos temáticos, y estos se encuentran organizados por lo general gracias a los motivos dinámicos. En *Celestina*, sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las obras clásicas o tradicionales, son los motivos estáticos los que hacen progresar la acción, y no los motivos dinámicos. En este sentido puede decirse que en la obra de Rojas, como en gran parte de la literatura contemporánea, la historia narrativa o argumento tiene su origen en lenguaje en sí.

Las metáforas de *Celestina* son metáforas de interacción, que se derivan de una metáfora primaria o madre: la metáfora del hilado.³ Estas se relacionan a los sucesos de la obra por un sistema de "asociaciones implicadas" establecidas por Rojas arbitrariamente, pero que siempre retienen su vínculo original con la metáfora madre. El hilado es causa y efecto tanto de la acción (de los motivos dinámicos), como de la escritura en sí (de los motivos lingüísticos). El hilado establece, por lo tanto, entre estos dos niveles de la obra (trama y escritura) un lenguaje común, que actúa como filtro, seleccionando y transformando ciertos sucesos a la vez que organiza estéticamente su tejido lingüístico.

La metáfora del hilado es, en fin, en *Celestina*, una metáfora de genealogía, de causalidad y de finalidad, y en ella se engendran y mueren todos los hilos de comunicación de la obra: es simultáneamente causa,

tanto del tejido o escritura del texto (los motivos estáticos) como de la acción en sí (los motivos dinámicos); y efecto. Como en la madeja que tejen las parcas, en el hilado se confunden el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, las palabras y los actos.

LA METÁFORA DEL HILADO: CAUSA DEL TEJIDO DEL TEXTO

El hilado es ante todo un lugar común, que le permite al lector de *Celestina* establecer todo un sistema de relaciones metafóricas gracias al conocimiento popular que implica. En este sentido, es una metáfora primaria clásica, de significado extendido. A pesar de que Rojas relaciona de manera arbitraria sus diversas variantes a la trama, adjudicándole significados nuevos que se refieren a los sucesos dramáticos, ésta retiene siempre su significado común y universal. El lector se ve obligado, por lo tanto, a hacer una doble lectura de la metáfora del hilado: Por un lado, ésta retiene su significación original, y nunca deja de ser ese lienzo perfectamente reconocible y corriente, aspado y aderezado "en madejitas," que *Celestina* vende de casa en casa, mientras que por otro lado es también esa madeja maldita que la tercera lleva dentro de sí, como posibilidad necesaria desde el comienzo de la obra. El desenvolvimiento diabólico de la trama consiste precisamente en el envolvimiento de los personajes en este hilado que, como metáfora matriz, antecede y precede la obra.

El hilado de *Celestina* tiene, a través de la obra, dos lados o vertientes, de la misma manera que sus palabras tienen siempre un anverso y un reverso: es simultáneamente un tejido de lujuria y un tejido de codicia. En ambas vertientes la palabra tiene un específico valor de cambio, lo que subraya la importancia de la visión económica en la obra: como tejido de lujuria, implica el comercio sexual; y como tejido de codicia, implica la explotación del débil por el fuerte.

El hilado admite, sin embargo, un tercer nivel, que sintetiza ambas vertientes en una sola matriz metafórica: (la) "cupiditas". Es raíz semántica de la palabra "codicia" (avaricia o voracidad de lucro) y significaba también, en su acepción latina original, el deseo incontinente de la carne, la concupiscencia. El hilado como metáfora matriz es, por lo tanto, ante todo un tejido de "cupiditas", del cual depende (en el sentido de des-enlazarse o des-envolverse) el discurso de la obra.

Hay dos momentos específicos en que Rojas identifica a *Celestina* como tejedora del hilado-discurso del texto: cuando Sempronio le habla a Calisto por primera vez de la tercera; y cuando *Celestina* misma le describe a Sempronio en qué consiste su arte de tercería. En el primer caso, *Celestina* le es presentada a Calisto como una vieja "remienda virgos", cuya actividad de hilandera se relaciona a la lujuria de una manera elemental y mágica: "una vieja barbuda, que se dice *Celestina*, hechicera, astuta . . . entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras penas provocará a la lujuria, si quiere."⁴

En el segundo caso, Celestina le describe a Sempronio la naturaleza comercial de su ocupación, como hilandera del texto al nivel del lucro:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que se sepa cuántas se me salen de la red . . . ¿Hábíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? . . . ¿Conõscesme otra hacienda, más de este oficio? (p. 81)

Las preguntas de Celestina, cargadas de negra ironía, no solo intentan justificar su nefasto comercio declarando su pobreza, sino que sientan ya las bases para el drama futuro de Melibea. Como figura antitética de la tercera, Melibea sí es heredera de poderosos bienes, pero preferirá unirse a su amante en la muerte a disfrutar de ellos. La importancia de la visión económica de la obra queda aquí, en el acto II, claramente señalada ya.

Rojas imbrica la vertiente de lujuria y la vertiente de codicia al tejido (discurso) de Celestina en la escena del conjuro. El conjuro constituye un motivo estático (no adelanta la acción dramática), pero que ejerce un estímulo poderoso sobre los motivos dinámicos. Es por medio del conjuro que Celestina "da vida" al hilado que lleva a vender a casa de Melibea, pero ésta es una "vida" falsa, en la medida que toda brujería lo es.⁵ Al nivel de los hechos dramáticos, el hilado permanece, por lo tanto, un motivo estático. Pero si entendemos por "hilado" no sólo ese lienzo concreto que Celestina vende, sino el tejido del texto en sí, la escena del conjuro cobra una gran importancia: es por medio de él que Celestina le insufla poder de persuasión a su discurso (o a su habla.) Vale la pena citar aquí el conjuro en extenso:

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de esta bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la aspera ponzoña de las víboras de qué este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ellos te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo amor del Calisto; tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensajes . . . (p. 85)

Lo primero que Celestina invoca es "la virtud y fuerza de estas bermejas letras," *escritas* con "sangre de nocturna ave." ¿A qué letras se refiere? ¿A las letras del conjuro? ¿O a las letras del texto en sí? El conjuro está siendo enunciado en ese preciso momento (es, por lo tanto, habla), mientras que el texto se encuentra en su tercer acto (es, por lo tanto, escritura). Es con esas "letras bermejas," los sintagmas o elementos más básicos del discurso, que se combinan esos "nombres y signos que en este papel se contienen": el cuerpo de la escritura en sí. La autoreferencialidad del texto parece clara. Emboscado tras el personaje de Celestina, el autor implícito se introduce en el texto, y examina el problema de la generación de la obra dentro de la obra.

De este nivel autoreferencial (el papel inscrito de signos), Celestina pasa al nivel metafórico del texto como una sucesión de actos dramáticos: a la "áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho," y al acto de untar el hilado con él. Gracias al ritmo vertiginoso del conjuro (la repetición y la rapidez son parte importante de toda magia), el papel y el hilado, ambos igualmente blancos, se convierten en objetos equivalentes. Celestina los prestidigita, sustituyendo uno por el otro (de la misma manera que ha prestidigitado e intercambiado previamente los términos habla y escritura). En la primera parte del conjuro, a más de esto, Celestina ha eludido, por medio de una elipsis, la referencia a la pluma. Al nivel autoreferencial aparecen la tinta ("sangre de nocturna ave"), los signos y el papel, pero el instrumento de la escritura en sí ha quedado escamoteado. Al nivel metafórico del texto dramático, sin embargo, "pluma," "aguja," y "lengua" se encuentran sintetizadas en una metáfora sincrética; la "áspera ponzoña de las víboras" con que Celestina "unta" o escribe sobre el blanco hilado, o sobre el blanco papel hilado (un tipo de papel que todavía existe). La imagen de la pluma-aguja-lengua ("áspera ponzoña") impacta aún más al lector, por haberle sido escamoteado previamente.

Celestina adelanta en el conjuro varios de los motivos dinámicos de la obra: llevará su hilado a casa de Melibea; Melibea se lo comprará, y, en consecuencia, se enamorará de Calisto; le confesará su amor por Calisto y se entregará a sus designios. Esta red de actos dinámicos futuros se encuentran, ya desde ese momento, insuflados de energía, no por la "magia" (brujería) del conjuro del hilado (lo que resultaría inverosímil en el siglo XX), sino por el poder de persuasión que el conjuro le ha comunicado al texto. Como última concesión a la autoreferencialidad, Celestina profetiza la manera en que Melibea caerá presa bajo las redes del hilado. No vestirá ninguna prenda confeccionada con él (como hubiese sido de esperarse a nivel del suceder del texto). Solo le será necesario *mirar* el hilado, como si mirara un papel sobre el cual su destino ya ha sido escrito por adelantado, para caer presa bajo sus redes.

EL HILADO Y SUS METÁFORAS SECUNDARIAS,
MATRIZ DE LA ACCIÓN DRAMÁTICO DEL TEXTO

Las metáforas secundarias derivadas del hilado en *Celestina* son las siguientes: cordón-sábanas-aguja-cadena de oro.⁶ A estas metáforas habría que añadir otras que, a falta de espacio, no analizaremos aquí, y que me limitaré solo a mencionar: la red de pasos que Celestina teje a través de la ciudad; el jubón que Calisto le regala a Sempronio; el manto y saya que Calisto le promete a Celestina (y que Celestina luego le promete a Pármeno); y la saya que Melibea le promete a Celestina. Las muertes de los tres personajes principales se encuentran igualmente relacionadas a metáforas del hilado que quedarán fuera de mi análisis: Celestina muere "cosida a puñaladas"; Calisto muere despeñado de una escalera que puede verse como una red de pasos en secuencia necesaria; y Melibea muere despeñada de una torre o aguja.

La acción o trama de *Celestina* se encuentra organizada, al igual que el discurso de su personaje principal, en dos vertientes: los motivos dinámicos que se refieren a la lujuria y los que se refieren a la codicia. Me limitaré a analizar aquí, por la brevedad necesaria, los motivos dinámicos hasta el acto XII, señalando cómo, detrás de cada motivo dinámico, se encuentra apostado un motivo lingüístico (o metáfora secundaria) que estimula su causalidad.

La causalidad es, en toda obra literaria, una red o eslabonamiento de unidades dramáticas en secuencia necesaria, con las cuales se constituye el tejido del texto. En *Celestina* existen dos tipos de redes o causas: la que se refiere a los sucesos dramáticos inmediatos (los que toman lugar dentro de la obra dividida en actos), y la que se refiere al significado universal de la obra en su totalidad (presente en la "Introducción"; y en el responso de Pleberio del auto XXI). A este segundo nivel, que analizaremos más adelante, la red de causas se convierte simultáneamente en efecto.

En eslabonamiento de causas tiene su origen, en *Celestina*, con la pérdida del neblí de Calisto, que se introduce por azar en el huerto de Melibea. Este primer suceso, a pesar de tener una relación directa a los sucesos dramáticos posteriores, es importante más bien al nivel de la segunda red, o del significado simbólico de la obra. La imagen del neblí se encuentra relacionada a la imagen de las redes del amor a del destino, contra las cuales Pleberio dirige su terrible invectiva final. El motivo dinámico del neblí permanece en realidad separado de la causalidad dramática de las dos vertientes principales de la acción: lujuria-codicia. En este sentido, el primer motivo dinámico real de *Celestina* es la entrega de las cien monedas de oro que Calisto le hace a Celestina en el segundo acto, porque es por medio de ellas que se pone en movimiento la doble red de motivos de la "cupiditas".

Entre Celestina y Calisto se establece, con la entrega de las cien monedas de oro al comienzo de la obra, el primer contrato de la misma: Celestina le entregará a Melibea a Calisto, y Calisto le pagará a ésta en bienes materiales (monedas-manto-saya-cadena de oro). Celestina y Calisto son personajes convergentes: el deseo de lucro de Celestina es

gratificado por la lujuria de Calisto, y a la inversa. El segundo contrato de la obra se establece entre Celestina, Sempronio y Pármeno, y se basa igualmente sobre términos de codicia y lujuria: Celestina compartirá las ganancias de su primer contrato con sus cómplices (a cambio de estos haberle conseguido el negocio de la seducción de Melibea), y Pármeno ha de adquirir a Areusa. Celestina y Sempronio participarán también del contrato al nivel de la lujuria, ya que ambos disfrutarán, bien que vicariamente, del desfloramiento de Melibea. Estos dos nudos o contratos, que toman lugar en el acto I y II, resultan de importancia capital en el desenvolvimiento de los motivos dramáticos posteriores.

EL HILADO: MOTIVO DINÁMICO Y MOTIVO LINGÜÍSTICO

El segundo motivo dinámico de la obra consiste en la venta del hilado por Celestina en casa de Pleberio. El hilado es aquí, simultáneamente, un motivo dinámico (adelanta la acción) y un motivo estático o lingüístico. La propia Celestina ya ha establecido, en la escena del conjuro, la relación entre el hilado y la palabra, y esta relación queda subrayada dos veces por Alisa, la madre de Melibea, en el curso de la visita de Celestina a su casa. En primera instancia, le informa a la tercera que "Si el hilado es tal, serte ha bien pagado" (p. 69) (con lo que establece su valor de cambio al nivel de la codicia); y, en segundo lugar, le dice a Melibea: "contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado" (p. 90) (con lo que establece su valor de cambio al nivel lingüístico). Lucrecia, la criada de la familia, ha establecido previamente la relación entre el hilado y la lujuria, al hacer referencia a las artes de "remienda virgos" de la tercera: "En mi seso estoy", le dice a Celestina, "que nunca metes aguja sin sacar reja" (p. 88).

EL CORDÓN: PRIMERA METÁFORA SECUNDARIA

El tercer motivo dinámico se refiere al cumplimiento parcial del contrato establecido entre Celestina y Calisto. Celestina convence a Melibea de que le entregue su cordón, para llevárselo a Calisto en prenda. El cordón es, por lo tanto, la primera metáfora secundaria de la obra (es hilo tejido), así como también un motivo dinámico (que adelanta la acción) y un motivo lingüístico. La propia Celestina establece la relación entre el cordón y el hilado del texto cuando, al salir de casa de Melibea, lo apostrofa en la siguiente forma: "¡Ay cordón, cordón! ¡Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!" (p. 103). Al referirse al cordón como red, Celestina lo transforma en una prolongación de ese hilado demoníaco sobre el cual ha pronunciado su conjuro previamente.

Al entregarle el cordón a Calisto (cuarto motivo dinámico de la obra), Celestina indentifica nuevamente el hilado del mismo con el texto. Enloquecido de gozo por la posesión de la prenda de Melibea, Calisto lo

apostrofa, y comienza a abrazarlo y a acariciarlo como si tuviera vida propia. Celestina le reprocha su acción, señalándole que el cordón es un objeto muerto; y que su razón peligrará si se empeña en confundir el cordón (como parte de la realidad concreta) con la realidad escrita (el cordón como parte del tejido o hilado del texto): ". . . debes, señor, cesar tu razón, dar fin a tus luengas querellas, tratar el cordón como cordón, porque sepas hacer diferencia de habla, cuando con Melibea te veas; no haga tu lengua iguales la persona y el vestido" (p. 116). Como en la situación anterior, donde apostrofa al cordón para que castigue a Melibea, por ésta no haberle dado su "buena habla" de grado, Celestina razona ahora con Calisto en términos de la propiedad del "habla". El incidente prolonga la sustitución que Celestina ha hecho, en la escena del conjuro, entre los términos "habla" y "escritura". Aquí le indica a Calisto que el privilegio de dotar de vida a lo que no la tiene (el hilado del cordón-texto), le pertenece solo a ella, como tejedora del texto.

LAS SÁBANAS: SEGUNDA METÁFORA SECUNDARIA

La entrega de Areúsa a Pármeno por Celestina, en cumplimiento parcial del contrato establecido entre ellos, constituye el quinto motivo dinámico de la obra. Este motivo no es, como los tres anteriores (venta del hilado a Melibea, adquisición del cordón-hilado por Celestina, entrega del cordón-hilado a Calisto), un motivo simultáneamente dinámico y lingüístico, sino exclusivamente dinámico. La entrega de Areúsa a Pármeno por parte de Celestina se encuentra, sin embargo, directamente motivada por el hilado de las sábanas, que viene a ser la segunda metáfora secundaria de la obra, derivada de la metáfora matriz.

Como el cordón y el hilado, las sábanas de Areúsa adquieren vida propia gracias al conjuro del habla de Celestina, y es por medio de ellas que ésta despierta su deseo por Pármeno. Celestina comienza su discurso de persuasión de Areúsa con un elogio detallado de las sábanas de la joven: "¡Ay cómo huele toda tu ropa en bulléndote! ¡A osadas, que está todo a punto! . . . ¡Bendígate Dios! ¡Qué sábanas y qué colcha! ¡Qué almohadas y qué blancura! Tal sea mi vejez, cual todo me parece perla do oro" (p. 126). Celestina alaba, en primer lugar, el perfume de las sábanas; en segundo lugar, su blandura; y en tercer lugar, su blancura, estimulando de esta manera respectivamente los sentidos del olfato, del tacto y de la vista de su víctima. Persuadida de esta manera corporal, Areúsa queda "presa" de las redes de sus propias sábanas. Es sobre su hilado que se consuma la primera parte del contrato entre la tercera y sus cómplices.

LA AGUJA (LENGUA) DE CELESTINA: TERCERA METÁFORA SECUNDARIA

El sexto motivo dinámico de la obra lo constituye la confesión que le hace Melibea a Celestina de su amor por Calisto, y el concertamiento de la primera entrevista entre ambos. Como en la escena de la entrega de Areúsa a Pármeno, en esta escena el motivo dinámico de la confesión de Melibea se encuentra estimulado por un motivo lingüístico: la aguja (lengua) de Celestina constituye la tercera metáfora secundaria derivada del hilado.

La escena de la confesión de Melibea y la escena del conjuro del hilado se encuentran relacionadas entre sí, y el poder de persuasión de la primera depende del poder de persuasión de la segunda. La escena funciona, al igual que la escena del conjuro, gracias a la invocación que hace Celestina del poder del habla (o de la palabra). En ella Celestina logra dos propósitos: por un lado su lengua-aguja va dando puntadas sobre el corazón llagado de Melibea, hasta lograr que éste se abra y derrame por fin su secreto; y por otro lado va cosiendo los puntos convalecientes de la segunda parte de su contrato con Calisto. La maestría de Rojas se revela aquí en la manera en que logra fundir la lengua (aguja) de Celestina (sujeto actuante del contrato) a la palabra "Calisto" (objeto y beneficiario del contrato), en un solo instrumento, por medio del cual se logra la confesión (conmoción y ruptura) de Melibea.

Celestina pronuncia cuatro veces la palabra "Calisto" en el transcurso de la escena, y en cada ocasión introduce en el corazón llagado de su víctima la "punta de su sutil aguja" (157). La primera puntada (o "punto", como lo describe la propia Celestina) consiste en indicarle que "todavía es necesario traer más clara melecina y más saludable descanso de casa de aquel caballero Calisto" (157). Este primer punto se refiere a la entrevista que Celestina necesita concertar entre los amantes, y constituye, como afirma la propia tercera, "el punto principal," porque es por medio de él que la tercera cumplirá su contrato comercial con Calisto.

La segunda puntada o punto es más profunda, porque tiene consecuencias psicológicas decisivas en Melibea. Consiste en lograr que ésta reconozca la equivalencia entre la palabra "Calisto" y la palabra "amor". "Señora," le dice Celestina, "si tú con tu mal sufrimiento no consientes (al segundo punto), poco aprovechará mi venida, y si, como lo prometiste, lo sufres, tú quedarás sana y sin deuda y Calisto sin queja y pagado" (158). Celestina procede entonces a hacer un panegírico del "amor dulce," identificando la palabra "amor" con el veneno de las víboras que comen el corazón de Melibea; así como también a la palabra "Calisto", que ha pronunciado previamente. Melibea, que ha escuchado casi en trance el discurso (habla) de Celestina, concede la equivalencia de ambos términos: "¡Ay, mezquina de mí! Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. Porque, según la contrariedad que esos nombres entre sí muestran, lo que al uno fuere provechoso, acarreará al otro más pasión" (159).

La tercera puntada de Celestina consiste en identificar la palabra "Calisto" con el remedio de ese veneno que simultáneamente significa: a la persona de Calisto, y no ya a su denominador textual. Como todo antídoto, el nombre de Calisto es un destilado de ese veneno (amor) cuya llaga solo él puede curar:

Celestina: No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud. [Que], cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor que de todo esto te delibre.

Melíbea: ¿Cómo se llama?
 Celestina: No te lo oso decir.
 Melíbea: Di, no temas.
 Celestina: Calisto. (p. 159)

Reconocida la equivalencia entre la persona de Calisto y el remedio de su mal, el corazón de Melíbea estalla, y ésta se desmaya. Vuelta en sí de su desmayo, le confiesa a Celestina su amor por Calisto en términos que irónicamente subrayan el cumplimiento de ese contrato de lujuria y codicia que Celestina acaba de puntualizar: "Cerrado han tus puntos mi llega, venida soy en tu querer" (p. 160).

LA CADENA DE ORO: CUARTA METÁFORA SECUNDARIA

El séptimo motivo dinámico de la obra, la entrega de la cadena de oro a Celestina por parte de Calisto, se refiere en primer lugar al cumplimiento del contrato entre ellos y, simultáneamente, al incumplimiento del contrato entre Celestina, Sempronio y Pármeno. En la cadena se unen inseparablemente, por lo tanto, las dos vertientes que organizan, tanto el discurso de Celestina (y el de la obra en sí) como los motivos dinámicos. La cadena es, por un lado, el pago de Calisto a Celestina por la obtención del objeto de su lujuria (Melíbea), y por otro lado el objeto de codicia de Celestina, Sempronio y Pármeno. Tanto la entrega de la cadena a Celestina, como el incumplimiento del contrato entre ésta y sus cómplices, son motivos dinámicos que adelantan la acción. Estos motivos, sin embargo, se encuentran relacionados a la metáfora del hilado porque la cadena es, como el hilado que vende la tercera, como el cordón, y como las sábanas de Areúsa, una metáfora secundaria, derivada de la metáfora matriz: es oro tejido en eslabones. A pesar de que en este caso ninguno de los personajes establece una relación literal entre la metáfora secundaria y la palabra (o el tejido del texto), la entrega de la cadena es causa del desencadenamiento de todos los sucesos dramáticos posteriores de la obra. La íntima relación entre la cadena y el desencadenamiento de los sucesos establece, por lo tanto, una relación entre el motivo estático y lingüístico de la cadena, y los motivos dinámicos.

La entrega de la cadena a Celestina en el acto IX es causa directa de los dos nudos o cráteres de la acción que toman lugar en el acto XII: la entrevista entre Calisto y Melíbea, y la muerte de Celestina. En el primero se consuma el contrato entre Calisto y Celestina, y en el segundo se consuma el castigo por el incumplimiento del contrato entre Celestina y sus cómplices. En ambas escenas toma lugar una unión que resulta en muerte: Calisto y Melíbea se entrevistan (unión de lujuria, que se consumará dos actos más tarde), y Celestina se une tan indisolublemente a su cadena (unión de codicia) que le lleva a la muerte. Es precisamente porque se sabe tejedora de las redes de causalidad de la obra, que Celestina se considera a sí misma por encima de esa causalidad (cree que no es necesario cumplir con el contrato que ha establecido con Pármeno y Sempronio) pero se equivoca. Las redes del texto (como las del destino) una vez puestas en

movimiento, responden a una causalidad propia, independiente de su creador. Sempronio y Pármeno así se lo demuestran a Celestina, y ésta muere víctima de ese eslabonamiento de actos de codicia y lujuria que ella misma ha puesto en movimiento. La muerte de Celestina, a más de esto, como castigo por no haber cumplido con su segundo contrato, subraya una vez más la importancia que tiene la visión económica en la obra: un contrato comercial violado merece la muerte.

LA METÁFORA DEL HILADO: EFECTO DEL TEJIDO DEL TEXTO

Hemos visto como, a nivel de los sucesos dramáticos inmediatos, Celestina teje una red de causas de "cupiditas", por medio de la cual va atrayendo a los personajes y en cuyos hilos ella también perece. En la "Introducción" y en el "Epílogo" (el responso final de Pleberio), sin embargo, Rojas sustrae esa red a la causalidad inmediata del texto, y la proyecta a una dimensión humana y universal. La metáfora del hilado no es ya causa, sino efecto, y pasa a ser en ellos una metáfora del destino y de la destrucción.

En su "Introducción," Rojas habla de una víbora mítica, cuya terrible sombra no sólo domina el prólogo, sino que se proyecta sobre la obra futura (aún por ser leída) en su totalidad. Rojas la describe así:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quién coma sus entrañas? (p. 41).

¿Quién o qué es esta víbora que Rojas antepone, como terrible mascarón de proa, a la lectura de su obra? En cierto sentido, ésta constituye un "foreshadowing" del personaje de Celestina, de su lengua-aguja-víbora. En Celestina, o más bien, en su boca copulativa, se unen tanto lo femenino como lo masculino, *la* aguja y *el* hilado (el trastrueque de pronombres que exige el lenguaje es aquí, una vez más, significativo: la aguja es un símbolo masculino y fálico, denominado por un pronombre femenino, mientras que el hilado es un símbolo femenino, que dentro de la obra sirve para denominar los virgos que Celestina remienda para ganarse la vida, y es denominado por un pronombre masculino), la generación y la destrucción de la vida. Como la víbora de la "Introducción", tejedora del texto, Celestina es muerta por esos mismos personajes a los que ha dado vida por la boca. La relación entre el enunciado del texto y su escritura, o entre la lengua de Celestina y la pluma de Rojas es aquí, una vez más, evidente.

Pero la víbora es también un símbolo de la visión fatalista del destino que sostiene Rojas, y es por ello un animal mítico y circular: en ella el mal y el bien son indiferenciables, porque el mal sale (por la boca) del bien y el bien sale (por la boca) del mal. La víbora es, en fin, una representación alegórica de esa "cupiditas" con cuya lengua bifida (la codicia y la lujuria) Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de la obra. La codicia y la lujuria son, por ello, los dos puntos principales de la invectiva final de Pleberio. El juicio de Pleberio es inapelable y tremebundo, precisamente porque basa, en primer lugar, su denuncia sobre el pecado de la fortuna (entendida aquí como capital acumulado), y, en segundo lugar, sobre el pecado de la lujuria, como los destructores de todos bienes de este mundo.

Pleberio inicia su discurso invocando los bienes que ha logrado acumular a través de los años y que ahora, con la muerte de su única heredera, ve destruidos para siempre. El también ha sido, por lo tanto, en el pasado, agente de la explotación y víctima del pecado de la codicia, aunque en su elocución no se enuncia en ningún momento un juicio condenatorio de las actividades de lucro. El sentido moralizante de su responso, sin embargo, no deja por ello de ser evidente:

"¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honras; para quién planté árboles; para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura!, ¿cómo me sostienes? . . . Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes . . . ¿Por qué no destruiste mi patrimonio; por qué no quemaste mi morada; por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dejárasme aquella florida planta, en quién tú poder no tenías . . ." (232-33).

La codicia o afán de lucro no tenía, en efecto, ningún poder sobre Melibea, inocente por completo de este pecado y enemiga del sistema paternalista de la herencia o patrimonio. A diferencia de Celestina, que es toda codicia, Melibea no se interesa en absoluto por el "costo," en términos económicos, de su amor por Calisto. En este sentido, sin embargo, el responso de Pleberio es conmovedoramente ambiguo y humano. Por un lado reconoce que la muerte de Melibea le ha sido enviada como castigo, por haber sido víctima del pecado de lujuria, pero por otro lado no puede dejar de dolerse ante la pérdida, ante el "gasto" que significa para él su muerte. El duelo de Pleberio es un duelo doble: por la muerte terrible de su hija, y por la pérdida (desperdicio) de sus heredamientos. Pleberio tiene, por lo tanto, un concepto capitalista de la inmortalidad, basada en la transferencia de la propiedad a manos de sus descendientes. Muerta Melibea, esta inmortalidad le es negada, ya que ni su nombre ni su capital podrán perpetuarse.

En la segunda parte de su responso, sin embargo, Pleberio se declara apasionadamente inocente en cuanto al segundo pecado, el pecado de "cupiditas." Pleberio considera que el "amor," a quien personaliza para

mejor hacerlo objeto de su invectiva, ha sido el verdadero asesino de su hija:

Bien pensé que de tus alzos me había librado, cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres (235).

El "amor" tiene aquí un significado mucho más complejo que el que ha tenido hasta este momento en el suceder de la obra. No es únicamente "cupiditas," entendido como concupiscencia o deseo carnal, sino que se refiere también a dos actitudes existenciales diametralmente opuestas. Visto desde el punto de vista económico, el "amor" es ese sentimiento de insensata entrega de todo lo que se posee y se es, en aras de la unión con el amado. Pleberio considera que el amor, en este sentido, constituye una actitud antagónica a la actitud capitalista del ahorro, y por ello lo condena. El "amor" que Pleberio ha cultivado ha sido siempre un "amor" comedido y económico, paradigma del amor conyugal, sometido a las férreas leyes de la propiedad, y de la perpetuación de la misma. Pero en su responso se encuentra también implícita otra visión del amor, muy distinta de la anterior: "Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de mi huida en mi vejez?" (235).

Este amor del que Pleberio se ha librado en su juventud es precisamente el amor como voluntad de libertad, como negación de esos bienes materiales cuya sucesión la sociedad se interesa en perpetuar. Este es el amor en el cual Melíbea cree, y al cual ha sacrificado su vida. Pleberio lo comprende, intuye los motivos idealistas de su hija, pero no puede sobreponerse a su visión materialista del mundo. Melíbea se ha servido de la pasión para afirmar su libertad existencial, y esa libertad ha conllevado la ruina y destrucción de sus intereses creados.

El escrupuloso cuidado que Pleberio ha puesto en no caer en el pecado del amor ha sido, por lo tanto, en balde. Ningún hombre puede escapar al tejido de la "cupiditas" o del destino. Al final de su vida, su economía de amor le ha sido devuelta con creces, en la desorbitada prodigalidad con que Melíbea se ha entregado a ese sentimiento. Melíbea y Pleberio son, desde este punto de vista, los únicos personajes trágicos de la obra. No porque sean malos ni buenos, como pueden considerarse reprochables Celestina, Sempronio y Pármeno, sino porque el pecado de uno es la inocencia del otro, así como su causa directa. En este sentido, contraponiendo la figura trágica de Melíbea a la de su padre, es posible decir que ésta muere de un exceso de amor, diametralmente opuesta a la codicia (economía de amor) del padre. Ambos son, por lo tanto, pese al indudable nivel superior de sus caracteres, víctimas de ese mismo pecado en cuyo hilado han perecido los personajes más viles de la obra: el pecado de la "cupiditas".





NOTAS

¹ En su capítulo "The Art of Structure," Stephen Gilman afirma que la estructura de *LC* no es nunca un elemento aislado, sino que se encuentra intrínsecamente relacionada al desarrollo de sus personajes y de su estilo dialogado. Gilman dice textualmente: ". . . Structure is never an isolated aspect of Rojas' art . . . it is joined organically to all that we know about the arts of character and style." Mas adelante señala que "the rejection of the third person in favor of the first and second results in a work in which the conscious spoken reaction to the plot is far more important than the plot itself." Stephen Gilman, *The Art of La Celestina* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1956), p. 89.

² Boris Tomachevsky define así la diferencia entre los motivos dinámicos ("bound motifs") y los motivos estáticos ("free motifs"): "The motifs which cannot be omitted (within a literary structure) are bound motifs: those which may be omitted without disturbing the whole causal-chronological course of events are free motifs." Boris Tomachevsky, "Thematics," en *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press, 1965), p. 68.

³ En su ensayo "Metaphor," Max Black le adjudica dos funciones a la metáfora como elemento lingüístico. En primer lugar, ésta puede implicar una comparación, y en estos casos ejerce la función de sustitución de un término por otro. Esta función de sustitución es la que le ha sido adjudicada tradicionalmente a la metáfora. En segundo lugar, ésta puede ejercer también una función de interacción, cuando en la obra se establece un sistema de metáforas relacionadas entre sí. Estas metáforas de interacción se basan por lo general en un primer término comparativo o primario, que parte de un lugar común, o de un conocimiento accesible a todos los lectores." Max Black, "Metaphor," en *Philosophical Perspectives on Metaphor* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1981), pp. 68-78.

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. y notas de Dorothy S. Severin. (Madrid: Alianza Editorial, 1979), p. 56. Indico las páginas de las citas de *LC* en el texto.

⁵ En este punto, habría que tomar en cuenta las diversas lecturas que una obra maestra admite a través del tiempo. En el siglo XX no se cree en la brujería, razón por la cual el conjuro no adelanta la acción dramática de la obra y se convierte en un motivo estático. En el siglo XVI, sin embargo, cuando la brujería era un elemento de la vida diaria, esto posiblemente cambiaría. Ver P. E. Russell, "La magia, tema integral de *LC*," en *Temas de "LC"*, (Barcelona: Ariel, 1978), 241-276.

⁶ Alan Deyermond establece una relación entre tres de las metáforas citadas: hilado, cordón, cadena, como las principales del texto. En su opinión, la relación de estos objetos entre sí, y, a través de la metonimia, a las actividades que simbolizan, se basa en la presencia de la brujería. Deyermond señala que el diablo pasa, del hilado al cordón, y del cordón a la cadena, determinando así el orden estructural de la acción de la obra. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," en *Celestinesca*, 1, no. i (mayo 1977), 6-12. Ver también la adición del mismo Deyermond a sus argumentos en *Celestinesca* 2, no. i (mayo 1978), 31-33.

Argumento del diez e seys e vltimo auto.



Deberio tornado a su camara con grandissimo llanto: pregunta le alisa su muger la causa de tã supito mal. Cuenta le la muerte de su hysa melibea: mostrãdo le el cuerpo della todo hecho pedaços: e haziendo su planto concluye.

Alisa

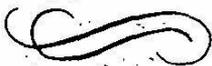
Pleberto

Melibea



Que es esto señor pleberto. porq̄ son tus fuertes alaridos. sin seso estaua adormida del pesar q̄ oue quãdo oy dezir q̄ sentia dolor nra hysa. Agora oyẽdo tus gemidos. tus voces tan altas. tus q̄ras no acostũbradas. tu llanto e cõgoxa de tãto sentimiento en tal manera penetraron mis entrañas. en tal ma

BURGOS, 1499



THE RHETORICAL AND PSYCHOLOGICAL
DEFLORATION OF MELIBEA

OTIS HANDY
California State College - Hayward

Fernando de Rojas' *Celestina* deals with an erotic theme, the seduction of a young girl from the social world of "los ricos ennoblecidos" (Melibea) by a young man of means (Calisto) with the aid of a shrewd go-between (Celestina), a seduction which leads to the deaths of the three protagonists and of two servants (Sempronio and Pármeno).¹ Without the seduction, nothing remains, for it is the epicenter from which passionate shock waves flow out. Hence I view it as one of the keys to understanding more fully the work and consider it necessary to study carefully the manner in which it is carried out.

Preparatory to the actual physical taking of Melibea by Calisto is her psychic deflowering which Celestina accomplishes in Act X.² It is accomplished with words and ideas, logic and persuasion. Here, as elsewhere in the work, rhetoric is the chief instrument used to bring all plans into fruition. A closer analysis of the rhetoric wielded in this scene will confirm the notion of an expert psychological defloration.

As Act X opens, Melibea, alone, makes an impassioned outcry while awaiting the arrival of her servant, Lucrecia, and Celestina:

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella!
 ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y de-
 manda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel
 señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado, y
 contentarle a él y sanar a mí, que no venir por
 fuerza a descubrir mi llaga, cuando no me sea
 agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena
 respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?
 ¡Cuánta más ventaja tuviera mi prometimiento ro-
 gado, que mi ofrecimiento forzoso!³

In this well-wrought soliloquy a series of exclamations and rhetorical questions serve to apprise the reader of Melibea's inner turmoil. Despite the honor and wealth of her family, love causes her to characterize herself as "lastimada" and "mal proveída." She berates herself for not having granted the "petición y demanda"⁴ made previously by Celestina, and indulges in some courtly expressions, such as the use of "llaga," a word which will occur repeatedly, here with the meaning of "suffering" or "love." Anaphora adds to the elegance of the entire passage where, for example, "¡Oh . . ." introduces six passionate apostrophes, one of which is addressed to the seryant:

Oh mi fiel criada Lucrecia, ¿qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, cuando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbé tener! (p. 153)

Here Melibea gives expression to one of two overriding concerns, her honor. Already in Act I she had called Calisto's attention to her virtue; in Act IV she upbraided Celestina for placing her "honestidad" and the "casa y honra" of her father in jeopardy. Later she will chide Calisto for wanting to break down her doors since this act would cause a loss of honor. This fear of public disclosure of her feelings will compete with her love for Calisto from this point forward. She prays to God not to rid her of her "terrible pasión" but to help her conceal her desires:

¡Oh soberano Dios; a ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, que los cielos, mar [y] tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el cual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico: des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda disimular! No se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. (pp. 153-154)

The parallelism with the blasphemous Calisto is obvious. ("Melibeo soy," "en Melibea creo"). But where Calisto turned away from God, Melibea would seek to divert Him from an honest, Christian path. In the passage quoted, Melibea's thoughts have moved full circle, from herself ("¡Oh lastimada de mí") to Lucrecia--and, by extension, to the populace at large--to God, but for strictly selfish purposes, to womankind ("¡Oh género femíneo . . ."), and finally back to herself ("que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada"). The passage is further enhanced by Latin syntax and vocabulary: placement of the verb at the end of the sentence ("obedecen," sojuzgaste"); subordination of clauses using "cuando"; and expressions such as "género femíneo" (alongside the vulgar "hembras"). The soliloquy imparts vital information to the reader: Melibea is in love with Calisto, she hopes that she has not lost him, and she would prefer to keep

her love hidden from view.

Once Celestina arrives, the delicate negotiating begins; and we can take the measure of the complexity of Melibea's emotions by the syntactical complexity of her greeting of welcome:

¡Oh vieja sabia y honrada, tú seas bienvenida! ¿Qué te parece, cómo ha quesido mi dicha y la fortuna ha rodeado que yo tuviese de tu saber necesidad, para que tan presto me hobieses de pagar en la misma moneda el beneficio que por ti me fue demandado para ese gentilhombre, que curabas con la virtud de mi cordón? (p. 154)

Melibea's question is subtle, for it first states that Celestina must return the favor Melibea rendered in lending the "cordón" to cure Calisto; later in their exchange Celestina will turn this charge against her, referring to Melibea's "deuda." Second, Melibea conveys to the go-between that the payment must be "en la misma moneda," i.e., she already leads the way to a frank discussion.⁵ Her comment makes possible a transference from curing a "llaga" to the real goal, establishing a meeting with Calisto. Her "llaga" will serve the same purpose as did the "toothache" of Calisto.

Celestina now brings into play her powerful argumentative skills, beginning gently with a disarming question about Melibea's unsettled appearance: "¿Qué es, señora, tu mal, que así muestra las señas de tu tormento en las coloradas colores de tu gesto?" (p. 154). There may well be no question more rhetorical than this one, for Celestina is an expert at reading words and demeanor. The etymological word-play on Melibea's complexion--"las coloradas colores"--shows that she has already observed the inflamed aspect which reveals the fire within. Upon Melibea's demurrals, the sensitive prodding continues: "No me has, señora, declarado la calidad del mal. ¿Quieres que adivine la causa? Lo que yo digo es que recibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia" (p. 154). Refusing to offer a hasty diagnosis, Celestina gently tells Melibea of her melancholy mien using antithesis and metonymy, ". . . de ver triste tu graciosa presencia." Melibea has twice referred to her "mal," but Celestina pretends not to divine its nature:⁶

Señora, el sabidor sólo Dios es, pero, como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melecinas, de ellas por experiencia, de ellas por arte, de ellas por natural instinto, alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servida. (p. 155)

Celestina feigns humility in the face of Melibea's praise, twice drawing on litotes to play down her own importance: "alguna partecica" and "esta pobre vieja." (The latter expression is also used metonymically for *mí*.) She uses distribution to show how one gains medical knowledge,

" . . . por experiencia, . . . por arte, . . . por natural instinto," which is a gradation from the concrete to the abstract. Her sly and deliberate self-deprecation goads Melibea into making another impassioned, hyperbolic exclamation:

"¡Oh, qué gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita. Páreceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos" (p. 155).

Following the innocent synonymy of the first sentence and the classical pleasantness of the second, Melibea utters a statement of profound tragic irony. The symbolism of falling has been amply noted by many commentators.⁷ Introducing this doleful allusion in a seduction scene foreshadows the tragic end of the principal characters.

Celestina begins her healing process with a quasi-folk saying: "Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melecina, es necesario saber de ti tres cosas" (p. 155). But at the same time that she voices these commonsense observations, she uses what Samonà calls "cultismi sintattichi": ". . . para yo dar . . . melecina," and "por lo cual creo ser menos peligroso."

She continues in a quasi-syllogistic manner, using *exempla* to reinforce the statement of fact:

La primera a qué parte de tu cuerpo más declina . . . Otra, si es nuevamente por ti sentido, . . . mejor se doman los animales en su primera edad, que cuando ya es su cuero endurecido, . . . mejor crecen las plantas, que tiernas y nuevas se trasponen, . . . La tercera, si procedió de algún cruel pensamiento, . . . Por ende cumple que al médico como al confesor se hable toda verdad abiertamente. (p. 155. Italics mine)

Again she combines everyday agricultural terminology with rhetorical devices, here an enthymeme, the rhetorical counterpart to a syllogism. Already she has determined how she will cure Melibea's malady, namely, she will have the role of doctor. The simile relating "confesor" to "médico" invites Melibea to bare her soul openly, for logic now dictates that nothing be concealed. She may also be making sly references to her own trade of indoctrinating young girls into prostitution ("animales en su primera edad" and "plantas, que tiernas y nuevas se trasponen"), as well as poking fun at Melibea by insinuating that she is being seduced successfully because of her inexperience and youth.

Melibea's response shows the efficacy of Celestina's persuasive powers: "Amiga Celestina, . . . mucho has abierto el camino por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como mujer bien experta en curar tales enfermedades" (p. 155-156.). The unveiled acceptance of Celestina's

tina's prowess "en curar tales enfermedades" makes us aware that both women know that the conversation has charted an erotic course. (Does Melibea's reference to "el camino" also imply the road to evil over which Celestina's "mochachas" have passed?) When Melibea later says "Mi mal es del corazón, la izquierda teta . . ." (p. 156), the words point to a gratuitous sensual addition, thus a rhetorical amplification, since it expands on what we already knew. Recalling their previous interview in Act IV, Melibea confesses that her suspicions were aroused by the mere mention of the absent suitor; it is worth noting that here it is she who first mentions Calisto by name.⁸

When Melibea pleads with Celestina to cure her suffering provided that her honor remain intact, Celestina forces the girl to accept the fact that she cannot have it both ways:

"Véote, señora, por una parte quejar el dolor, por otra temer la melecina. Tu temor me pone miedo, el miedo silencio, el silencio tregua entre tu llaga y mi melecina. Así que será causa, que ni tu dolor cese ni mi venida aproveche" (p. 156).

Celestina does not say simply that she is afraid to suggest a remedy. Rather, in a well-expressed amplification, she uses synonymy ("temor" and "miedo"), chiasmus ("miedo"/"silencio," "silencio"/"tregua") and the whole statement comprises a neat form of gradation ("miedo"--"silencio"--"tregua"), the purpose of which is to oblige Melibea to commit herself fully. "Cuanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y pasión" (p. 156). Again synonymy underlines the affliction caused by *loco amor*. Melibea resorts to a stratagem that is really a dare; either the old woman in fact has power to cure, or she does not, her empty rhetoric serving only to increase the patient's pain. But Celestina is much too experienced to be trapped in this way. Her response is couched in surgical terminology⁹ which represents the first open reference to the defloration. It is clear that Melibea is suffering from a burning fire for Calisto which can only be extinguished by the act of love. Celestina prepares her for the pain this will cause her physically, substituting surgical terms for coital, phallic ones:

Señora, no tengas por nuevo ser más fuerte de sufrir al herido la ardiente trementina y los ásperos puntos que lastiman lo llagado, doblan la pasión, que no la primera lisió, que dio sobre sano. Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sufrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra de estas llagas. (pp. 156-157)

In this imagery of transference, "la ardiente trementina" is the orgasmic fluid which upon release alleviates sexual tension, "los ásperos

puntos" describe the breaking of the virginal hymen, and the "sotil aguja" is patently the phallus. Celestina warns of the pain entailed and tells Melibea that there is no other remedy than to endure it piously, silently and patiently. These euphemistic metonyms enable her to broach a delicate subject with perfect safety. The argument, using distribution, is studded with anaphora and ellipsis.

The inexperienced maiden is no match for the wily Celestina, and her heartfelt outcry, "Oh, cómo me muero con tu dilatar!, . . ." (p.157), gives evidence that the old bawd has hit the mark, and has won at last, breaking through Melibea's resolve, for the girl is now close to abandoning the attempt to preserve her honor. At the same time, she acquiesces in accepting the pain which the seduction produces; hence the reference to the tearing of her flesh, ". . . agora lastime mi cuerpo . . .," (p. 157). Anguish is expressed in the synonyms "pena" and "tormento"; her resistance broken, she gives forth piercing cries of surrender:

Dí, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi *pena y tormento*. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada. (p. 157, italics mine)

Celestina is quick to sense victory and glosses it with the pun: ". . . has tragado alguna parte de mi cura . . ." (p. 157); she seizes the initiative, and begins to construct more coital images: ". . . pero todavía es necesario traer más clara melecina y más saludable descanso de casa de aquel caballero Calisto" (p. 157). The "clara melecina" suggests semen, "saludable descanso," postcoital fatigue. The medicine is, of course, Calisto himself.

Despite Melibea's feeble protest at the naming of medicine, Celestina, further emboldened, accumulates images filled with double meanings: "Tu *llaga* es grande, tiene necesidad de áspera cura" (p.158); "llaga" here means both Melibea's suffering and her sexual need. She continues, "Y lo duro con duro se ablanda más eficazmente" (p. 158); "duro" is used first to mean the pangs of love and the second "duro" is, of course, a phallic reference, as well as the word "clavo" in her following statement "Y un clavo con otro se expele y un dolor con otro" (p. 158).¹⁰ We see repeated the idea of suffering and physical desire alleviated through sexual contact:

Señora, éste es otro y segundo punto, el cual si tú con tu mal sufrimiento no consientes, poco aprovechará mi venida, y si, como prometiste, lo sufres, tú quedarás *sana y sin deuda* y Calisto *sin queja y pagado*. Primero te avisé de mi cura y de esta invisible aguja, que sin llegar a ti, sientes en solo mentarla en la boca. (p. 158, italics mine)

The words above contain a charming chiasmus which Celestina uses to accomplish a multiple purpose. Melibea; should she accept the go-between's counsel, will not only be healthy, she will also have discharged a debt and fulfilled an obligation to Calisto. Thus Celestina echoes Mélibea's reference to "pagar en la misma moneda," discussed above. Melibea is offered a dual attraction, that of satisfying her own needs and paying a debt to a lover, who, like herself, is suffering. The use of "deuda" and "pagado" enables Celestina to pun on their two meanings, "debt/obligation" and "paid/satisfied."¹¹ She again resorts to phallic symbolism referring to ". . . esta invisible aguja, . . ."; the fact that the needle is invisible provides further evidence that what transpires here is a psychic seduction, with a clear physical subtext.

Melibea interposes a series of rhetorical questions, pretending not to grasp what Celestina meant by "pagado." But she quickly abandons guile, and like a small child demanding to be told a fairy tale, she begs Celestina to explain to her the nature of love: "Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?" (p. 158). These metonyms ("dolor" = "amor", "lo mejor de mi cuerpo" = "mi corazón") lead to the tenderest, most lyrical part of their conversation. Melibea, now docile and submissive, wishes to hear more of love. It is her sign to Celestina that the struggle is over; she allows the surrogate to complete the seduction. Celestina obliges by offering a delightful definition of love composed of eight oxymora, each designed to show love's sweet and sour nature:

Es un fuego escondido,
 una agradable llaga,
 un sabroso veneno,
 una dulce amargura,
 una delectable dolencia,
 un alegre tormento,
 una dulce y fiera herida,
 una blanda muerte.¹² (pp. 158-159)

This lyrical passage is remarkable in a number of respects. First it has the feeling of verse, indeed, of a lullaby, with its five heptasyllables. Secondly, there is deliberate gradation in the terms used: *fuego*, *llaga*, *veneno*, *dolencia*, *tormento*, *herida* and finally closing the series from minor to major with *muerte*. Thirdly, each "verse" employs anaphora, with the indefinite article heading each phrase. The passage also suggests an interlude of sexual foreplay.

After this quiet interval, the seduction is very nearly complete. Celestina allays Melibea's last concerns about the contradictory nature of love's attributes with a bit of folk wisdom: ". . . cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio . . ." (p. 159). It is not accidental that she invokes the deity to lend a cloak of piety to the profane proceedings. She does this in both interviews with Melibea, as well as elsewhere in the work.¹³

The moment is now ripe for the third and last invocation of Calisto's name as Celestina proposes the name of a "flor" which will set Melibea free. The latter yields with three words: "Di, no temas" (p. 159). The final pronouncement of the young swain's name symbolizes the penetration of Melibea's spiritual virginity, and her swooning hints at a fit of ecstasy, orgasmic in its nature. Celestina is genuinely frightened by Melibea's fainting spell, but the girl quickly lets her know that she is fully recovered.¹⁴ Once reassured, Celestina quickly applies soothing flattery (involving metonymy) and a pun: "¿Pues qué me mandas que haga, *perla preciosa*? ¿Qué ha sido este tu sentimiento? Creo que se van *quebrando mis puntos*" (p. 159, italics mine).

At this point Melibea confesses the effects of this psychological deflowering, which, for a moment, left her senseless:

Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza, y como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan livianamente despedirse de mi cara, que no llevasen consigo su color por algún poco espacio, mi lengua y gran parte de mi sentido (p. 159).

In her peroration of how love fastened itself upon her, she heaps praise upon Celestina for her part in the matter. Her revelation is not at all out of character, as M. R. Lida de Malkiel has shown in speaking of the element of "doblez" in her attitude.¹⁵ There is, in addition, the great spiritual perturbation which the first cataclysmic love affair exerts upon a young girl, hitherto sheltered from worldly experiences. She had already ended her soliloquy which began this act with the quite justifiable lamentation that women, unlike men, must conceal their feelings about love, a prohibition imposed by custom in her social sphere.

Celestina understands all this and tells how she is compelled to work within these restraints: ". . . estos fines con efecto me dan osadía a sufrir los ásperos y escrupulosos desvíos de las encerradas doncellas como tú . . ." (p. 160). She explains her persistence in another climax like the one she used previously: "Visto el gran poder de tu padre, temía; mirando la gentileza de Calisto, osaba; vista tu discreción, me recelaba; mirando tu virtud y humanidad, me esforzaba. En lo uno hallaba el miedo [y] en lo otro la seguridad" (p. 160).

Using amplification, primarily synonymous phrases, Celestina bids Melibea to make her wishes known: "declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regazo, pon en mis manos el concierto de este concierto" (p. 160). There is a clear difference in meaning for the uses of "concierto" in this sentence (an example of antanaclasis): 1) arrangement, disposition, carrying out; 2) agreement, accord, pact.

Melibea, overjoyed, exclaims with passion, leading to a rapid exchange, which, as Lida de Malkiel points out, indicates complicity between the two women:¹⁶

- Mel. -- . . . ¡Oh, mi madre y mi señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres!
- Cel. -- Ver y hablar.
- Mel. -- ¿Hablar? Es imposible.
- Cel. -- Ninguna cosa a los hombres, que quieren hacerla, es imposible. (pp. 160-161)

This exchange recalls the stichomythia found in Greek, and later, in Golden Age drama.

At this point the seduction scene proper is over, and Melibea's mother enters as Celestina departs. Both women duplicitously conceal their covenant from Alisa, Celestina explaining her presence with the excuse of bringing thread, although here she insists that she returned to fulfill her promise, but the reader divines the hidden reference to her pledges made to Calisto and to Melibea; and Melibea making a statement about being on guard in the future, although not really against Celestina but against her mother's finding out her intentions.

Act X is a climax of all that has gone before and is indispensable for the action which follows, for at last, Melibea's true feelings are made to surface. The actual physical seduction that takes place two acts later has been carefully prepared and is now perfectly acceptable from the standpoint of motivation. Moreover, this psychological deflowering has been accomplished by means of artistic discourse--most of the popular medieval rhetorical devices appear in the act, especially *exempla*, *sententiae*, anaphora, metonymy, parallelism, antanaclasis and the like. These, while enjoyable on a purely literary level, have in Act X the purpose--and they succeed--of persuading Melibea to forsake her notions of honor and to accept love in the real world. And Melibea, for her part, is perfectly aware of the role that this double-edged talk serves, as evidenced by her words "El cual, . . . [her heart in pieces] con muy poco trabajo juntarías *con la virtud de tu lengua* . . ." (p. 155, italics mine). What has been demonstrated is that she is not a victim, but a willing, eager participant in *loco amor*.



Melibea.

Celestina.

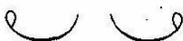
SEVILLA, 1517-18

TCM, o Libro de la puta vieja, Celestina.

Entrevista de Melibea con Celestina.

Grabado (del Acto X.)

NOTES



¹ José Antonio Maravall, *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Gredos, 1964), p. 36.

² This was pointed out by Salvador de Madariaga, "Discurso sobre Melibea," *Sur*, X, 76 (1941), p. 60. He discusses the idea that the maiden is not an unsuspecting victim being led astray.

³ Dorothy Severin, ed., *La Celestina*, 2nd printing (Madrid: Editorial Alianza, 1971). This and subsequent quotations are taken from this edition.

⁴ Synonymy ("petición y demanda") and parallelism ("y contentarle a él y sanar a mí") are constant stylistic elements in *Celestina*. For a global view of the rhetorical style of the work see Carmelo Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"* (Roma: Fac. di Magisterio dell'Univ. di Roma, 1954).

⁵ I agree with Madariaga, *op. cit.*, and Carroll B. Johnson, "Cervantes as a Reader of 'La Celestina'," *Far West Forum*, 1 (1974), 233-247, that Melibea is not seduced against her will: indeed, she is a consenting partner in the affair. The dialogue between Melibea and Celestina may be viewed as a rhetorical sparring match conducted for the sake of appearances.

⁶ Samonà, *op. cit.*, and Otis Green in *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from "El Cid" to Calderon, I* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1963) among others, discuss the recurrent use of the language of courtly love ("mal," "dolor," "llaga," etc.) in *Celestina*.

⁷ F. M. Weinberg ("Aspects of Symbolism in 'La Celestina'," *Modern Language Notes*, 86 [1971], pp. 136-153), among others, believes that Melibea's fall from the tower is prefigured in Act 10.

⁸ Melibea attributes her excitement and anxiety to the "demanda que sospeché de parte de aquel caballero Calisto . . ." (p. 156).

⁹ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, 2nd ed. (Buenos Aires: Eudeba, 1970), pp. 524-527, calls this skill of Celestina "acomodación estilística."

¹⁰ Leslie B. Simpson brings out the symbolism perfectly in his English rendering, "But you cry before you feel the prick of my fine needle . . ." in his translation, *The Celestina* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1959), 117.

¹¹ A. D. Deyermond discusses the extent of Rojas' debt to Petrarch for language, style and ideology in *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* (Oxford: The Univ. Press, 1961).

12

For a fine treatment of the long tradition of rhythmical prose in medieval Latin literature see J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, (Berkeley: Univ. of California Press, 1974).

13

Lida de Malkiel, *op. cit.*, discusses the emptiness of Celestina's religious reflections (pp. 510-513).

14

Madariaga, *op. cit.*, states: "'Y muy mejor,' contesta Melibea, que en su desmayo ha pasado el Rubicón. En efecto, se declara al punto dispuesta a todo y acuerda la primera cita para las doce por entre las puertas de su casa" (p. 61).

15

Lida de Malkiel, pp. 415-418.

16

Ibid., Chapter 3.



Que quieres lucrecia: q̄ quieres tan p̄surosa:
 q̄ p̄des cō tanta iportunidad ⁊ poco sosiego
 q̄ es lo que mi h̄ya ha sentido: q̄ mal tan arre

Grabado para el quizenno auto.

BURGOS, ¿1499?

Reparto de
LA CELESTINA
en la ocasión de
representación
en el
Zellerbach
Auditorium

de la Universidad
de California
(Berkeley)

Noviembre 21-22
1977

Productor:
GILBERTO
ZALDIVAR

Compañía
Teatro
Repertorio
Español
De
Nueva
York

November 21, 1977

OFELIA GONZALEZ
en/como

LA CELESTINA

o La Tragicomedia de Calisto y Melibea
de Fernando de Rojas
con (en orden alfabético de los personajes)

VIRGINIA RAMBAL
como *Areusa*

NELSON LANDRIEU
como *Calisto*

NEREIDA MERCADO
como *Elíctia*

MIRTHA CARTAYA
como *Melibea*

BRAULIO VILLAR
como *Pármeno*

ALFONSO MANOSALVAS
como *Pleberio*

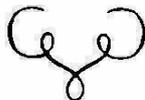
MATEO GOMEZ
como *Sempronio*

Producción diseñada por
ROBERT FEDERICO

Versión escénica y dirección de
RENE BUCH

SC

Le obra tiene un intermedio
Esta producción se estrenó en Nueva York el 1º Marzo 1974



SOBRE LAS FUENTES HISTÓRICAS DE " . . . ECLIPSE HAY MAÑANA",
ETC., Y SU POSIBLE INCIDENCIA EN ACTO 1 DE *CELESTINA*

ALBERT M. FORCADAS
University of Alberta

El interesante artículo de J. J. Rozemond en *Celestinesca*,¹ especula sobre la posible fecha de composición de *Celestina*, asunto aún no satisfactoriamente dilucidado hoy.

Partiendo de la base del grado de visibilidad de los eclipses solares entre 1478 y 1491 en la Puebla de Montalbán y Salamanca, y compaginando los resultados con las fechas del hundimiento de un arco del puente de Alcántara (Toledo) en 1484 y del puente de Tormes (Salamanca), en 1498, Rozemond llega a las siguientes conclusiones: 1) que Foulché-Delbosc andaba equivocado en suponer que Pármeno, en Acto 3, se refiere al eclipse de 1482, por cuanto éste fue el menos visible (11%) en la zona en que se movía Rojas, durante la vida del mismo hasta 1499, ya que los eclipses más visibles fueron los de 1478 (100%), 1485 (84%) y 1491 (40%), y 2) que

"Si es que Rojas (. . .) al decir "la puente es llevada", se refiere a las lluvias torrenciales de fin de 1498, es muy seductor concluir que apenas puede haber una edición anterior a la de 1499. (. . .) Incluso se podría llegar a sentar que la edición de Burgos de 1499 (. . .) sería más bien de 1500."²

El problema es que ya *ab initio* se puede argüir que el menor grado de visibilidad del eclipse de 1482 no es prueba absoluta para poderlo excluir automáticamente. Y el que apenas pudo haber una edición de la *CCM* anterior a la de 1499, y que la de 1499 bien pudo haber aparecido en 1500, es deducción a la que se puede llegar sin mayores pruebas. De todos modos, la argumentación lógica de Rozemond pudiera ser admisible, aunque con reparos, pero sólo aceptando que Rojas sea el autor de toda la obra, y que además se esté refiriendo en el tercer acto sucesos contemporáneos suyos, lo que no está nada claro. Para empezar, hay que tener en cuenta que menciones aquí y allá en *LC*, como la de Tristán: "Bueno eres para adalid ó para regir gente en tierra de moros de noche" (Vol. II, 121),³ ya parecen ser claro indicio que la acción de la obra ocurre con anterioridad a la toma de Granada. Además, siendo que la posibilidad de un autor primitivo no ha podido

ser contundentemente refutada, Rojas, caso de haberse encontrado hecho Acto 1, sería lógico que colocara, tras el mismo, ciertas menciones a sucesos contemporáneos o aún anteriores al autor original, por motivos obvios.

Porque si no hubiera autor primitivo de verdad, ¿por qué recurrir a los arcaísmos en el acto de apertura, y esforzarse el Bachiller en dar incluso la época de composición del mismo, mencionando a Cota y Mena?⁴ Ciertamente que Rojas no tenía que ir a tales extremos para prevenir posibles suspicacias por parte de La Inquisición, porque podía presentar toda una 'Bibliografía',⁵ y menos para un mero *captatio benevolentiae*. En adición, tenemos la autoridad de María Rosa Lida, quien no tiene dificultad en aceptar lo que aduce Rojas en cuanto a la antigüedad del primer acto.⁶ Nosotros mismos ya notamos que el "Mira a Bernardo" de Sempronio (I, 47) ha de ser retroactivo al "desir" 323 del *Cancionero de Baena* (c. 1445),⁷ en donde Diego Martínez de Medina, en debate con Fray Lope del Monte, atribuye a San Bernardo el haber dudado de la virginidad de María.⁸ Este *Cancionero* parece que no era asequible en tiempos de Rojas, y las reminiscencias que nota Castro Guisasaola de poetas del mismo en *LC* son muy debatibles; las más seguras reminiscencias son de poemas que se conocían fuera de la colección de Baena, y por ende el autor del primer acto habría de ser uno que hubiera tenido acceso al mencionado libro, por ser él un cortesano de la época, o estar al corriente de su material por haber escrito él mismo en la mencionada colección poética.

Ab initio pues, considerado todo esto, lo más natural es que el Bachiller recurriera, en el tercer acto, a una cadena de sucesos de mediados del siglo XV y/o incluso anteriores, por ser suficientemente conocidos en su tiempo, para hacer mejor encajar la continuación con el espíritu y cronología del acto primitivo. Así pues, el "eclipse hay mañana" del pasaje de *LC*:

(. . .) la tierra tembló (. . .), elado está el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, vn rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra oy, el turco es vencido, eclipse ay mañana, la puente es lleuada, aquél es ya obispo, à Pedro robaron, Ynés se ahorcó. (. . .) todo se oluida, todo queda atrás . . . (I, 129-132).

podiera no tener conexión alguna con ningún eclipse a partir de 1478. Rojas podría estar aludiendo a la conocida combinación de planetas de 1443, que levantó gran revuelo, y referida así por Juan Rodríguez de la Cámara, o del Padrón, en su *Triunfo de las donas*:

(. . .) Si Jove (. . .) como en los passados años, rescibe contrario acatamiento de la luna⁹

Que Rojas pensaría en el eclipse del *Triunfo*, sería precisamente porque conocía bien esta obra. Ya dijo Menéndez y Pelayo:

(. . .) Alisa nos trae a la memoria cierta fábula de la ninfa Cardiana convertida en fuente por amores del gentil Aliso, que trae Rodríguez del Padrón en el *Triunfo de las donas*¹⁰

El caso es que hay todo un sistema temático en *LC* retroactible al *Triunfo*. Así por ejemplo:

CAL.--En que toda la *natura* se *remiró* por la *fazer* perfecta. Que las gracias, que en todas repartió, las juntó en ella (. . .) Solo un poco de *agua clara* . . . (I, 228)

revierte a la sexta de las superioridades de la mujer sobre el varón en el *Triunfo*;

(. . .) despues que una muger se oviere la faz o las manos.
(. . .) lavado, quantas vezes despues fuera vista lavarse, quantas quedara simple el *agua*, como era de su propio *clara*. (*Obras*, p. 90)

y a la décimocuarta:¹¹

(. . .) lo qual es ayudar a la *naturaleza*, que es *esforço* quanto pudo *fazer* la hermosura. . . . (*Obras*, p. 92).

La plausibilidad de la referencia a sucesos antiguos en el tercer acto queda reafirmada ya solo por la mención "A Pedro robaron, Ynés se ahorcó", puesto que con ello el Bachiller posiblemente está haciendo una alusión a la desastrada muerte de Inés de Castro. En efecto, Inés se suicidó, y a Pedro le 'robó', por así decirlo, el amor su padre. Esta historia se encuentra alegorizadamente fundida en la "Estoria de dos amadores, Ardanlier y Liessa" del *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, y comentada así por Paz y Meliá en su edición de las *Obras* de Padrón:

(. . .) ya sin duda alguna la desastrada muerte de doña Inés de Castro, ocurrida en 1355, debió por mucho tiempo producir una honda impresión (. . .). Don Alfonso IV de Portugal marchó a Coimbra (. . .) en busca de su hijo *Pedro*, para romper todos los lazos que le unían a la desdichada doña *Inés*. . . . (*Obras*, pp. xx-xxi)

Ante esta evidencia, todos los sucesos de la cadena mencionada por Párramo aludirían a eventos bien pretéritos, aunque en algún caso puedan coincidir con otros semejantes acaecidos en la vida de Rojas, lo que sería indicación de que la acción de *LC* no está situada a finales del siglo XV, pese a la mención posiblemente contemporánea al Bachiller de "Mollejar el ortelano" (II, 90).¹²

Según lo visto, pues, "aquel ya es obispo," no aludiría necesariamente a don Pedro González de Mendoza, que comenzó a serlo en Toledo en 1482, como cree Foulché-Delbosc, sino quizás, o al hermano del famoso Maestre-Condestable don Alvaro de Luna, o al que en no menos espectacular poco tiempo pasó a obispo, el que fue luego Cardenal San Pedro (Ver *Obras*, p. 7), y que por su notoriedad fue enviado al Concilio de Basilea (1431-1437). También cabría pensar en otro religioso de carrera semejante, por su habilidad política en la corte de Juan II, el que fue obispo y arzobispo de Sevilla, y luego cardenal, don Juan de Cervantes, a quien sirvió Padrón.

En cuanto a "la puente es llevada," la más famosa destrucción por los elementos en el s. XV de un puente, fuera de los de Alcántara (1484) y Tormes (1498), fue la de uno sobre el Guadalquivir, en Sevilla, en 1434, y referido dramáticamente así en el Cap. CLXXVII, "De las grandes lluvias que fizo este año," de la *Crónica del Halconero*:

Este día se fue la puente de su logar (. . .) E fue arrancada de su logar en esta manera (. . .) e fuese la puente entera con la gran corriente por el río, fasta donde estava una nao anegada. . . . (189-190)¹³

Criado de Val, en un artículo prácticamente desconocido,¹⁴ expone la incuestionable relación entre este suceso y "la puente es llevada" de *LC*, y otras menciones de Acto 3 con la misma *Crónica*:

Efectivamente allí están, tanto en la *Crónica* como en "La Celestina" los terremotos, los hielos, los eclipses [sic], la famosa "puente llevada", no derribada, y también está el rayo (. . .) los relatos de la campaña [de Juan II] contra Granada, las continuas "entradas" del Rey en villas y castillos, y el fulminante ascenso del hermano de don Alvaro, hecho por éste nada menos que Arzobispo de Toledo. (p. 45)

Dejando aparte que no hemos encontrado mención a tales eclipses en dicha *Crónica*, fuera de 'eclipses' de personajes importantes, incluyendo el del mismísimo don Alvaro (en el cadalso), y diferimos del crítico en lo de las "'entradas' del Rey en villas y castillos," ya que el singular que emplea Pármeno es significativo, y apunta a un sarcasmo tanto como "ganada es Granada," Criado de Val ha dado en el clavo. Ello, ya no solo por la evidencia de las correspondencias que menciona, entre *CH* y el Acto 3 de *LC*, sino también por las identidades terminológicas que existen entre ellas, y que no se preocupa de darlas en cotejo para mayor irrefutabilidad. Así, las expresiones "la tierra tembló" y "un rayo cayó" de *LC*, son obviamente calcos de las usadas en Cap. LXXVI "Del terremoto" (1431) y en Cap. CCXXVII (1438):

Estando el Rey don Jhoan en el alcaçar de la su Çibdad Real (. . .) a 24 días de abril, *tremó la tierra*. . . . (*CH*, p. 92)

(. . .) *cayó vn rayo* en vna torre de la casa de Escalona, e echó tanto fuego de sí, que quemó muy grande parte de la casa, la qual havia fecho el condestable don Álvaro de Luna. . . . (*CH*, p. 254)

Cabe añadir, como confirmación al descubrimiento de Criado de Val, que la alusión a la adversa fortuna del Maestre-Condestable, valido de Juan II, tiene cabida en el primer acto de *LC*:

CEL.--(. . .) E no pienses que tu privança con este señor te haze seguro; que quanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura. . . . (I, 104)

y que la mención al 'embaxador francés', igualmente en el primer acto:

PAR.--(. . .) Hazia con esto marauillas: que quando vino por aquí el *embaxador francés*, tres vezes vendió por virgen vna criada que tenía (I, 80)

ha de estar igualmente inspirado en la *CH*. Leemos en Cap. CLXXV (1434):

(. . .) estando el Rey don Jhoan en la su villa de Madrid, vinieron *envaxadores* del rrey don Charles de *Françia* (. . .)
(*CH*, p. 179)

Ante la incontestable evidencia de que en Acto 3 se hace eco de sucesos de la época de Juan II, y de aún antes ('Pedro' e 'Inés'), "ganada es Granada", aunque Criado de Val no lo mencione expresamente, es un sarcasmo--que se haría frase proverbial--, relacionado con el hecho de que habiendo llegado las fuerzas de Juan II a las mismísimas puertas de Granada (1431), las diferencias surgidas entre ciertos caballeros y el Maestre-Condestable don Alvaro de Luna, en las que nada valió la autoridad del monarca, hizo que se abandonara la toma de la ciudad (*CH*, p. 107).

Pero aunque Criado de Val implica que en *LC* incluso puede haber ciertos ecos de otras crónicas de la época de Juan II, no aduce evidencia para comprobarlo. En efecto que en Acto 4 (y otros actos) hay elementos trazables a la *Crónica de don Alvaro de Luna*. Así, la siguiente cita del Acto 4:

MEL.--(. . .) Que bien sé que ni *juramento* ni *tormento* te torcerá dezir verdad (I, 184)

ha de ser un recuerdo de la lectura del Cap. CXXIIII de la dicha *Crónica*:

(. . .) me mandará premiar e constreñir con *tormentos e juramentos*. . . . (CAL, p. 402)¹⁵

porque lo que ha dicho la alcahueta a Melibea:

CEL.--(. . .) Porque sería semejante á los brutos animales
(. . .) Pues tal conoscimiento dio la natura á los animales é aues, ¿porqué los hombres hauemos de ser más crueles? (I, 176-177)

aparece igualmente un poco más adelante en la misma *Crónica*:

(. . .) e aun las fieras animalías bravas, e las beluas crueles, en quien non cabe nin se alverga mansedumbre alguna, non usarían de tal crueldad, como es dar la muerte a quien las sirve (CAL, p. 427).

Incluso la crueldad de Nerón ante Roma ardiendo, de la trova de Calisto (I, 40) se da en Cap. CXXVII (CAL, p. 435).

Las reminiscencias en *LC*, y no solo en Acto 3, de los sucesos históri-

cos de la época de Juan II, y cosas relacionables; es pues una constante en la obra.

Así, y volviendo a nuestro cauce, ya por simple lógica, "el Rey entra hoy" no puede referirse a Fernando el Católico, al revés de lo que Rozemond parece implicar al insistir en la contemporaneidad de las alusiones a "eclipse hay mañana" y "la puente es llevada," por cuanto la cita rezaría: "los Reyes entran hoy." Criado de Val, aunque certero en hacer el sujeto de la cita a Juan II, se le escapa el ser ésta otra alusión sarcástica a la indecisión del mismo en cuanto a Granada. Porque la cita se refiere a lo mismo que "ganada es Granada", que Juan II, viendo disensión en sus filas, cobró miedo y volvió grupas hacia Castilla, cuando allí ya se daba como cosa hecha su entrada triunfal en el reducto árabe.

En cuanto a "el turco es vencido," siguiendo con la certeza de las alusiones antiguas, no se referiría, al contrario de lo que cree Foulché-Delbosc, al sitio de Rodas de 1480, sino al de Constantinopla, cuando las fuerzas de Bayaceto I se vieron obligadas a levantar el cerco en 1400 tras el embate de una escuadra francesa que les infligió considerables pérdidas, o a la derrota sufrida por el mismo rey otomano por las hordas de Tamerlán en 1402.

Siguiendo en la misma línea de razonamiento, "el río está elado," tanto podría ser una referencia a los desusados fríos y nevadas de 1433, según CH, Cap. CLV, p. 147, que pudieron haber helado el río que se menciona por nombre, el Tajo, como podría ser una alusión de raigambre literaria, ya que es de algún modo relacionable con "O desuelada, sandia" de Rodríguez de la Cámara, en donde se mencionan 'ríos', 'fríos' y puentes que se quiebran (*Obras*, pp. 29-30).¹⁶ Bien podría ser una alusión doble. Y el "muerto es tu padre", por analogía con las referencias vistas a Juan II y su época, sería una alusión al progenitor del mismo rey, Enrique III (el que precisamente recibió una embajada de Tamerlán),¹⁷ cuya muerte no parece que fuera demasiado sentida por el heredero.

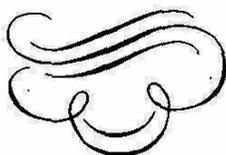
Finalmente, dada la tendencia conceptística de Rojas, "el ciego ve ya," puede ser una referencia doble: 1) al remordimiento de Juan II tras haber mandado ejecutar a don Alvaro en 1453, y 2) al desengaño amoroso de Juan Rodríguez, la leyenda sentimental de base histórica más célebre del siglo XV, y que implicaba a la esposa de Juan II. Porque con relación a esto último, LC tiene todas las trazas de ser una ampliación 'a lo villanesco,' por así decirlo, del tema básico del *Siervo libre de amor* de Padrón: pérdida del favor de la dama, intento de recobrarlo a través de los oficios de un intermediario, etc. Recordemos además que Calisto dice a Sempronio: "Tú, como *hombre libre de tal passion*, hablarla has a rienda suelta" (I, 115).

En este estudio hemos corroborado, con evidencia adicional a la de Criado de Val, y en algún caso ampliando y/o rectificando la suya, la certeza de las alusiones antiguas en Acto 3. De nuestro análisis se infiere, y podríamos haber extendido considerablemente la argumentación si el espacio lo hubiera permitido, que la redacción de Acto 1, por "quien quier que fuesse," tendría lugar a mitades del s. XV. Y aunque fuera de Rojas--que no puede serlo--¹⁸ tiene igualmente su emplazamiento cronológico, según admisión del

mismo Bachiller, a fines del reinado de Juan II o principios del de Enrique IV:

(. . .) Ví que no tenía su firma del auctor, el qual, segun algunos dizen, fue Juan de Mena, é según otros, Rodrigo Cota. . . . (I, 5-6)

Por ello, de ser de él Acto 1, la ubicación temporal de la obra a partir de Acto 2 es igualmente aquella época, porque la acción total de *LC* ocurre en el intervalo de unos pocos meses a lo sumo. El mismo Menéndez y Pelayo, en *Orígenes de la novela*, ya intuyó que la acción de *LC* había de ocurrir, por lo menos, en la época de Enrique IV.



NOTAS

¹ "Eclipse ay mañana, la puente es llevada. . . ." Dos notas sobre la fecha de *Celestina*; " *Celestinesca* 6:2 (1982), 15-18.

² *Ibid.*, 17-18.

³ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca (Madrid: "La Lectura", 1913; reimpresión varias veces). La paginación se da siempre en el texto del artículo.

⁴ En "El auctor a un su amigo" (I, 5-6).

⁵ Rojas enmascara casi todos sus intentos de 'judaización', bajo una reminiscencia literaria, mítica, etc. Así por ej., el "aunque primero sean los caballos de Febo apacentados (. . .) quando han dado fin a la jornada" de Calisto (II, 21-22), podía presentarlo como sacada del *Triunfo* de Padrón: "Feria Apollo (. . .) con el carro de la luz, llegado al punto que ya sus cavallos cansados del celestial afan." Ver en la ed. de Paz y Meliá, *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)* (Madrid: Soc. de Bibliófilos Españoles, 1885), p. 83. Con ello, la contestación de Sempronio: "Dexa señor (. . .) essas poesías que no es conveniente a la que a todos no es común", etc. (II, 22), aparecerían al censor como un intento de incluir teoría literaria, pero en verdad parafrasea una 'teoría' del *Zoar* y del *Talmud*. En Louis J. Newman, *The Talmudic Anthology* (New York: Berhrman House, 1947), p. 246: "A man should address another in the language which the latter understands. He should not use a literary form of speech to an uneducated person".

⁶ "Rojas debía de juzgar bastante antiguo el acto I, ya que en la novena de las octavas acrósticas da a su autor por muerto" (*La Originalidad artística de "La Celestina,"* 2ª ed. [Buenos Aires: EUDEBA, 1970], p. 19, nota, líneas 24-25).

⁷ Véase, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, II (Madrid: C.S.I.C., 1966), p. 702.

⁸ Punto expuesto en nuestro artículo "'Mira a Bernardo', y el 'judaísmo' de *La Celestina*," *Boletín de Filología Española*, Nos. 46-49 (Enero-Dic. 1973), 33-39; y vuelto a exponer, con otro enfoque, con relación a una objeción de Gerli en *Celestinesca* (Otoño 1977), en "'Mira a Bernardo' es Alusión con sospecha", *Celestinesca*, 3:i (Mayo 1979), 14-5 y *passim*.

⁹ Paz y Meliá, ed. *Obras de Juan Rodríguez . . .*, *op. cit.* (ver n.5, arriba). Paz y Meliá analiza la cita del eclipse en su "Introducción," p. xxix. A partir de aquí las paginaciones se dan en el texto.

¹⁰ *Orígenes de la novela*, 2ª ed. (Madrid: C.S.I.C., 1962), p. 288, nota 1.

¹¹ Para otras reminiscencias del *Triunfo* en *LC* ver nuestro artículo "'Mira a Bernardo' es Alusión con sospecha" (citado en n. 8, arriba).

¹² Para una explicación de esta cita, ver Stephen Gilman, en *Estudios dedicados a Homer Herriott* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1966), pp. 106-107; o el mismo Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1972), pp. 213-217. Si la cita puede aceptarse como alusión contemporánea al Bachiller, es única en *LC*, y aun en interpolación, así que no cambia en nada los hechos presentados en nuestro presente estudio.

¹³ *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete* ed., Juan de Mata Carriazo (Madrid: Espasa-Calpe, 1946). Las paginaciones se dan siempre en el texto con la identificación "CH".

¹⁴ "'La puente es llevada . . .': Historia de la farsa", *ABC* (Madrid) (24 Nov. 1965), 42-45.

¹⁵ *Crónica de Don Alvaro de Luna*, ed. y estudio de Juan de Mata Carriazo (Madrid: Espasa-Calpe, 1940). Las paginaciones, bajo *CAL*, se dan en el texto.

¹⁶ ¿Influencia de la *Crónica del Halconero*?

¹⁷ Sobre esta embajada, véase, de María Rosa Lida, "Doña Angelina de Grecia", *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV* (Madrid: Porrúa, 1978), pp. 339-353.

¹⁸ La unidad de autoría de *LC* la suscribíamos en "'Mira a Bernardo' y el 'judaísmo' de *La Celestina*, *op. cit.*, por notar prácticamente el mismo grado

de 'judaísmo' y conocimiento de jurisprudencia a partir de Acto 2 que en Acto. Hoy día, aunque consideramos el elemento 'judaico' en la obra más importante que nunca, rechazamos la identidad de paternidad por ciertos descubrimientos que daremos a conocer a su debido tiempo, empezando por dos artículos de inminente aparición en las *Actas* de la Semana Fernando de Rojas de Talavera de la Reina.



Lámina que acompaña el aucto XX de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Valencia: Juan Navarro, año 1575

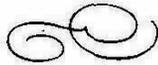


Tragicomedía de Calisto y Melíbea. En la qual se cōtinen demas de su agadable y dulce estílo mucha fentēcia filosofales y auísos muy necessarios para mancebos: mostrādo les los engaños q̄ estā encerrados en siruientes y alcahuetas. ¶ Cōel tratado de Centurio y el auto de Traso.

1538

Tragicomedia de Calisto y Melibea.

Portada. Toledo: Juan de Ayala.



EPHEMERA

A CELESTINA EXHIBIT AT GEORGIA

J. T. SNOW

During the month of April 1983, an exhibit titled "*Celestina*: 1499-1983" occupied the display cases of the Ilah Dunlop Memorial Library, on the campus of the University of Georgia. I arranged the exhibit from my own collection, displaying only selected materials for the purposes of a) seeing what I did have, and 2) providing some visibility for the language and literature programs in the College of Arts and Sciences. The full exhibit took up two, three-window display cases as well as four one-window cases, distributed on either side of the entrance foyer of Dunlop Library.

The exhibit was a venture in education, with a view of its own towards informing the campus-at-large about Rojas' great work and the extent of its influence over the almost-500 years of its existence. It received coverage in the campus newspaper, the *Red and Black* (article, 23 April) and the staff weekly, *Columns*, article and illustration, 25 April. Reaction to the display was most positive, on the part of the library staff, the public, and the prime group, the campus-at-large. In terms of educating people about the importance of *Celestina*, I think the exhibit accomplished all it set out to.

The two large exhibit cases were devoted to, respectively, *Celestina* editions and scholarship, and *Celestina* adaptations. The central window of the first of these had a vertical stack of scholarly books, spines all facing out, and perched atop of this column was a 19-inch tall figure of *Celestina* which an artistic friend made for me a few years ago. The figure brought the old Spanish bawd to life and was certainly one of the so-called 'hits' of the exhibit. She was flanked on the left by a series of editions and on the right by a series of studies of the first magnitude. The editions on display included:

Burgos 1499 (facsimile; opened)
 Toledo 1500 (facsimile; opened)
 León Amarita 1822
 Leon Amarita 1835 (2nd, corrected ed.)
 Tomás Gorchs 1941
 Biblioteca Clásica ed. 1886
 Vigo-Krapf 1899-1900 (2 volumes)
 Cejador y Frauca 1913 (first ed.)
 Saturnina Calleja 1917

The major studies (Lida de Malkiel, Gilman, Deyermond, Bataillon, etc) were on the right. Each case had appropriate accompanying texts to explain the importance or significance of the items on view.

The second large case opposite contained the visible evidence of a very large number of all manner of adaptations (stage memorabilia included printed texts of adaptations, programs, photographs, posters): operatic versions, films, ballets, paintings, play readings, bi-lingual stagings, and more. Countries represented were the USA, Mexico, France, Belgium and England.

The lateral cases (two on each side of the foyer, flanking the larger cases) were given over to, respectively, 1) translations; 2) modern *Celestina* printings; 3) adaptations and continuations from the sixteenth-seventeenth centuries; and 4) *Celestina* at Georgia.

English translations ran from the 1525 (Rastell?) version through the one by Mabbe to Simpson-Cohen-Singleton in this century. Italian versions from 1506 to 1943 were included, along with the French of 1527 and 1578, and modern Hungarian and Arabic versions.

The modern *Celestinas* (about 40 of them) ran from the inexpensive to the expensive: all were chosen either for their cover illustrations (not always in the best taste) or for illustrations embellishing the inside pages (books were opened to paintings, etchings, line-drawings, etc.).

Adaptations and imitations were all from the early centuries, from the *Segunda* and *Tercera Celestinas* to the *Thebaida* and *Seraphina* and on to the works of Delicado, Salas Barbadillo and others.

Celestina at Georgia mostly featured a run of all the numbers of the journal *Celestinesca*, plus memorabilia connected with its appearance on campus, plus a volume of poems by my colleague, Manuel MANTERO ("Ya quiere amanecer"), inspired by a reading of Rojas' masterpiece. This case brought to the attention of those that saw it the role that the University of Georgia, through its Department of Romance Languages, has maintained in the fostering of *Celestina* studies around the world.

As a postscript to this report, I add that I have acquired about 100 items in the past twelvemonth for my own collection of *celestinesca* (perhaps 65 of them in the form of books). Thus the display could have been even more comprehensive (but perhaps confused and overlarded with too many items not of general interest). As presented, "*Celestina: 1499-1983*" was seen, discussed and remembered. It told the *Celestina* story to my satisfaction and that, after all, was its aim.

PREGONERO

"los bienes, si no son comunicados, no son bienes," *Celestina*, auto I

1. SECCION BIBLIOGRAFICA
2. TESIS DOCTORAL (abstracto)
3. PONENCIAS CELESTINESCAS (lista parcial)

1

CELEBREMOS NOSOTROS LOS CELESTINISTAS la próxima iniciación de una serie de publicaciones en el campo medieval: ILLINOIS MEDIEVAL MONOGRAPHS, cuyo volumen inaugural será una edición crítica de *Celestina* llevada a cabo por el fallecido hispanista venezolano, MIGUEL MARCIALES. La tal edición, con sólidos estudios y un aparato crítico muy valioso, fue confeccionada entre 1965 y 1975. Circuló--en 5 tomos multígrafos--dentro de un grupo reducido de hispanistas fuera de Venezuela, entre ellos Marcel BATAILLON y Keith WHINNOM. Poco a poco su fama llegaba a tal proporción que se le importunaba bastante a MARCIALES que la dejase publicar, evento que no tomó lugar en vida del editor. Recientemente, al dedicarle a MARCIALES un breve ensayo necrológico Keith Whinnom, éste decía que en su opinión la edición de Marciales era la mejor que se había producido hasta nuestros días y que MARCIALES iba a ser reconocido--*post mortem*--como uno de los más grandes especialistas en *Celestina* de estos días. La edición va acompañada de un estudio pormenorizado que trata los más importantes problemas de la autoría y del establecimiento de un texto crítico para *Celestina*.



Entre éstos se destaca la tesis de que el "esbozo" (el primer auto) es de Rodrigo de Cota. Otra conclusión a que MARCIALES llega a base de su estudio minucioso es que otra mano que sólo la de Fernando de Rojas figura en la composición del "Tratado de Centurio" (con mucha probabilidad la de Sanabria). El estudio apoya la idea de que Rojas ya no era estudiante en el momento de la composición suya de *Celestina*. Estas tres muestras de por sí nos indican que la lectura del estudio y de la edición de MARCIALES nos irá proporcionando nueva luz sobre algunos de los mayores dilemas celestinescos, y que lo hará por mucho tiempo.

Felicitemos al grupo de Illinois por su entusiasmo al querer emprender la publicación de tan ricas y sustanciosas materiales. Los editores generales de ILLINOIS MEDIEVAL MONOGRAPHS son Spurgeon BALDWIN, Brian DUTTON (dos hispanomedievalistas), James MARCHAND (germanista que tiene escritos varios estudios sobre Berceo), y Donald QUELLER.

TAMBIEN HE SABIDO de la inminente publicación de otro de los estudios de M. MARCIALES. Se trata de una novedosa aportación a la crítica celestinesca titulado *Carta al Profesor Gilman*. Lo que es en esencia es una contestación a varios asuntos tratados por Stephen GILMAN en su importante libro de 1972, *La España de Fernando de Rojas* (Princeton Press). Dicha *Carta* (Mérida, Venezuela, 1975, 90p.) también circulaba en forma de multígrafo. Fue reseñada brevemente en *Celestinesca* 1, i (Mayo 1977) como S6 (p. 28). Nos escribe su viuda, la señora Josefina GARCIA DE MARCIALES, que se espera, hacia finales de 1983, la publicación de la *Carta*, en la imprenta de la Universidad de Los Andes.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Representan estas entradas la cosecha reciente, excluyendo los artículos y reseñas aparecidas en el pasado número de *Celestinesca*. El editor está preparando ya para pasar el verano de 1983 en Madison, Wisconsin, con el proyecto suyo del perfeccionamiento de su obra bibliográfica sobre el interés mundial en *Celestina* desde 1930. Esta etapa representará un avance de su LCDB (*Hispania* 59 [1976], 610-660) que sólo llegó a cubrir los años 1949-1974. La nueva obra, ahora puesta en inglés, saldrá en forma de libro con tres divisiones principales: ESTUDIOS (teses, monografías, libros, artículos, notas); ADAPTACIONES Y TRADUCCIONES (de todo tipo y de todo género); y EDICIONES (críticas, no críticas, facsímiles). Habrá varios índices. Se incluirán, por supuesto, todos los materiales aparecidos en estas páginas--en los suplementos hasta hoy publicados.

TESIS:

1. EESLEY, Anne. "The Third Person in *Celestina*." Ph. D., State University of New York-Stony Brook, 1983. Director: Elías RIVERS.
2. TURANO, Lesley. "La retórica en LC." Tesina (A. B.), Wellesley Coll. (Massachusetts, USA), 1980. 39p. Directora: Anita B. LASRY.

ESTUDIOS:

1. ARMISTEAD, S. G., y James T. MONROE. "Albas, mammas, and Code-Switching in the Kharjas: A Reply to Keith Whinnom." *La corónica* 11 (1982-1983), 174-207 (esp. pp. 181-182 y 198-199 [n 29]).

Utiliza unos versos del acto XIX de LC como prueba parcial de que la *alborada* allí cantada nos ayuda ver que este género se trataba más bien de noviazgos y casamientos y no--como en el caso de las *albas*--del amor adúltero.

2. DAMIANI, Bruno M. "Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*." *Thesaurus* 36 (1981); 44-70.

Hay cuatro secciones (fuentes clásicas, bíblicas, medievales, y renacentistas/barrocas). LC es mencionada en la última clasificación y muy de paso (pp. 60-62), junto con dos de sus imitaciones, como una familia de fuentes para *La pícaro Justina*.

3. GONZALEZ BOIXO, J. C. "La ambigüedad en LC." *Archivum* 29-30 (1979-1980 [1982]), 5-26.

Una discusión--siempre a base de citas textuales--de ambigüedades, contradicciones, incongruencias y procedimientos inverosímiles a lo largo de *Celestina*, específicamente: 1) el fácil/difícil acceso al huerto/huerta de Melibea; 2) el paso del tiempo; 3) el cambio en Melibea; 4) el no casarse los amantes; 5) el comportamiento de Alisa; 6) el tesoro de Pármeno; y 7) la repentina ejecución de los asesinos de Celestina. Parece que tanto el autor primitivo como Rojas no demuestran mayor interés en la perfección anecdótica, sacrificándola a menudo para conservar la sólida concatenación de motivos psicológicos de más importancia en el nivel artístico. El conflicto se explica como resultado de la oposición natural entre el realismo deseado y las convenciones literarias sobre las que se construye la trama de la obra.

4. HALLIBURTON, Lloyd. "Symbolic Implications of the *cadena* in LC: Unity, Disunity and Death." *Romance Notes* 22 (1981-1982), 94-97.

La *cadena*, indivisible como *cosa*, provoca divisiones, en las que la obra y su serie de tragedias cumple su valor simbólico, *desencadenándose*.

5. ORDUNA, Germán. "Algunas calas para la caracterización del español medieval." *Revista Universitaria de Letras* (Mar del Plata), 1 (1979), 24-40.

Además de otros textos medievales, comenta el autor LC, a la luz del humanismo y, sobre todo, con respecto a sus estructuras fraseológicas.

6. OSMANOVA, A. G. "Osobennosti avtorski pozitsii v *Tragikomedii o Kalisto i Melibee*." *Filologicheskie Nauki*, no. 122 (1981), 44-50. (*)

7. PEDRAZA, Felipe B., y Milagros RODRIGUEZ. "LC y el género celestinesco," en su *Manual de literatura española. II: Renacimiento* (Tafalla: Cénlit, 1980), 61-116.

La sección dedicada a la celestinesca delata buena preparación bibliográfica. Los autores acentúan el carácter dramático de LC, trazan la coherencia de su argumento y describen su estructura literaria con comentarios propios. Analizan los personajes, el sentido de LC y su alcance, las ironías de situación y de lenguaje, en su intento de

ofrecer al lector un cuadro tanto social como literario de la obra cuya influencia están perfilando, en su día y después--en las imitaciones y continuaciones (se habla más aquí de *La lozana andaluza*). Acaban su recorrido por *Celestina* con una bibliografía de 50 obras citadas.

8. PUPO-WALKER, Enrique. "La historia como pretexto: formas de la invención literaria en *El carnero*," en su *La vocación literaria del pensamiento en América* (Madrid: Gredos, 1982), 123-155.

En esta sección del capítulo 3, el autor comenta la relación entre el episodio titulado "Un negocio con Juana García" y *Celestina*. Llama la atención sobre no sólo la figura de la tercera, sino también sobre las semejanzas de situación y de estilo literario. Para este crítico, *Celestina* es el modelo primordial para el episodio.

9. TRUXA, Sylvia. "Rubias Melibeas y *dark ladies* en la novela contemporánea." *Arbor*, no. 432 (diciembre 1981), 291-304.

Al retratar la mujer en la novela de posguerra, topamos con esquemas ambos medievales y renacentistas en la descripción de la belleza física de la mujer moderna (la positiva y la negativa). Es decir, sólo en cuanto a la *descriptio* extrínseca o exterior. Melibeas encarna la descripción física, las *dark ladies* encarnan la negativa. Escoge textos de Matute, Laforet, Marsé y Martín-Santos y compagina las descripciones femininas de Rojas y Shakespeare con ellos.

TRADUCCIONES:

1. *Théâtre espagnole du XVII^e siècle*, bajo la dirección de Robert MARRAST y con una introducción de Jean CANAVAGGIO. Paris: Gallimard, 198?. 1091 pp. Bibliothèque de la Pléiade. (*)

Contiene una traducción francesa de LC, de la *Numance* de Cervantes, y de autos de una docena de autores del siglo dieciséis.

EDICIONES:

1. Rojas, Fernando de. LC. TCM. Valencia: Prometeo, s.a. 231 pp. Tela (Colección Libros Célebres Españoles y Extranjeros). (*)

2. _____. LC. Introducción de Juan Alcina. Edición y notas de Humberto López Morales. Barcelona: Planeta, 1980. 249p. Rústica (Colección Clásicos Universales Planeta, 13).

Reproduce la edición y notas hechas por HLM en 1976. Es el texto completo de la TCM. La breve bibliografía se limita a incluir sólo textos en castellano. El prólogo explora los problemas básicos de la crítica celestinesca, y delinea los placeres del primer encuentro con LC y con sus personajes.

3. _____. LC Castellón: Plon, 1981. 192pp. Rústica (Colección La Palmera Viajera, 25).

Una sola página introductoria y una y media de bibliografía. Faltan todos los preliminares y buena parte de las estrofas posliminares. Es el texto de la TCM, modernizado en el lenguaje. Sin aparato crítico. Adorna la portada un grabado, reproducido en colores.

4. _____. LC. 2 tomos. Elda (Alicante): Nueva Generación, 1982. 94, 96 pp. (Biblioteca de la Familia, Colección ARA). (*)

2.

SIGUE UN RESUMEN (abstract) de una disertación doctoral, preparado por la autora y mandado especialmente a *Celestinesca*.

THE THIRD PERSON IN *CELESTINA*

Anne Eesley
SUNY-Stony Brook

Beginning a generation ago, critical analysis of *Celestina* has focused basically negative attention on the concept of the third person. The resulting neglect has meant a failure to scrutinize an important grammatical concept for its considerable literary significance to Rojas' text. This investigation is intended to rectify this situation.

My study of the third person in *Celestina* is divided into three parts: 1) the definition and function of the grammatical third person; 2) the tension among the characters as suggested by the third-person references appearing in the dialogue; and 3) the third person perspective, regarding the fictive roles and the plot, supplied by the reader. The design of the study completes a full circle in that I have, first, approached the third person concept from a linguistic, extra-textual viewpoint, and then I have gone on to examine it intra-textually, as it arises and is dealt with by the characters themselves.

By basing my study of the third person concept, my investigation of *Celestina* is object, rather than subject, oriented. The results of some of my analyses add to the findings of previous studies by other critics, while other discussions initiate a re-appraisal of important critical assumptions. Still others focus on hitherto neglected portions of the text (that is, little interpreted). The origin of this third person in *Celestina* is in the I-you frame of the dialogue. All three grammatical persons must, at all times, be taken into consideration in a careful reading and analysis of the text.

The third person of *Celestina*'s dialogue can be seen, in effect, as the structure which enables the reader to play a specialized role

in the unfolding of the work's meaning. The I-you shifting throughout provides the reader with a first interpretation of the text. It is the semantic shifting of the third-person concept which will, on subsequent readings of *Celestina*, help modify the earlier reading/interpretation. In the discussion of the functioning of the third-person concept in the text of *Celestina*, I intend to show how it--linked to but also separate from dialogue--can provide a useful and critical tool with which to gain a fuller understanding of Rojas' work.

3.

SIGUE UNA LISTA, solo parcial por supuesto, de las ponencias leídas sobre *Celestina* en los últimos cinco años. Tiene como objetos uno de animar a los lectores a que nos envíen datos que nos faltan y otro el de indicar la rica temática reflejada en los diversos estudios reunidos.

1978-1979

1. Luis BELTRAN, "La envidia de Pármeno" (MLA, Chicago, 1978). Se publicó luego en *Insula*, no. 398 (enero, 1980), 3, 10.
2. Vicente CANO, "La función dramática del engaño en LC" (Philological Association of the Carolinas, marzo de 1979).
3. Louise FOTHERGILL-PAYNE, "Celestina, Maquiavelo y Séneca" (Medieval Seminar, Westfield College, London).
4. David HOOK, "The *Auto de Traso*" (Medieval Seminar, Westfield Coll., London). Se publicó después en *Journal of Hispanic Philology* 3 (1979-1980), 107-120.
5. Adrienne S. MANDEL, "*Celestina*: Texto y contexto socio-cultural en la crítica contemporánea" (Cuenca, mayo de 1979).

1979-1980

1. Patricia FINCH, "Gerarda como figura celestinesca" (Madrid, Primer Congreso Internacional Sobre Lope de Vega, julio de 1980).
2. David HOOK y Alan DEYERMOND, "Two *Celestina* Problems: 1. Had Calisto Finished with Melibea? 2. Repentance at the Moment of Death. (Medieval Seminar, Westfield College, London).
3. Arthur C. OLDS, "Structure and Narrative Technique in *Celestina*: The Asides" (Midwest MLA, Indianapolis, noviembre de 1979).

4. Dorothy S. SEVERIN, "Premonition of Death in the *Comedia de Calisto y Melibea*" (Medieval Seminar-Westfield College, London).
5. James R. STAMM, "*Celestina*: The End of the Debate" (Fifteenth International Medieval Conference, Kalamazoo, Michigan, mayo de 1980).

1980-1981

1. Theodore S. BEARDSLEY, JR., "The Lowlands Printings of *Celestina*" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1981) Se publicó luego en *Celestinesca* 5, i (mayo 1981), 7-11.
2. Manuel CRIADO DE VAL, "*Celestina*, libro de Castilla la Nueva" (Semana Cultural en Homenaje a Fernando de Rojas, Talavera, octubre de 1980).
3. Deborah ELLIS, "The Image of the House in *Celestina*" (Medieval Seminar, Westfield College, London). Se publicó luego en *Celestinesca*, 5, ii (otoño, 1981), 1-17.
4. Patricia FINCH, "Witchcraft and the Concept of 'Admiratio' in *Celestina*" (Louisiana Conference on Hispanic Literature, New Orleans, febrero de 1981).
5. Pedro René GARAY, "El concepto de la máscara en *Celestina*" (Tennessee Philological Association, febrero de 1981). Después se publicó en *Celestinesca* 5, ii (otoño, 1981), 33-38.
6. Elena GASCON-VERA, "Visión y razón: elementos trágicos en *Celestina*" (Louisiana Conference on Hispanic Literature, New Orleans, febrero de 1981).
7. Antonio C. M. GIL, "Evaluative Point of View in *Celestina*" (Sixteenth International Medieval Conference, Kalamazoo, Michigan, mayo de 1981).
8. Esperanza GURZA, "La oralidad y *Celestina*" (Houston MLA, diciembre de 1980).
9. Clemente PALENCIA FLORES, "La Talavera de Fernando de Rojas" (Semana Cultural en Homenaje a Fernando de Rojas, octubre de 1980).
10. Jerry R. RANK, "The Genre of *Celestina*" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1981).
11. Dorothy S. SEVERIN, "Aristotle's *Ethics* and *Celestina*" (Medieval Seminar, Westfield College, London). Se publicó luego en *La corónica* 10 (1981-1982), 54-58.
12. _____, "De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*" (Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, agosto de 1980). Se publicó luego en *Celestinesca* 5, i (mayo, 1981), 1-5.

13. George A. SHIPLEY, "Experience and Authority in *Celestina*" (Houston MLA, diciembre de 1980);
14. Joseph T. SNOW, "Un aspecto del arte teatral de *Celestina*: el caso de Claudina" (Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, agosto de 1980).
15. _____. "Claudina/*Celestina*'s Role(s) in the Seduction of Pármeno" (Houston MLA, diciembre de 1980).
16. James R. STAMM, "Two Missing Persons: Claudina and Alberto" (Houston MLA, diciembre de 1980).

1981-1982

1. Anthony CARDENAS, "The Arcipreste de Talavera's 'conplisiones de ombres' and the Males of *Celestina*" (Mountain Interstate Foreign Language Conference, octubre de 1981).
2. Patricia FINCH, "Magic and Moral Intent in *Celestina* and its Imitations" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1982).
3. Patricia E. GRIEVE, "'Nunc Scio Quid Sit Amor': Love as Destroyer in *Grisel y Mirabella* and *Celestina*" (Nueva York, MLA, diciembre de 1981).
4. José L. LABRADOR, "El concepto de la mujer en *Celestina*" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1982).
5. María Eugenia LACARRA, "*Celestina*: el fracaso del amor cortés en la sociedad mercantil y urbana" (Nueva York, MLA, diciembre de 1981).
6. Dorothy S. SEVERIN, "The Lamentations of Diego de San Pedro in Poetry and Prose" (Nueva York, MLA, diciembre de 1981) (en su función de modelo para el planto de Pleberio).
7. _____, "The Present State of *Celestina* Studies" (Syracuse University, abril de 1982).

1982-1983

1. Patricia FINCH, "Witches and Witchcraft in *Celestina* and in Cervantes" (Mountain Interstate Foreign Language Conference, Winston Salem, octubre de 1982).
2. Ursula RITZENHOFF, "On a Witch-Hunt through Renaissance Europe: The Years' Search for Two Lost *Celestina* Translations" (University of Tennessee-Knoxville, abril de 1983).

3. R. Roger SMITH, "A Case for the Theatrical Aspects Inherent in *Celestina*" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1983).
4. Joseph T. SNOW, "Irony Is A Many-Splendored Thing: The Thrust-and-Parry Prose of Fernando de Rojas" (VII Centenario de Don Juan Manuel, Hampden-Sydney, Virginia, octubre de 1982).
5. Antony VAN BEYSTERVELDT, "The Rejection of Courtly Love in the Spain of Fernando de Rojas" (Los Angeles MLA, diciembre de 1982).
6. J. Michael WILSON, "How To Double Your Money: or, Fernando de Rojas on 'materialismo'" (Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, abril de 1983).

"LC en las tablas"

"La Celestina"

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA
de Fernando de Rojas

que se llevará a cabo en el Teatro Julio Prieto
(Xola y Nicolás San Juan) de esta ciudad
el día 23 del actual a las 21 Hrs.

TEATRO DE LA NACION DEL I.M.S.S.

México, D. F., Julio de 1982.

Reparto por orden de aparición

Calisto	Roberto Ballesteros
Melibea	Luz María Jerez
Sempronio	Ernesto Yáñez
Celestina	Ofelia Guilmain
Elicia	Gabriela Araujo
Pármemo	Alejandro Camacho
Lucrecia	Stasia de la Garza
Areusa	Patricia Bernal
Pleberio	Eduardo Liñán
Tristán	Josafat Luna
Sosia	José Antonio Morales
Centurio	René Campero

Adaptación: Tina French y Salvador Garcini

Dirección: Salvador Garcini

Asistentes de Dirección:
René Campero
Josafat Luna

Escenografía: Antonio López Mancera

Vestuario: Cristina Sauza

LA CELESTINA DE CESAR ARDAVIN SE PRESENTO EN 1970 A LOS
PREMIOS INTERNACIONALES DE PELICULAS

España ante la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas

España, una vez más, concurre a los premios cinematográficos más cotizados del mundo. A esta gran cita de la familia cinematográfica universal acudió en años anteriores, llegando a ser nominada en cuatro ocasiones pero, hasta la fecha, no ha conseguido esa célebre estatuilla cuya propiedad constituye el sueño de los creadores de filmes.

En esta convocatoria de 1970, acude con una obra que, junto con otras distinciones, acaba de obtener el Gran Premio Nacional de Cinematografía de España al mejor film de 1969/70.

Se trata de "CELESTINA", adaptación de la famosa obra de Fernando de Rojas, que, como todos saben, escrita en 1499, constituye uno de los más altos exponentes de la Literatura española, origen del teatro moderno universal, y, la primera entre todas, que hizo la más dura crítica social de su época.

Su creador, el Director César Ardavin, que con su película "EL LAZARILLO DE TORMÉS" —la más galardonada de la historia del cine español—, ya obtuvo el Gran Premio y Oso de Oro del X Festival Internacional del Film de Berlín, en 1960, concurre con una obra que, para definirla en una palabra, la calificaríamos de distinta.

Diversa por su temática clásica, diversa por su concepción plástica singular; en resumen, un film disparado hacia la diana de una obra de arte.

Los miembros de esa Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, ante los cuales tenemos el honor de presentarla, tienen ahora la palabra: ellos nos dirán hasta qué punto hemos hecho blanco en nuestro noble y legítimamente ambicioso objetivo.

En el nombre de cuantos han colaborado en la realización de "CELESTINA", nuestro más cordial saludo.



Editorial Policies

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

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

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

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

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

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



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

Laliso



Burgos