

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Valencia, 1514

vol. 8

mayo 1984

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. 8

no. 1

C O N T E N I D O

EDITOR'S NOTE	===	===	===	===	===	===	===	1-2
ARTICLES								
Manuel DA COSTA FONTES, Celestina's 'Hilado' and Related Symbols	===	===	===	===	===	===	===	3-13
Yakov MALKIEL, M. R. Lida de Malkiel's Ur-'Celestina'(1949)								15-28
Louise FOTHERGILL-PAYNE, La cambiante faz de la Celestina: Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI	===							29-41
NOTES								
James R. STAMM, Inccncinnity in the 'Tragicomedia', Act XIV								43-46
David HOOK, "Andar a caça de perdizes con bueyes"	===							47-48
Fernando Cantalapiedra, Los refranes en 'Celestina' y el problema de su autoría	===	===	===	===				49-53
REVIEWS								
Alan SOONS, 'La pícara Justina,' ed. Bruno M. Damiani								55-58
PREGONERO								
Ed., Una nueva tesis, un nuevo centro de teatro prelopista, nuevas ediciones y teatralizaciones, y nuevas notas bibliográficas	===	===	===	===	===	===		59-63
ILLUSTRATIONS	===	14, 25, 28, 39, 41, 42, 46, 54, 58, 63						and 64

Please send all correspondence about submissions, subscriptions and other matters to Editor, CELESTINESCA, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens GA 30602 (USA). CELESTINESCA is published twice a year and accepts contributions in Spanish, English and French.

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

ISSN 0147-3085

© J. T. Snow

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

This issue has been produced in part with support from the Department of Romance Languages of the University of Georgia.

Typing: Sherri Mauldin

Technical Assistance: Karin Morris, Sharon Reed, Amy Culver

EDITOR'S NOTE

..

This issue is the first of fifteen to be truly late in getting to press. One major reason is that the editor, although as ever with "buenas intenciones" and with contributors all meeting deadlines, had to edit and proofread from Madrid. Mail has been taking three weeks and the number of mailings has been very great. Some previous numbers, about four, have also been edited from places other than Athens, but within the United States and, thus, occasioning no real delays. I hope subscribers will not have been inconvenienced.

Being in Madrid has been productive in terms of a few important aspects of my own interests in Rojas' masterpiece and its continuing hold on modern readers and theatregoers. I have met with and talked to José Ricardo Morales, a Spaniard who has long lived in Chile, and who--in 1949-- adapted LC for Margarita Xirgu. She opened with it in Montevideo and herself played the role of Celestina. Later she took LC to Buenos Aires (some further bibliographical information is found in this issue's Notas Bibliográficas section for performance history of the Morales adaptation). I have also at last met Alvaro Custodio--after years of correspondence and several frustrated attempts to meet in the U. S.--and found him thinking about re-staging his Celestina (first staged in Mexico City in 1953 in Spanish and then, later, in both Spanish and English in Los Angeles in 1974) in El Escorial at the Teatro Real Coliseo de Carlos III, where he is director. Both are great enthusiasts of Celestina on stage and I did learn a lot from them. I have appointments with two other directors scheduled for this summer, as well as with one or two performers (one a Melibea, the other a Lucrecia).

The other delightful side of being in Spain is that I have been able to greatly expand my own collection of LC editions and exotica. I now possess copies of Venice 1553 and Antwerp 1599 and about thirty more from the period 1884-1984 not previously acquired. Other interesting additions, I think, are cassettes of performances, new studies, and the auction catalogue that led me to Venice 1553.

The present issue of Celestinesca is a varied and rich one. Yakov Malkiel, in publishing part of a draft of a talk María Rosa Lida de Malkiel gave in Buenos Aires in 1949, allows us an insight into her early thinking on certain facets of what would become her magnum opus on Rojas' classic work. Manuel da Costa Fontes demonstrates how much of oral literature is reflected in Rojas' text. Fernando Cantalapiedra has

CELESTINESCA

completed some study of the use and distribution of proverbs in LC and presents some interesting data that, if they cannot be refuted, will add new fuel to the authorship debate (soon surely to be intensified when Illinois Press reissues the Marciales critical edition and study in early 1985).

Louise Fothergill-Payne presents a series of late sixteenth-century adaptations of LC, most of which will be new to the readers of CELESTINESCA. James Stamm shows that there are slips and incongruities in the plot of LC while David Hook further explores an issue delved into in previous numbers of CELESTINESCA by Profs. Severin and Whinnom; the issue of hunting partridges with a pantomime ox.

Finally, the PREGONERO section, with its bibliographical supplement, contains as much up-to-the-minute information as I could come up with. But there is always ample room for even more current information for both of these special sections and all readers are encouraged to send items and news about new studies-in-progress or other Celestina-related activities of whatever cast or color.

The November 1984 issue will be a special one, with a distinguished guest editor. Watch for it!

Un saludo cordial,

Joseph Snow

CELESTINA'S *HILADO* AND RELATED SYMBOLS

Manuel da Costa Fontes
Kent State University

The "hilado" sold by Celestina, besides serving her as an excuse to enter the homes of the maidens that she, as a professional procuress, seeks to bring into her fold, has several additional levels of meaning. As shown by Alan Deyermond, it is related to the images of hunting, trapping, and captivity, and, since the devil conjured into it by the old bawd passes, symbolically, into Melibea's girdle and into the gold chain with which a grateful Calisto rewards Celestina, the "hilado" is at the center of an evil magic circle that connects and influences everyone who comes in contact with these objects, leading them to untimely, unnatural deaths. Even Celestina herself is not immune to the power of her own spell.¹

Rosario Ferré has also unravelled several new levels of meaning for this "hilado" and related symbols. She shows that "hilado" also constitutes a metaphor for "cupiditas," both as a "tejido de lujuria" and as a "tejido de codicia," being textually and metaphorically woven into the fabric of *LC* as a whole: "El hilado como metáfora matriz es . . . ante todo un tejido de 'cupiditas', del cual depende (en el sentido de des-enlazarse o des-envolverse) el discurso de la obra."² Finally, Otis Handy has presented us with a splendid reading of "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," showing through a perceptive interpretation of the language used that Melibea is "suffering from a burning fire for Calisto which can only be extinguished by the act of love" (p. 21) and that "she is not a victim, but a willing, eager participant in *loco amor*" (p. 25).³ The folkloric and literary evidence that I now intend to present will further support Rosario Ferré's and Otis Handy's findings, demonstrating, even more graphically, that "hilado" and the symbols associated with it also represent lust.

In 1976 I recorded the following joke from an immigrant from the island of Terceira, Azores, in Toronto, Canada:

O Bocage era muito de casa do senhô rei. E agora o sehnô rei tinha uma filha. E agora a filha, a mãe dizia à filha: --Tu nunca deixes home nenhum te tocá-te, porque se tu deixares um home tocá-te, tu perdes logo a tua honra. Nunca te deixes home nenhum te tocá.

O Bocage, sabido, muito batido, e sabia dessas coisas. Ela um dia sai a cavalo e ele a esperá-la no lugá ond'ela passava. E diz . . . E ela vai, chega lá a sai a cavalo. Ele vai, chega ò pé dela, e toca-le nã perna.

Diz ela assim: --Ah, pa! Bocage, tu nã me toques, porqu'a minha mãe diz que quando os homes me toco, as mulheres perdie logo a honra.

Diz ele: --Ê vou-te dá um *ponto* num lugá, que tu nunca mais perdes a tua honra.

Já sabe, ela, coitada, muito contente. Também era meia ignorante. E desce p'a'o chão, e ele deu-le o ponto. Ela gostou do sê ponto.

Chega a casa e diz à mãe: --Ah, minha mãe! Quero dizê a minha mãe qu'ê que nã perco mais a minha honra.

Diz a mãe: --Ah, minha filha, coma foi?

--Ah, minha mãe, muito bem. O Bocage dê-me un ponto, qu'eu 'tou muito contente e muito satisfeita.

Diz agora ela: --Mas então porque é qu'ele nã te deu mais?

--Ah, minha mãe, ele nã me deu mais porque diz que nã tinha mais *linhas*.

Mas tinha um rapazinho a vê isto tudo. Diz o rapaz desta maneira:

--Ele quando te 'tava a dá o ponto tinha dois *novelos* deste tamanho? (Gesture with clenched fists).⁴

The central motif here is Stith Thompson J86: *Rocks falling together and thread entering needle's eye suggest sexual intercourse: hence its beginning*, which is also indexed as Z186: *Symbolism: Needle and thread -- sexual intercourse*.⁵ As in many other off-color Portuguese stories, the poet Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), who acquired a well-deserved reputation because of his notorious bohemian career, is made the hero and protagonist of this joke.⁶ In 1977, while doing field work in the island of São Jorge, Azores, I came upon a conundrum built upon the same motif:

--Que diferença há entre o bebê e a capa que veste?

--A diferença que há é que a capa é feita com *um novelo e duas agulhas*. O bebê deve ser o contrário: *dois novelos e ùa agulha*.⁷

The parallels with *LC* are clear enough. The "agulha" which is explicitly mentioned in the conundrum represents, as noted by Rosario Ferré (p. 12) and Otis Handy, a phallic symbol, and the "pontos," being a euphemistic way of designating coitus, confirm Handy's interpretation (pp. 21-22). Armed with this knowledge, readers of Fernando de Rojas's time certainly would not fail to appreciate the humor conveyed by the "agujas" and "puntos" that sprinkle Celestina's discourse when she attempts to show Melibea the remedy for the wound opened in her heart by her recently born love for Calisto:

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 lisióñ, que dio sobre sano. Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor . . . (pp. 156-57).

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 tí, sientes en solo mentarla en mi boca*. (p. 158).⁸

Handy interprets "la ardiente trementina" as orgasmic fluid, "los ásperos puntos" as the breaking of the virginal hymen (pp. 21-22), and "llaga" as suffering or love (p. 18). I would like to add that the "llagado" of the first quotation is also a euphemism for the vagina whose passion will be doubled by the stitches that will satiate (i. e., cure) its desire. The use of "llaga" in this context borders on sacrilege, for that word also frequently designates the wounds of Christ. In the second quotation, the words "sana" and "pagado" refer to the post-coital satisfaction that Melibea and Calisto will feel after they sleep together. The needle's invisibility certainly "provides further evidence that what transpires here is a psychic seduction, with a clear physical subtext" (Handy, p. 23). The fact that Melibea is able to feel it despite its invisibility--just picture the facial expression that caused Celestina to utter these words--is indicative of her strong sexual arousal. Note also the double meaning of Celestina's last three words.

Celestina also tells Melibea that "lo duro con duro se ablanda más eficazmente" (p. 158). According to Handy, the first "duro" means the pangs of love, and the second one constitutes another phallic reference (p. 22). The last interpretation is confirmed by a somewhat cryptic burlesque version of the ballad *A Volta do Navegante*⁹ that I collected in São Jorge, Azores, in 1977:

--Deus 'teja com minhas tias,
sentadinhas a fiar.
--Deus venha com o sobrinho
com a sua verga tesa.
5 --A senhora dá-me licença?
Quem na toma é cabeludo
no seu rapado.
--Meta o senhor,
que 'tã destapado.
10 E sente o mole no duro
e diga-me se quer
do branco do cu
ou do alvo d'entre as pernas.¹⁰

Earlier on in the interview, Celestina has made it very clear that it was sexual desire, rather than love, that had caused Melibea's predicament. When Melibea had told her that she suspected that the cause of her pain had been Celestina's request for the prayer on Calisto's behalf, she had answered:

¿Cómo señora, tan mal hombre es aquél? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae consigo ponzoña su sonido? *No creas que sea esa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto.* Y pues que así es, si tú licencia me das, yo, señora, te la diré. (p. 156)

It could be argued that Celestina is merely referring to love here, but I doubt it. If that were the case, she would not have needed to emphasize that Calisto was not the real cause for Melibea's suffering.

Melibea's reply shows that she is not as innocent as some critics would have us believe. Since no love was involved, at least at first, Calisto is merely used to cure her "llaga," thereby being assigned the role of "doctor," a word mentioned explicitly by Melibea herself, while coyly protesting that she did not want her "honor" to be tarnished:

¿Comó, Celestina? ¿Qué es ese nuevo salario que pides? ¿De licencia tienes tú necesidad para me dar la salud? ¿Cuál *médico* jamás pidió tal seguro para curar al paciente? Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi *honra* no dañes con tus palabras. (p. 156)

This interpretation is reinforced by the frequent references to illness, remedies, cures and doctors throughout the interview. Naturally, Celestina herself is a physician only by proxy:

Celestina: Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable *medicina*, es necesario saber de ti tres cosas . . . Por ende cumple que al *Médico* como al confesor se hable toda verdad abiertamente. (p. 155)

Melibea: Mi *mal* es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. (p. 156)

Celestina: Pero diga lo que dijere, sabe que no hay cosa más contraria en las grandes *curas* delante los animosos *cirujanos*, que los flacos corazones, los cuales con su gran lástima, con sus dolorosas hablas, con sus sensibles meneos, ponen temor al enfermo, hacen que desconfíe de la salud y al *médico* enojan y turban, y la turbación altera la mano, rige sin orden la aguja. (p. 157)

Celestina: Y dicen los sabios que la *cura* del lastimero *médico* deja mayor señal y que nunca peligro sin peligro se vence. (p. 158)

The final reference to medicine during this interview is truly sacrilegious, for it is implied that God, being the source (i. e., Creator) of the "wound," which, in this instance, can also mean "burning passion," is also the one who provides the "remedy" which is to be ministered through Calisto. Celestina assures Melibea of this:

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. (p. 159)

Calisto, then, is the "doctor" whose ministrations will restore Melibea's health. Since he is suffering from the same infirmity, he will be able to cure himself in the process. In this context, it should be also remembered that medieval doctors really believed that love was a type of illness: "Médico tras médico discute solemnemente la causa de la enfermedad (inflamación del cerebro por el deseo insatisfecho), la diagnosis (por los mismos síntomas que presentan Arnalte, Leriano y Calisto), el pronóstico (en general se restablece el enfermo con el tiempo aunque hay casos desesperados en los que el mal puede ser mortífero) y el remedio."¹¹

Since Melibea knew perfectly well what she wanted, it does not take her long to discard most of her pretensions. While continuing to feign innocence, she makes it very clear that she desperately wants the medicine, even if it will taint her honor, tarnish her reputation, wound her body, and tear her flesh:

Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada. (p. 157)

There are too many significant coincidences here for the reader to suppose that Melibea does not understand what she is getting into. Her willingness to have her flesh torn is especially suggestive. As observed by Handy, these are indeed piercing cries of surrender (p. 22).

The folkloric reference to the "novelos" and "linhas" also sheds new light on the symbolic meaning of the "hilado" that plays such a vital role in Celestina's career. Both the joke and the conundrum make it clear that the yarn balls (Celestina's "madejas") designate testicles, and that the thread is a euphemism for semen. The "hilado" that Celestina apparently uses to earn a living while hunting and trapping maidens like Melibea, then, is much more than it appears to be. In view of this, the fact that, together with the "hilado," Celestina also takes needles and pins into the homes of her prospective victims acquires a renewed and comical significance. At one point she tells Sempronio:

Aquí llevo un poco de *hilado* en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traigo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez: así como gorgueras, garvines, franjas, rodeos, tenazuelas, alcohol, albayalde y solimán, hasta agujas y alfileres. (p. 83)

The symbolic value of "hilado" also leads to a reinterpretation of the famous words pronounced by Celestina telling Sempronio that Melibea's seduction is far from being the first job of the sort that she has undertaken:

¿El primero, hijo? 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. (p. 81)

A fairly recent (and, I hasten to add, excellent) translation of this passage reads as follows:

My first? I should say it is not! There are few virgins in this town who have opened up shop without my help in selling their first yarn.¹²

However, when a virgin opens up shop, chances are that she is not going to be putting any yarn up for sale. The expression indicates availability for sexual commerce but, since Celestina finds it necessary to bring these maidens into her fold, what is meant here is that they have reached an age

appropriate to engage in sex. The yarn will be brought to them by the partners arranged by Celestina, the procuress ("corredora" still has that meaning). The other translations that I have consulted come closer to the original's intent, because they convey a clearer sexual connotation:

La prima, figliol mio? Poche uergene hai tu uiste in questa cita che habiano aperta botega auendere, dele quale io non habia guadagnata la prima sensalia.¹³

Le premier, mon filz? Tu as veu peu de jeunes filles pucelles, graces á Dieu! en ceste ville qui ayent ouvert boutique pour vendre de quoy que je n'aye esté la premiere courtiere.¹⁴

The first, my son? You haven't seen many virgins set up shop in this town, praise God!, whose goods I haven't been the first to peddle.¹⁵

The first, my son! You haven't seen many virgins set up shop in this city, thank God, whose wares I haven't been the first to peddle.¹⁶

The English translation of 1631, however, being the only one to preserve the reference to "hilado," offers a more precise rendition of the levels of meaning of Rojas' phrases:

The first, (my sonne?) Few virgins (I thanke Fortune for it) hast thou seene in this Citty, which have opened their shops, and traded for themselves, to whom I have not beene a broaker to their first spunne thread, and holpe them vent their wares.¹⁷

The modern oral tradition is not alone in providing a key to some of the symbols examined in *LC*. There probably is some significance to the fact that the idea of threading is used in relation to prostitutes throughout the sixteenth and seventeenth centuries. When Don Quijote tells Dorotea, whom he believed to be an unjustly dispossessed princess named Micomicona, that it is time to leave the inn so that he can regain and restore the kingdom stolen by her uncle, Sancho, who doubted her identity because he had seen her kissing Don Fernando, tells his master that "será mejor que nos estemos quedos; y cada puta *hile*, y comamos."¹⁸ Sanchó's words are inspired by the proverb documented by López Pinciano (1596) and Gonzalo Correas (1627):¹⁹

Cuando la puta *hila*, con mal anda.²⁰

Cada puta *hile* y devane y coma, y el rufián que pape o aspe, y devane.²¹

Cuando la puta *hila*, y el rufián devana, y el escribano pregunta cuántos son del mes, con mal andan todos tres.²²

In the first and third versions, there prevails the idea that when the prostitute spins she is either ill or unable to exercise her profession for some reason.²³ Cervantes' abbreviated use of the proverb would seem to indicate that it was so well-known that he did not feel that further

explanation was necessary. The popularity of this proverb is further confirmed by its apparently even more abbreviated use in *La Lozana andaluza* (1528) only twenty-nine years after the publication of the first known edition of *LC*. When Lozana writes to a group of fellow prostitutes about the sack of Rome by the forces of Charles V in 1527, she tells them: "Por ende, sosegad que, sin duda por muchos años, podéis hilar velas largas y luengas."²⁴ It is also significant that Lozana's aunt tells her at the beginning of the novel that the merchant Diomedes wants her to weave for him, because weaving is what logically follows the act of spinning the yarn that has been rolled up into skeins: "Descí, sobrina, que este gentilhomme quiere que le tejáis un tejillo, que proveeremos de premideras" (p. 41). That there is a double meaning here is confirmed by the Portuguese conundrum (the baby is made with two yarn balls and a needle) and by the words used by Lozana to tell Rampfín, while she is making love to him, to indicate that his prowess is beginning to get the best of her: "Mi vida, ya no más, que basta hasta otro día, que yo no puedo mantener la tela" (77).

La Lozana andaluza provides us with an even better correlation with some of the symbols examined in *LC*. When the orphaned heroine shows up at her aunt's house in Seville, the aunt, apparently preoccupied with her young niece's future--what she really wants is to get rid of her--informs her that the merchant (Diomedes), who had been there the day before, "me dará remedio para que vos seáis casada y honrada, mas querría él que supiésedes labrar" (40). The "remedy" that she suggests recalls the remedy or medicine that is frequently mentioned during the second interview between Celestina and Melibea. "Casada y honrada" is an oblique way of referring to coitus, for marriage implies consummation, and, although a woman can be "honrada" through marriage, the hasty juxtaposition of that word to "casada" causes it to mean precisely the opposite. "Labrar" (according to Bruno Damiani, it signifies "bordar" [p. 273], to "embroider" or "to perform anything prettily and artistically,"²⁵ which suggests fellatio; it can also be taken in the sense of "to plough," that is, being able to fornicate deeply and vigorously),²⁶ as evidenced by Lozana's response, is also related to coitus: "Señora tía, yo aquí traigo el alfilerero, mas ni tengo aguja ni alfiler, que dedal no faltaría para apretar, y por eso, señora tía, si vos queréis, yo le hablaré antes que se parta, porque no pierda mi ventura, siendo huérfana" (40). In other words, her vagina ("alfilerero," needle cushion) is more than ready, but she is still lacking a phallus, no matter its size ("aguja," "alfiler," needle, pin), for she certainly has the vulva ("dedal," thimble) that it would take to clutch ("apretar") it with (or "to urge" it with; when used with needles, the thimble's function is to push them into the fabric). Therefore, the meaning of "aguja" and "alfiler" in *La Lozana andaluza* further amplifies the symbolic value assigned to those terms in *LC*.

Two of the symbols in question can also be documented in Shakespeare. According to Eric Partridge, in *Henry V*, II. i. 33-36, the term [needle] bears its literal sense, then there is a reference to the eye of the needle, and there is an allusion to prick.²⁷ And in *The Passionate Pilgrim*,

"wound" has a meaning equivalent to that of Melibea's "llaga":

See in my thigh, quoth she, here was ths sore:
 She showed hers; he saw more *wounds* than one,
 And blushing fled, and left her all alone.²⁸

As noted by Partridge (p. 222), the pudenda is clearly implied.

The folkloric and literary evidence presented here, besides documenting the interpretations of Rosario Ferré and Otis Handy, suggests that Fernando de Rojas, Francisco Delicado and Shakespeare, rather than inventing the symbols²⁹ examined in *LC*, *Lozana andaluza*, *Henry V* and in *The Passionate Pilgrim*, were inspired by their widespread folkloric currency. The fact that the central motif, for which Stith Thompson lists a Chinese source, has served in Iberia as the basis for a joke, a riddle, and a proverb also testifies to its venerable antiquity (no pun intended) and great popularity at one time. The reduced number of known versions cannot be taken as indicative of its disappearance from the modern oral tradition, for field investigators are obviously reluctant to include material of this sort in their collections.³⁰ By using such allusions, Fernando de Rojas was not trying to embody in his text a sexual meaning hidden from most of his readers. On the contrary, he knew that, like practically anyone who hears the joke and the conundrum nowadays, they would be roaring with laughter, for he was drawing on a well known folkloric tradition. This may have had something to do with his early decision to call his work a *comedia*. Whatever his purposes in writing *LC* may have been, there can be no question that Rojas conceived the story of Calisto and Melibea as a tale of mutual, unadulterated and undisguised passion, for lust is what attracts them to each other. That is why they never think about marriage. In such a context the question of their respective lineages is irrelevant. The destructive nature of their self-centered, all consuming love and their frail humanity provide all the explanation that is needed. This aspect of *LC* constitutes, as Rojas states, an edifying "reprehensión de los locos enamorados" (p. 44). Here the lesson reflects didactic, universal values, and religious or ethnic background has no relevance at all.

~

NOTES

¹ Alan Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca* 1:1 (1977), 6-12; id., "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2:1 (1978), 25-30. I am indebted to Samuel G. Armistead, who read an earlier draft of this paper, for his valuable observations and for important bibliographical information.

² Rosario Ferré, "Celestina en el tejido de la 'cupiditas'," *Celestinesca* 7:1 (1983), 3-16, at p. 4.

³ Otis Handy, "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7:1 (1983), 17-27.

⁴ Told by Francisco Machado de Castro, 62 years old, from the village of Ribeirinha, on 29 December 1976.

⁵ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols, (Bloomington: Indiana University Press, 1955-58).

⁶ For an introduction to the life and works of Bocage, see Joaquim Ferreira, *Líricas e Sátiras de Bocage: Introdução e Notas* (Porto: Domingues Barreira, n. d.), pp. 7-59, and Antônio José Saraiva and Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 6th ed. (Porto: Porto Editora, n. d.), pp. 663-70.

⁷ Told by José Bento de Ramos, 68 years old, from Fajá dos Vimes, in Vila da Calheta, where he had resided for 42 years, on 16 July 1977.

⁸ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1976). All references are from this edition, but I do not follow it in italicizing the first quote from p. 157, and the brackets around "hasta" (p. 83) are omitted.

⁹ For a description of the contents of this ballad and for bibliography, see Samuel G. Armistead et al., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols. (Madrid: CSMP, 1978), 18.

¹⁰ Recited by Maria Augusta Barcelos, 75 years old. Beira, 22 July 1977. This poem will appear in my forthcoming *Romanceiro da Ilha de S. Jorge* (Coimbra: Universidade, 1983), no. 224.

¹¹ Keith Whinnom, "Introducción crítica" to Diego de San Pedro, *Obras completas*, II. *Carcel de amor* (Madrid: Castalia, 1979), 13-14. See also George A. Shipley, "Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *LC*," *MLR* 70 (1975), 324-32.

¹² *Celestina*, a play in twenty-one acts attributed to Fernando de Rojas, translated by Mack Hendricks Singleton (Madison: The University of Wisconsin Press, 1958; 5th printing, 1975), p. 61.

- 13 Kathleen V. Kish, *An Edition of the First Italian Translation of the "Celestina"* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1973), 85.
- 14 Gerald J. Brault, "*Celestine*": *A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic "La Celestina" with an Introduction and Notes* (Detroit: Wayne State University Press, 1963), 59.
- 15 *The Celestina: A Novel in Dialogue*, translated from the Spanish by Lesley Byrd Sympson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955), 39.
- 16 "*La Celestina*": *The Spanish Bawd*, translated with an introduction by J. M. Cohen (New York-London: New York University Press and University of London Press, 1966), 63. For additional editions of this translation, see Joseph Snow et al., "Un cuarto de siglo de interés en 'La Celestina,' 1949-75: Documento bibliográfico," *Hispania* 59 (1976), 610-60: no. 233.1.
- 17 *Celestina; or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea*, Englished from the Spanish of Fernando de Rojas by James Mabbe, anno 1631, with an introduction by James Fitzmaurice-Kelly (London, 1894; rpt. New York: AMS Press, 1967), 70.
- 18 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Luis A. Murillo (Madrid: Castalia, 1978), I, 552.
- 19 The information that follows is printed by Francisco Rodríguez Marín in his edition of *Don Quijote*, Clásicos Castellanos, IV (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), 199, n. 6. For further data on Rodríguez Marín's editions, see Luis A. Murillo, *Don Quijote de la Mancha (Bibliografía fundamental)* (Madrid: Castalia, 1978), p. 25: no. 013.
- 20 Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, apud Rodríguez Marín.
- 21 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (Madrid: "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos," 1924), 99^b.
- 22 *Ibid.*, 138^a.
- 23 This is confirmed by another version collected by Correas, although it lacks the reference to threading: "Cuando la puta está a la puerta, y el oficial tiene cerrada la tienda, no anda buena la venta, o ten por cierta la fiesta" (p. 138^a).
- 24 Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno M. Damiani (Madrid: Castalia, 1969), 258. Subsequent references will be indicated in the text.
- 25 I am quoting from *Cassell's Spanish Dictionary*.

²⁶ This term was already used with an identical meaning in ancient Greece. In the *Antigone*, when Ismene asks Creon if he plans to kill his son's betrothed, he replies: "Oh, there are other furrows for his plough" (l. 569; I am following Elizabeth Wykoff's translation in *The Complete Greek Tragedies. Sophocles. I*, ed. David Grene and Richmond Lattimore, 3d ed. [Chicago: The University of Chicago Press, 1957], and would like to thank Rick M. Newton for bringing this to my attention). For a discussion and bibliography on sexual metaphors and various agricultural activities in several European traditions, see Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, *Tres calas en el romancero sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)* (Madrid: Castalia, 1979), 109-11; id., *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982), 110-17.

²⁷ Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy: A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (London: Routledge & Kegan Paul, 1947; revised and enlarged, 1968), p. 153; I must confess, however, that I was unable to find any reference to the "eye of the needle" in *Henry V*, II. i. Melissa Ludvigsen has brought to my attention the colloquial American expression "to thread the needle," but I could not find it in any of the dictionaries of slang that I consulted.

²⁸ William Shakespeare, *The Passionate Pilgrim*, VII, vv. 12-14, in *Complete Works* (Roslyn, New York: Walter J. Black, 1937).

²⁹ There is something similar in the language of courtly poetry. See Keith Whinnom, "Hacia la interpretación y la valoración de las canciones del *Cancionero general* de 1511," *Filología* (Buenos Aires), 13 (1968-69), 361-81; id., *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos* (Durham, England: University of Durham, 1981); Alan J. Foreman, "The *cancionero* poet, Quirós," MA Thesis, University of London, 1969; Alan Deyermond, "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar," *Mester*, 7 (1978), 3-8, at pp. 6-7.

³⁰ See Armistead and Silverman, *Tres calas en el romancero sefardí*, pp. 107-08.

+ - el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado a través de un acróstico -

A Emilio

(1)

"olvidame de mí si te olvidare."

Amén Ros -
Buenos Aires, 3-XI-1949

ORIGINALIDAD de "LA CELESTINA"

A Francisca Chica Salas.

Nadie que tenga su baruz de letras españolas ignora que la Celestina es la obra maestra de la prosa castellana después del Quijote, y aun mucho más cercana que el Quijote al corazón de nuestro irracional, pesimista, dolorido siglo XX. Todos sabemos también que los problemas de autor, redacciones y ediciones de esta obra son otros tantos enigmas. Tras las ediciones de Burgos, 1497 y Sevilla, 1501, en dieciséis actos, aparece la de Sevilla de 1502 en veintidós. ¿Un mismo artista redactó el todo? ¿O es uno el autor de los dieciséis^{tos} de las dos primeras ediciones y otro el de los cinco actos y las adiciones que agrega la tercera edición? ¿O son tres los autores, el del primer acto, el de los quince restantes, el de los cinco interpolados y las adiciones? ¿Por qué se escondría sin esconderse del todo el Bachiller Rojas? ¿Cómo era, qué pensaba el artista que tras crear una obra absolutamente singular en la literatura castellana (y también en la europea, en sus tiempos) y de inmenso éxito popular, vivió al margen de las letras, sin que se le conociera otra obra alguna?

Todas estas incógnitas - varias, múltiples - son naturalmente atractivas que se ha jugado no poco a resolverlas. Digo jugado porque en casi todas ellas el análisis interno no basta para dar solución satisfactoria. Son problemas tentadores, pero hasta ahora insolubles por falta de datos. Puesto que una condición de la sabiduría es saberse limitar, vale más renunciar a la fascinante pregunta ¿Quién escribió La Celestina? ¿Cómo era Fernando de Rojas?, y preguntar algo más accesible y urgente: ¿qui es, cómo es la Traficandina de Calisto y Melibea?

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa occidental se quiere encuadrar esta obra, que burla toda clasificación convencional, e idénticamente sólo puede pensarse en la Comedia Nueva, la de Menandro, transmitida a los tiempos medievales y modernos por el teatro de Plauto y Terencio y una que en términos genéricos puede bosquejarse así: el joven amo logra sus amores ya con una doncella de baja condición - reconocida al final como ciudadana, mediante alguna oportuna contrahata, lo que conduce inevitablemente a las bodas -, ya con una castita cortesana. Para llevar a cabo estos difíciles amores, el joven amo necesita dinero, que no posee. Cómo se lo obtiene es el seruus fallax, gracias a su ingenio, jehibitismo en contratemas para burlar al lenon dueño de la bella, o al durus pater del enamorado.

También en La Celestina el joven caballero cumple su amor gracias a la mediación de gente hija pero, a partir de esta identidad, no hay sino diferencias. Y la diferencia básica es que, para Plauto y Terencio, lo esencial de la obra dramática es lo ingenioso del arriamiento, el introgito a cargo del seruus fallax: ambiente y caracteres apenas interesan. Plauto subraya tal situación amor tomando más dificultades que el esclavo intrigante tiene que vencer, y a tal punto en hete pasó a primer plano que en algunas comedias, como la Casina o la Moscellina, una vez resuelta, el descalace se

Sample page (autograph) of M.R. Lida de Malkiel's 1949 Ur. Celestina

M. R. LIDA DE MALKIEL'S UR- "CELESTINA" (1949)

Yakov Malkiel
University of California, Berkeley

Any merely external account, no matter how circumstantial,¹ of María Rosa Lida de Malkiel's scholarly concern with *La Celestina* will, on balance, fall short of doing justice to her own growth as an analyst experienced in the course of this central endeavor of the concluding fifteen years of her life.² To sum up the information provided on an earlier occasion, there exist three consecutive typescript versions of her *Celestina* book, of which the definitive, except for a few last-minute addenda and corrections at the galley-proof stage, underlies her *magnum opus* which appeared posthumously in December 1962. The first version, which was not slated for publication because it was completely superseded, embodied the fruits of approximately one year of intensive research, conducted first at Harvard and later at Berkeley; it might have yielded a fairly slim book of perhaps one hundred fifty printed pages. The author made no attempt to get this preliminary "redacción" published; she regarded it as a draft possibly worthy of eventual publication, after appropriate adjustments and expansions. To gain the necessary perspective, she decided to postpone the re-reading of the text until after the completion of an exacting book review-article. The book entrusted to her care happened to be Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), and the critical dissection turned out to demand not just a few weeks, as we anticipated, but a full twelve-month-period.³ When she finally reverted to her *Celestina* research and re-read her initial version, she was thoroughly dissatisfied with her own effort and decided to start out from scratch. The stumbling block was not merely her disappointment at a relative lack of elaboration, a deficiency that might have been speedily remedied, since the author at that stage of her life had plenty of leisure and enjoyed good health, but a fairly radical change of approach to some dimensions of the chosen topic.

The only clue to her earlier thinking is a short newspaper article, which appeared in the Sunday literary supplement to the Buenos Aires daily *La Nación*, on January 16, 1949, under the title "Originalidad de *La Celestina*".⁴ Since that source is hardly within easy reach of *Celestina* scholars, it may be profitable to reprint it, at least, in part, with appropriate comments. No indiscretion, on the other hand, is involved, since the item at issue has already been made public: Relative inaccessibility is not tantamount, in its moral implications, to unavailability.

To separate the tentative version, which squarely underlies the newspaper article,⁵ as drastically as possible from the later monumental work, I shall designate it, at my own risk, as *Ur-"Celestina"*, in obvious imitation of such titles as, say, *Urfaust*, a felicitous term minted by Goethe scholars after the discovery of the primitive version of the *Faust* play. Rather than using the newspaper clipping as my immediate source, I shall

reproduce characteristic sections of the article from a handwritten version, conceivably a copy or a draft of the text that in the end reached the Buenos Aires printing plant.

LA ORIGINALIDAD DE LA CELESTINA

. . . Todas estas incógnitas--varias, múltiples--son tan atractivas que se ha jugado no poco a resolverlas. Digo "jugado" porque en casi todas ellas el análisis interno no basta para dar solución satisfactoria: son sencillamente problemas tentadores pero hasta ahora insolubles por falta de datos. Puesto que una condición de la sabiduría es saberse limitar, vale más renunciar a las fascinantes preguntas: "¿Quién escribió *La Celestina*?", "¿Cómo era Fernando de Rojas?" y tratar de aclarar algo más accesible y urgente: "¿Qué es, cómo es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*?"

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa occidental se quiere encuadrar esta obra que burla toda clasificación convencional, evidentemente sólo puede pensarse en la Comedia Nueva, la de Menandro, transmitida a los tiempos medievos y modernos por el teatro de Plauto y Terencio y que en términos genéricos puede bosquejarse así: el joven amo logra sus amores ya con una doncella de baja condición--reconocida al final como ciudadana, mediante alguna oportuna contraseña, lo que conduce inexorablemente a las bodas--, ya con una astuta cortesana. Para llevar a cabo estos difíciles amores, el joven amo necesita dinero, que no posee. Quien se lo obtiene es el *servus fallax*, gracias a su ingenio fertilísimo en estratagemas para burlar al *leno*, dueño de la bella, o al *durus pater* del enamorado.

También en *La Celestina* el joven caballero cumple su amor gracias a la mediación de la gente baja, pero, a partir de esta identidad, no hay sino diferencias. Y la diferencia básica es que, para Plauto y Terencio, lo esencial de la obra dramática es lo ingenioso del argumento, el *imbroglio* a cargo del *servus fallax*: ambiente y caracteres apenas interesan. Plauto subraya tal situación amontonando las dificultades que el esclavo intrigante tiene que vencer, y a tal punto la treta pasa a primer plano que en algunas comedias, como la *Cásina* o la *Mostellaria*, una vez resuelta, el desenlace se narra, sin representarse, en unos pocos versos apresurados. Terencio, más refinado, no destaca hasta ese extremo la treta, pero el argumento complicado es siempre su principal preocupación. El ideal a que aspira Terencio con su *contaminatio* (o combinación de dos originales griegos para una comedia latina) es hacer más variada, más taraceada la intriga, que en el *Phormio*, por ejemplo, alcanza una trabazón perfecta: en el desenlace, como en un juego de paciencia, todas las piezas ensamblan primorosamente. En otros términos: aunque, mirada desde sus orígenes antiguos, la Comedia Nueva tenía como tema central el amor, la verdad es que le interesaba más el proceso para lograr el amor que el amor mismo.

Pero la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es una obra de amor. Mejor dicho: en ella es esencial la visión artística del amor que Europa "descubre" en el siglo XII en el *roman courtois*, en los libros de caballerías, el *Tristan* ante todos. Una vez que figuran como centro de la obra

Calisto y Melibea, todo el antiguo cuadro queda alterado. Cambia el tono: el amor de los dos protagonistas nobles, siempre trágico en la novela sentimental de la Edad Media, proyecta su tragedia sobre los personajes viles, cuyos enredos constituían el núcleo de la comedia grecorromana. Como queda en primer plano el amor, y relegada al segundo la ingeniosa intriga, el argumento se simplifica y, en compensación, se ahonda con el estudio demorado de los personajes, motivándose minuciosa y verosímilmente cada acción, cada actitud. Y no sólo se enriquecen por dentro los personajes, sino también por fuera, absorbiendo la vida de la ciudad, introduciéndola con avidez insospechable para la Comedia Nueva y su imitación romana. Así pues, el instalar la concepción medieval del amor noble dentro de la obra dramática antigua tiene por consecuencia un cambio técnico (simplificación del argumento, que, a su vez, trae aparejados numerosos reajustes menores), mayor acogida del ambiente concreto y nuevo dibujo de caracteres. Es claro que todas estas consecuencias son diversas fases de una misma actitud: el mismo realismo verosímil que rige las modificaciones técnicas es el que impone la visión concreta de la ciudad, cuyo aspecto humano es la honda penetración de los caracteres.

Hay en *La Celestina* varios importantes resortes técnicos, de esos que todo gran dramaturgo, sea Sófocles o Shakespeare, descubre por sí mismo. En el caso del autor--o autores--de la *Tragicomedia* son sin duda hallazgo propio, ya que no parecen haber tenido precedente ni, lo que es más significativo todavía, tampoco parecen haber ejercido influencia alguna en el teatro español del Siglo de Oro. Uno de estos resortes es la minuciosa motivación, que anuda lógica y psicológicamente cada paso de la acción. En verdad, el argumento es tan sencillo y es tan evidente el deseo de concretizarlo en una representación realista, que no sorprendería hallar, como en *La Dorotea*, toda suerte de pintorescas digresiones hilvanadas con cualquier pretexto sobre la sencilla trama. Pero no hay digresiones. La única excepción es el acto IX anudado externamente con el resto del argumento sólo por el recado que trae la criada de Melibea, y aun allí el "interpolador" tomó pie en el odio de las mujerzuelas hacia la "alta doncella" para motivar en las Adiciones (Acto XV) el desenlace trágico.

Tan esmerada motivación, tan densa secuencia de causas y efectos, es uno de los aportes más originales del autor (o autores) de *La Celestina*, ya que no la poseía, por esencia, la literatura dramática a su alcance. No sólo falta en Plauto, más atento al regocijo escénico que a la coherencia dramática; tampoco Terencio, pese a su esmero en trazar una intriga sin resquicio, se desdeña de introducir personajes pegadizos, verdaderos *dei ex machinis*, parientes o valedores de las malaventuradas heroínas, y hasta personajes que no tienen más misión que la de entrecortar un relato demasiado largo para monólogo. Pero la introducción arbitraria de personajes no es más que un aspecto de este hecho básico: la comedia latina está armada sobre un conjunto de convenciones fijas tales que permiten prescindir de la motivación verosímil de las cosas. *La Celestina*, en cambio, motiva concienzudamente cada presencia, cada acto, cada palabra. Claro que lo puede hacer porque su primer fin artístico no es diseñar un argumento ingenioso cuyas peripecias compliquen por fuera a los personajes, sino reflejar la realidad que entrelaza con hilos inextricables aun los pocos

hechos del más sencillo drama. Desde el momento en que Calisto, rechazado por Melíbea, corre a encerrarse en su cámara, la más minuciosa y verosímil motivación trae a escena a Sempronio, el criado. Éste no se lanza de suyo a medias en los amores del amo, sino tras elocuente deliberación entre amor, egoísmo, cobardía y codicia, que en la conversación inmediata le hará proponer los servicios de la tercerona, y en la escena en casa de ésta le muestra inerte ante las audacias de la joven Elicia y las astucias de la vieja Celestina. De camino entera a ésta de su menester, subrayando la complicidad de ambos. Para abrir la puerta a Sempronio y Celestina--motivación verosímil--Calisto llama a escena al otro criado, Pármeno, que nombra con insulto a Celestina porque la conoce y por natural rivalidad con su compañero de servicio, y se refiere a sucesos anteriores al drama (su pasado, entrelazado con el de la tercera), con motivación histórico-psicológica esencial en la pintura de caracteres. Y así siempre: el autor o autores tienen clara conciencia de la trabazón rigurosa del acontecer (véase en el acto II, cómo Pármeno reduce los amores de Calisto a un encadenamiento de sucesos) y reflejan esta atención renacentista a la causalidad natural en su arte dramático--minuciosa motivación verosímil--y en su estilo--frecuentes series consecutivas. En suma: la comedia latina es la única fuente donde Rojas (para nombrar al autor que se nombró) podía aprender técnica teatral. El examen de su técnica demuestra que ése es el origen de varios recursos importantes. Pero demuestra también que en lo elegido y en lo desechado, en lo alterado y lo añadido se trasluce un claro propósito artístico, coherente con otras modificaciones esenciales del modelo antiguo (cambio de asunto, ansia realista, penetración de caracteres), y nacidas todas de su singular sentido trágico y de la concepción renacentista de la realidad.

* * *

Un rasgo esencial y evidente de *La Celestina*--obra que por algunos toques muy visibles, tales como amores señoriles e intrigas de gente baja, nombres antiguos o que a tal suenan, se inscribe en la tradición de la comedia latina--, es la extraordinaria riqueza de detalle, el ambiente amorosamente pintado con la minucia exacta del miniaturista, expresión de un ávido apego a la realidad terrena. En contraste con Plauto y Terencio, Rojas ni empobrece un modelo para darle universalidad, ni reproduce un ambiente extraño, proclamando su exotismo. Su solución fue trasladar el tema tradicional al ambiente contemporáneo.

Nunca se subrayará bastante el alcance de tal novedad, para la que apenas puede señalarse antecedente literario: no por cierto el teatro religioso, siempre remoto en ambiente, ni tampoco la novela sentimental o caballeresca, reacia al detallismo verosímil. Y nada de color local como [mero] embellecimiento del escenario: la transposición a lo contemporáneo es tan esencial que ha modificado, por ejemplo, el punto de partida de la acción dramática: el encuentro de Calisto y Melíbea, del que pende entera la *Tragicomedia*. Como en la Antigüedad (o por lo menos en su representación literaria) no se concibe el coloquio de amores con una doncella honesta, la relación de la pareja protagónica asume en la Comedia Nueva formas en extremo chocantes para hábitos sociales más modernos: el atropello,

si la doncella es rica, pero, en el caso más general, la doncella pobre o esclava vive bajo apariencias equívocas que permiten acercarse al galán. Todo esto cae de suyo para una obra a la que se quiere situar en la realidad del siglo XV. ¿Cómo se encuentran Calisto y Melíbea? "Entrando Calisto empós de un falcón suyo, halló y a Melíbea, de cuyo amor preso, començóle de hablar". Tal encuentro posee, a su vez, raíz tradicional y literaria, que el autor simplifica, subrayando en la escena siguiente, con el quehacer de Sempronio ("Abatióse el girifalte e vénele e endereçar en el alcán-dara") lo verosímil del azar que ha conducido a Calisto a la huerta de Melíbea.

En ese primer encuentro, Melíbea rechaza a Calisto, y éste, desesperando de alcanzarla, da oídos a su criado y recurre a la tercería de Celestina. Esta secuencia depende a tal punto de las circunstancias históricas de la época que ha sido tachada de falsa aun por un ingenio tan sagaz como don Juan Valera, precisamente porque no advertía la convención social del siglo XV, y porque inconscientemente elevaba la suya a norma universal y eterna. En tiempos de don Juan Valera, era absurdo para un galán como Calisto no pedir buenamente a los padres la mano de la bella. En tiempos de Fernando de Rojas la diferencia social, centro de una misma categoría nobiliaria, entre galán y dama era tan importante que excluía de raíz la posibilidad de una relación lícita. Así se desprende, en efecto, de la indignación de Melíbea, "que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte". La condición del ilícito emana automáticamente de la distancia que los separa dentro de su misma clase hidalga, y en la respuesta de la "alta doncella" resuena castellanamente el sentido social del honor mucho más que la nota del pudor intelectual.

Los ejemplos de esta avidez realista por recrear literariamente lo local y contemporáneo son inagotables. El autor o autores de *La Celestina* se complacen en la variación de unos mismos personajes (los dos criados Sempronio y Pármeno, en los primeros actos; los dos criados Sosia y Tristán, en los últimos; las dos mujerzuelas, Elicia y Areúsa) y de unas mismas situaciones: dos soliloquios de Celestina en la calle; dos visitas de Celestina a Melíbea; dos encuentros de la madre y la tercera; dos relatos de Celestina a Calisto; dos imaginativos coloquios del galán; dos apasionadas escenas de amor en el huerto. ¿No dijo Shakespeare que la vida es una torpe conseja, dos veces contada? *La Celestina* coincide con Shakespeare en abandonar el elegante esquematismo grecorromano por esta sensibilidad de lo vario y lo encontrado.

Fiel a la diversa realidad, Rojas (o quien fuese) se complace en presentar a sus criaturas en su medio habitual, no en el corte convencional del drama: el caballero sigue la caza de altanería, el criado cuida de halcón y caballo, la matrona sale a visitar enfermos y deja a la hija el cuidado de entenderse con la vecina por el hilado, el padre vigila y planea cauteloso la felicidad de la hija, la criada obedece contra su conciencia, la cortesana halaga y engaña a tres o cuatro galanes; la tercera intriga, trota, conjura, aconseja, trae y lleva, riñe, seduce a hombres y mujeres. Toda la vida de la ciudad, material y espiritual, está abundantemente evocada; recuérdese, como muestra única, el himno con que hombres,

animales y hasta piedras aclaman el paso de Celestina. Sólo faltan dos elementos, que no todas las ciudades poseían: Corte y Universidad.

El desarrollo de los personajes humildes, sobre los que el artista antiguo no paraba su atención, es extraordinario. Una frase indignada de Sempronio: "¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros!" prueba cómo el autor se trasfunde con imparcial simpatía en el alma de todas sus criaturas: el hecho de que el público escogiese como protagonista de la *Tragicomedia* a Celestina, la bruja alcahueta, responde entre otras razones a lo logrado de esa innovación "democrática". No podemos imaginar a la nodriza de Fedra como heroína del *Hipólito*, ni a la fiel Ana sustituyendo a Dido en el fervor de los lectores del cuarto libro de la *Eneida*, y esa imposibilidad mide la divergencia de actitud social del artista antiguo y el moderno.

Los catorce personajes de la *Celestina* rebosan de vida individual. Éste es su rasgo sobresaliente frente al teatro devoto de la Edad Media, con caracteres prefijados, y frente al teatro del Siglo de Oro, de personajes fuertemente convencionales. Por ser individuos y no tipos, los de *La Celestina* no se retratan de una vez para todas, como en las llamadas comedias de carácter (cf. *La verdad sospechosa* con su retrato inicial del mentiroso, confirmado por la conducta de don García hasta el desenlace). Al contrario: los caracteres surgen lentamente ante el lector, en sus pocos actos, en sus muchas palabras, frente a los otros en los diálogos, frente a sí mismos en soliloquios y, además, en el juego mutuo de los juicios, semblanzas y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios, ya que en ellos no sólo pintan al personaje en cuestión sino, principalmente, a sí mismos. Un ejemplo: Calisto traza en el acto I el retrato físico de Melibea: los cabellos como "las madejas del oro delgado que hilan en Arabia", "los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos" En el acto VI pondera su perfección natural, inaccesible a los artificios con que pretende igualarla el resto de las mujeres; en el XIV recuerda sus gestos y palabras, sus melindres y audacias de enamorada primeriza. En el mismo acto VI Celestina declara conocer de antiguo a su madre y casa, y concede: "aunque Melibea se ha hecho grande, mujer discreta, gentil", insinuando que hasta hace poco era una niña insignificante. El criado rencoroso Pármeno rinde homenaje involuntario a su belleza, nombrándola como parangón (bien que superado por su coima) de hermosura femenina (acto VIII), y el criado satisfecho Sempronio invita a sus familiares (acto IX) a despachar el convite "para entender en los amores de este perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea". Estas palabras provocan la furia venenosa de las dos rameras que asisten a la francachela, y que a porfía denigran con corrosiva caricatura a la "alta doncella", hasta reducir sus gracias a afeites malolientes y deformidad senil.

Precisamente porque cada personaje es una perfecta individualidad, esta minuciosa pintura no se sujeta en modo alguno a unidad académica. Como las criaturas de Cervantes--y como el llamado *homo sapiens*--los de *La Celestina* observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy

clara y, a la vez, variaciones libres que no impiden reconocer un diseño coherente. Así, Calisto, el elocuente enamorado, el consumido y destruido por su pasión, tiene momentos de silencio y de hastío (acto XIV); pero tales notas, en apariencia discordantes, integran hondamente su fisonomía de soñador solitario, siempre desengañado al choque de la realidad. Otras notas comunes a todos los personajes: en su condición de individuos, cada cual tiene tras sí su pasado, su historia particular, aludida y recordada, que condiciona su presente. Cada cual actúa no sólo movido desde fuera, por las circunstancias, sino [también] desde dentro, por su propio carácter. [Así, en el acto I el mozo Pármeno se declara dispuesto a] cambiar de conducta, pues las promesas de Celestina han persuadido su entendimiento; pero en el acto siguiente se muestra todavía inalterablemente fiel a Calisto. La fidelidad le vale injustas represiones, que una vez más le deciden a abandonar su actitud; pero a pesar del asentimiento de su inteligencia y de su voluntad, el cambio no se realiza hasta el acto VII, cuando la vista de la amada avasalla su sensualidad. Otra nota común de los personajes es su vuelo imaginativo, perceptible en los apasionados parlamentos de Calisto y Melibea, en la evocación que hace Celestina del buen tiempo pasado, en la fuerza incisiva con que Areúsa pinta las miserias de las mozas de servir. Hasta un personaje tan apocado como lo es Elicia en las adiciones nos sorprende con este inflamado vigor lírico: "¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin hayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! ¡Tórnese lloro vuestra gloria; trabajo, vuestro descanso! ¡Las hierbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras . . .!" (acto XV).

De entre los catorce personajes, escogemos deliberadamente el uno de los dos más importantes en el sentido del autor, esto es, no la vieja Celestina, sino Calisto el enamorado. Calisto es un carácter demasiado complejo para convertirse, como Romeo, en personaje popular. Desglosar de la sabia trama de su retrato las hebras tan variadas y tan armónicas que entretejió su creador es tarea poco menos que inagotable. Baste enumerar las principales y detenernos en una sola. Calisto es débil, tan débil que no fía de sí mismo y recurre constantemente al consejo y testimonio de sus criados. Sin ser pedido, regala cien monedas de oro a Celestina, pero inmediatamente solicita el beneplácito de sus criados: "Hermanos míos: ¡cient monedas di a la madre. ¿Hize bien?" (acto II, cf. XIII). Es quejumbroso y sentimental: llora y se deleita en verse llorar. Es un egoísta tan concentrado en sí mismo que no ve la realidad, ni por consiguiente rige para él el concepto de verdad: Calisto acoge con desmedida alabanza a la tercera pintada y rotosa y se arrodilla ante ella con absurda cortesía, pero solo mientras ella es el instrumento para ganar a Melibea. Una vez lograda ésta, cuando se entera de la muerte de Celestina, es muy otro el juicio que le merece: "La vieja era mala e falsa . . . Permisión fue divina que así acabase . . ." (acto XIII). De tan egoísta, Calisto huye de la realidad, huye de vivir: "¡Oh mesquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solitud e silencio e oscuridad!" (acto XIV); "¡Oh si en sueño se passasse este poco tiempo!" (acto V). La falta de sentido de lo objetivo permite que su imaginación se lance sin lastre desde el menor trampolín de realidad. A través del humor maligno de Pármeno, el artista ha definido este sesgo. Celestina consuela a Calisto, jactándose de haber

cazado a mujeres mayores que Melibea, y el soñador la corrige con característica andanada: "Eso será de cuerpo, madre; pero no de gentileza, no de estado, no de gracia e discreción, no de linaje, no de presunción con merecimiento, no en virtud, no en habla". Y Pármeno murmura al oído de su cofrade: "Ya escurré eslabones el perdido. Ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze, siempre está hecho reloj de medio día". No le basta, en efecto, al desbocado soñador un solo eslabón ni un solo tañido en honra de la amada, antes necesita la amplificación máxima, los doce toques de mediodía.

Parejas con esta vehemente imaginación corre su impaciencia. El enamorado en Ovidio y el condenado en Marlowe quieren detener el tiempo: Calisto desea darle alas

Con la misma extraordinaria finura y profundidad despliega *La Celestina* el carácter de los demás personajes, sea poco o mucho lo que tengan que decir. En la carta "A un su amigo", y quizá por cautela, el autor declara como uno de los méritos del acto primero, que halló hecho, "la gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres tiene. ¡Gran filósofo era!" Ante la originalidad, la fuerza, la perfección de su obra dramática ¡qué podremos decir nosotros sino sus mismas sencillas palabras? ¡Gran artista era!

.

The chosen segments, totalling approximately two thirds of the whole,⁶ suffice to characterize the author's initial attack on an elusive and exacting topic. One immediately recognizes her critical and philological equipment: a trained classicist's superb knowledge of the plays by Plautus and Terence, as the distant Latin prototypes; familiarity with world literature, including Arthurian romances and, on the side of the theater, not only Shakespeare but also Marlowe;⁷ plus--implied rather than explicit--very close acquaintance with the entire body of Spain's 15th century literature, which she had just finished examining while at work on her doctoral dissertation, still unpublished at the time she reached the Harvard Campus as the holder of a Rockefeller Fellowship (September 1947). Distilling as she did the original or preliminary version of her new book for an educated lay audience, she refrained from citing other pre-Renaissance authors, be it only for the sake of contrast. But the freshness and spontaneity, for which she again and again so much admired the *Tragicomedia*, stand out with particular starkness when held against much that was merely imitative and, consequently, pale or faint in the writings of the immediately preceding generations. While María Rosa Lida de Malkiel, by 1947-48, had very scrupulously read various versions of the play at issue, she had not yet examined--certainly not in depth--the numerous imitations of *La Celestina*. That labor of love came somewhat later--when she set out to prepare the second redaction of her *Celestina* book--and before long, not unexpectedly, yielded certain by-products.⁸

One point on which there can henceforth be no doubt is that the dual emphasis on originality and on artistic vigor which are rightly viewed as the two parallel hallmarks of María Rosa Lida de Malkiel's approach to *La Celestina* go both back to her earliest thinking, as is clearly shown by

the combination of title and concluding statement of her 1949 newspaper article. All that she changed later in this respect was to reshuffle the collocation of the key work "artístico" from the final sentence to the title. The point bears elaboration, insofar as Stephen Gilman's highly controversial book, *The Art of "La Celestina"*, places a comparable heavy dual stress on artistry and freshness of inspiration, while deviating radically from Lida de Malkiel's preoccupation with the characters. The English version of the Gilman book at issue appeared in 1956; he had been at work on it in the years 1950-52, as one gathers from his prefatory note to the Spanish translation, prepared by M. Frank Alatorre and published at a distinctly later date.⁹ By dint of scrutinizing the English and the (slightly polished and expanded) Spanish version of the Gilman book here referred to, one learns that the author was the beneficiary of one of the very few copies of the 1949 paper here under examination that circulated outside Argentina; and that he had shown, at least, one chapter of his book, at its embryonic stage, to his Latin American friend and correspondent, and later even summarized, for the benefit of his readers, some of her succinct comments.¹⁰ These bonds of personal friendship between the two may have motivated María Rosa's reluctance to state her unavoidable disagreements with Gilman's approach to such matters as the delineation of characters in the play; the determination of the genre; and the discussion of the authorship (see E. S. Morby, *CL*, 10 [1957], 302-304). Had she wanted to be nearly so polemic in this instance as she was soon to become in other pronouncements on studies in a modernist or experimental key on issues of older Spanish literature,¹¹ she could very easily have done so either in the definitive version of her own book or in some independent journal article (given, e.g., the heat generated by the violence of Leo Spitzer's unprovoked attack on Gilman).¹² The situation was different with M. Bataillon's book, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (Paris: M. Didier, 1961), since its message was entirely divergent, with the emphasis shifted in the direction of the alleged didactic bias of Rojas. The 1949 fragment shows that María Rosa never toyed with such an idea, and the 1962 book has prepared its readers for this display of indifference toward a newly-raised issue. In view of the late publication date of Bataillon's book, Lida de Malkiel's disapproval of her distinguished (and otherwise highly esteemed) Parisian counterpart's uncharacteristic "heresy" could have been wedged in either on the occasion of the correction of the galley-proof (in 1961) of her *magnun opus*, or in a separate review article, which might have been easily arranged for. Had María Rosa Lida de Malkiel been vindictive, she might have used some such opportunities, since there had been certain mildly irritating disagreements in the past with the Collège de France Hispanist.¹³ However, María Rosa, despite the huge ammunition available to her, refrained from indulging any lust for vendetta, and Bataillon, who was a *grand seigneur* in real life and in his scholarly pursuits as well, visibly appreciated this show of restraint on the part of a potential opponent and eventually made a serious effort to translate his esteem and affection into action.¹⁴

From the start, María Rosa Lida de Malkiel was adamant in refusing to take any active part in the controversy about the authorship of the three components of the *Tragicomedia*. She regarded this dispute as a blind alley. It is amusing to observe her skill in resorting to all sorts of paraphra-

ses to drive home her predicament and ensuing agnosticism: "autor o autores", "Rojas (o quien fuese)", etc: Of course, she was prepared to expound the history of this famous quarrel among historians of literature, right at the start of her *magnum opus*--characteristically, in a preliminary chapter (*Originalidad artística*, "Introducción", pp. 11-26), as if to emphasize that this matter was extraneous to her actual task and prime responsibility. By way of concession, she occasionally called the author of Act I "el antiguo auctor", with his archaizing spelling chosen by way of self-protection.

The moment has now arrived for pointing out certain discrepancies between the two *enfoques* of the years 1947-49 and 1956-62, respectively. The following disagreements come to mind at once:

(a) The realism in the evocation of a late-medieval Spanish townscape, here praised on a par with Rojas' vaunted realism in the delineation of the protagonists and other characters of his play, was to lose some of its importance. In the course of the transition from the second (1955) to the third (1960-62) "redacción", it was completely eliminated from the architectural design of the book and left in reserve, as it were, to qualify as a potential separate article in response to some appropriate invitation.¹⁵

(b) Added at a fairly late date--long after the completion of the 1947-49 sketch here presented--to the sources or prototypes of *La Celestina* were the "elegiac comedy"--a heterogeneous conglomerate of short pieces (typically, narratives interspersed with dialogues or, conversely, dialogues adorned with intercalated narratives)--which reached its peak in 12th-century France; and the "humanistic comedy"--cultivated principally in Italy and conceivably launched by Petrarch, initially with Latin and later with the vernaculars serving as its vehicles. An especially thorough discussion of this matter added new dimensions to the opening chapter, "El género literario" (pp. 29-78), whose climax was the demonstration that *La Celestina*, though neither a play the way Antiquity conceived one nor indeed a modern-day play, was nevertheless a play *sui generis*, perhaps best defined as a successful escape from the narrow confinement of a medieval play. None of this is adumbrated in the 1947-49 outline.

(c) One finds here no premonition, let alone demonstration, yet of one of María Rosa Lida de Malkiel's most startling and least assailable discoveries presented in 1962: namely that of the confusion, or rather interchange, of the two young prostitutes Elicia and Areúsa in the interpolated acts of the play.

(d) María Rosa's style changed substantially over the years, and she was entirely aware of this process, not devoid of intentionality. In her earlier writings, including her Dido monograph of the early 'forties, her prose showed vestiges of rhetorical bravura--especially in papers written for literary journals and in public lectures. There is no dearth of exclamations and multi-layered questions of innuendo and irony, of appeals to tested devices in seductively capturing the reader's attention (to the

exclusion of puns and the like). The paper here offered embodies one of the last specimens of that "lively style", which undoubtedly titillated her *porteño* readership; it was, as a matter of fact, fully expected of any would-be contributor to the Sunday literary supplement to *La Nación*. In later years, the author made a deliberate effort to rid her manner of writing of any dosage of piquancy and playfulness, because she had meanwhile become a staunch believer in the essential separation of expository from artistic prose. To be sure, she continued to demand of herself tidiness, but no longer cuteness; what was an asset in a feuilleton or a short essay, she would argue, was apt to become a liability in a major scholarly undertaking.¹⁶ With this basic reorientation of the author in mind, it may prove rewarding to contrast, on the level of exposition, any page picked from the draft here presented with its 1962 counterpart in the definitive wording of María Rosa Lida de Malkiel's book on *La Celestina*.



Areúsa y Elicia (illus. F. Ezquerro) Ed. Marte, 1968.

NOTES

¹ See *Celestinesca*, Vol. VI:2 (Fall 1982), pp. 3-14.

² Over the last year or so I have been aware of few events qualifying for mention as additions to the earlier article. *Dos obras maestras españolas: "El Libro de buen amor" y "La Celestina"* has been taken over by a new publisher (Losada); a review of the venture authored by Ángel Mazzei, published in *La Nación* on October 30, 1983, under the strange title "Con rigor", unfortunately does not itself deserve that mark, bristling as it does with gross inaccuracies (the same holds true for the book jacket). In the meantime, there has appeared an expanded issue (Nos. 350-351, January-December 1982) of the prestigious literary journal *Sur*: "Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida", edd. Ana María Barrenechea and Emilio Peruzzi. The only contribution to this miscellany which has any serious bearing on any of M. R. L. de Malkiel's inquiries is the piece by Elsa T. de Pucciarelli, "El trasmundo infernal de la literatura francesa de la Edad Media" (pp. 159-172), which elaborates on M. R.'s monograph "El trasmundo en las literaturas hispánicas" appended to the translation into Spanish (*El otro mundo en la literatura medieval*) of a well-known book by Howard Rollin Patch.

³ See *Romance Philology*, vol. V: 2 and 3 (1952), pp. 99-131; reprinted, with addenda, in M. R. L. de M., *La tradición clásica en España*, ed. F. Rico (Barcelona, 1975), pp. 269-397. For a brief appreciation by an excellent British medievalist see Peter Dronke, "Curtius as Medievalist and Modernist", *TLS*, October 3, 1980, pp. 1103-6.

⁴ In all likelihood, the author was invited to extract this epitome of a book in the making during our brief visit to Buenos Aires in November 1949. She had contributed to that newspaper on at least one earlier occasion, in 1941.

⁵ Dedicated to her "best friend" Francisca Chica Salas. Some passages from this newspaper article were read and discussed as part of my unpublished lecture, "The Intellectual Growth of M. R. L. de M. in Light of New Discoveries", delivered at the University of London (Westfield College) on March 22, 1974.

⁶ To save space, I have omitted the introductory remarks and a big slice of concluding elaborations on the multi-faceted character of Calisto. Also, one quotation has been shortened.

⁷ When the author came to this country, she brought with her an impressive reading knowledge of older and modern English. She re-read Shakespeare's plays in their entirety--for the last time, about 1960. Her general curiosity about Dido's image in world literature prompted her to write the paper, "Dido en la poesía de Chaucer", *Orígenes* (Habana), 1 (1944), 3-14.

8 The most readily identifiable piece is "Para la fecha de la *Comedia Thebayda*, *RPh*, VI:1 (1953), 45-48. As regards the Golden Age *comedia*, María Rosa Lida had done very intensive reading, especially of the plays by Lope, in the late 'thirties and early 'forties, in avid search of reverberations of themes and verbal techniques of Antiquity. The voluminous notes she took on that occasion are still extant; they were to feed many of her subsequent writings. One piece harking back to that period was discovered amid her Josephus materials and published posthumously ("Lope de Vega y los judíos", *BH*, LXXV [1973], 73-113). Related studies on Lope and Tirso appeared, to mark the tenth anniversary of her death, in *La Nación*, October 29 and November 6, 1972. For a competent appraisal of this newly-highlighted strain of her *oeuvre* see Lía Schwartz Lerner's review article in *RPh*, XXXV:2 (1981), 374-388.

9 The Gilman book appeared with a painfully long delay in 1956, sponsored by the University of Wisconsin Press—a reminder of the fact that the Madison campus, under the leadership of J. Homer Herriott, had meanwhile become a center not only of Alfonsine, but also of *Celestina* studies; small wonder that María Rosa delivered several lectures on this topic there in 1954, stopping in the midwest on her return trip from Harvard to Berkeley. The Spanish translation issued under the title "*La Celestina*": *arte y estructura*, found a sponsor in Spain: Madrid: Taurus, 1974. Both versions are scrupulously indexed, so that the reader immediately finds the passages featuring the name of María Rosa Lida de Malkiel (more numerous in 1974 than in 1956).

10 I do not know whether the consultation was epistolary, or whether Gilman and Lida de Malkiel actually met on the occasion of her appointment to a Visiting Professorship at Harvard (Fall of 1954).

11 As samples one may cite her review article "Una interpretación más de Juan Ruiz", bearing on Ulrich Leo's *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, and her review of Thomas R. Hart's *La alegoría en el "Libro de buen amor"*; see *RPh*, XIV:3 (1961), 228-237, and XIV:4 (1961), 340-343, respectively. There is little doubt that María Rosa would have warmly welcomed Gilman's straightforward historicist second *Celestina* monograph: *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton U.P., 1972). But it is idle to discuss such issues, or to wonder how María Rosa, had she been alive, might have reacted to a very mature Américo Castro's "*La Celestina como contienda literaria: castas y casticismos* (Madrid: Revista de Occidente, 1965)—the book that concludes the series of ambitious, explosive interpretations of the *Tragicomedia*. (As a matter of curiosity I mention the fact that the author of another link in this chain, namely E. R. Berndt, a *paisana*, attended some of María Rosa's lectures at Madison, a circumstance which need not have hindered her from striking out in a different direction [*Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*; Madrid: Gredos, 1963]). I do not mean to say that with the year 1965 grandiose interpretations of the *Tragicomedia* came to an abrupt stop; rather, they began to command distinctly less attention.

¹² Which later led to Gilman's rather feeble attempt at self-assertion or apologia in the same journal, namely the *Hispanic Review*.

¹³ The controversy started with a short piece devoid of any stridency, "Para la toponimia argentina: *Patagonia*"; *HR*, XX (1952), 321-3, of which there appeared a slightly abridged version, once more, in *La Nación* on Oct. 11, 1953. Bataillon's counterproposal ("Les Patagons dans le *Prima-léon* de 1524") appeared among the *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (1955), fasc. 2, pp. 165-171, and was followed by a conciliatory article of some length, which the proponent of the original solution, unfortunately, did not live to read (see *Filología*, VIII [1962-64], 27-45). On other participants in this dispute see my "Bibliografía analítica preliminar . . ." appended ever since its 2d edn. (ca. 1970, p. 770b), to *La originalidad artística de "La Celestina"*.

¹⁴ I am thinking principally of his scintillating twin review articles: "L'originalité de *La Célestine* d'après un ouvrage récent", *RLC*, XXXIX (1965), 109-123, and "La originalidad artística de *La Celestina*", *NRFH*, XVII:3-4 (1963-64 [1966]), 264-290, as well as his brief but moving necrological essay in *BH*, LXV (1963), 189-191.

¹⁵ See "El ambiente concreto en *"La Celestina"*, *Estudios dedicados a J. Homer Herriott* (Universidad de Wisconsin, 1966), pp. 145-164.

¹⁶ On this issue she disagreed completely with her brother Raimundo, whose scholarly writings, as time went by, became more and more essayistically spiced. This was perhaps the chief reason for his tragic inability to produce any *magnum opus*.



Calisto
(illus. A.J.M.)

Aguilar: El globo de colores. 1970

LA CAMBIANTE FAZ DE LA CELESTINA
(Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)

Louise Fothergill-Payne
University of Calgary

A pesar del tono grave que caracteriza la época de la Contrarreforma y del reinado de Felipe II, no se interrumpe la ya larga serie de continuaciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.¹ Por lo visto, la boga en refundiciones celestinescas de la primera mitad del siglo XVI no había acabado con las infinitas posibilidades del género porque reaparece Celestina en el último tercio del siglo si bien adaptada a las nuevas exigencias de la política del monarca y de la ideología pos-tridentina.

En 1572 sale a luz en Anveres la *Comedia intitulada Dolería, del sueño del mundo, cuyo argumento va tratado por vía de Philosophía moral*, por Pedro Hurtado de la Vega.² La obra gozó de gran éxito juzgando por las ediciones subsiguientes, una en Anveres de 1575 y otra en París de 1614.

Alrededor del año 1579 hacen su aparición dos piezas muy iguales: una es de la mano de López de Ubeda, tiene el título de *General Auto de la Esposa, en los Cantares*, y forma parte de su *Cancionero General de la doctrina cristiana*.³ La otra pieza, casi idéntica al auto de Ubeda, se halla en el *Códice de Autos Viejos* bajo el título de *Farsa del Sacramento llamada la Esposa de los Cantares*, publicada por Léo Rouanet en su edición completa del *Códice* en 1901.⁴

Por los mismos años Juan de la Cueva escribe su conocida *Comedia décima de El Infamador* y poco después aparecen las *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda, Sevilla 1582, al final de las cuales figura la *Comedia Salvaje*.⁵

Finalmente, en la última década del siglo aparece otra pieza religiosa con el ambicioso título de *Quinta Comedia y Auto sacramental de los Amores del Alma con el Príncipe de la Luz*.⁶

Pues bien, lo que llama más la atención en estos variantes sobre el tema celestinesco es que cuatro de las cinco obras son alegorizaciones más o menos explícitas de las grandes preocupaciones de la época, es decir la moral, la política y la religiosa. Por otro lado, no es coincidencia que

dichas alegorizaciones se sitúen en esta época, o sea en los albores del barroco cuando la expresión figurativa vuelve a gozar de prestigio como señal de agudeza e ingenio.⁷ Hablar en alegorías puede servir a dos fines distintos: teniendo en cuenta la oscuridad de esta figura retórica, la alegoría llega a ser un recurso para emitir, veladamente, una crítica y así se dirige principalmente a los instruidos o "iniciados". Otro objetivo de la expresión alegórica es instruir con ejemplos concretos al pueblo incapaz de comprender las ideas abstractas y, por lo tanto, se dirige a los simples e ineducados. La adaptación alegórica del personaje celestinesco a fines del siglo XVI cumple con ambos fines y así vuelve Celestina al reinado de Felipe II y en plena Contrarreforma cargada de interpretaciones secundarias: como alegoría moral dirigida contra la ignorancia y la malicia en el mundo (*La Doleria...*), como alegoría política para revelar la injusta expansión imperialista del Rey (*El Infamador*) o como alegoría religiosa como medio de propagación de la fe (*La Esposa...y Los Amores*). La única obra en el género celestinesco que no sigue la pauta alegorizante es la *Comedia Salvaje*, obrita que figura, junto con la Comedia llamada *Metamorfosea*, al final de las *Obras* poéticas de Romero de Cepeda. Esta pieza parece más bien un ensayo en "hacer" comedia en verso y en cuanto al papel de Celestina pertenece más bien a la categoría de la "imitatio".

Considerando la excesiva longitud de la *Comedia intitulada Doleria del sueño del mundo*, esta obra en prosa no se destinaba a la presentación sino más bien se dirigía a un público de lectores aficionados a historias de amor y magia. Consta de 140 folios densamente impresos en los dos lados y está dividida en cinco actos, cada uno con interminables escenas. La precede una disputa entre el Mundo y el Sueño, y la concluye un epílogo en el cual se despierta el Mundo sólo para acabar en la Muerte.

En su introducción "Al Lector" el autor amonesta ya desde un principio que se lea "esta Comedia como cosa moral y traslado de la vida humana" (es decir como una alegoría) y revela que,

...amor es el argumento de ella, por ser en el mundo. Amor, la causa de todo mal y bien. Duerme el mundo y sueña, ser Heraclio amor de virtud y fama, con el contrapeso de vanagloria, que es Honorario su criado. Logístico la razón que manda sobre ella... Astasia es la sensualidad e hipocresía, en hábitos de virtud. El deleite Idona, hermosa de cara, de obras fea. Melania, la malicia, cuyo fruto es el trabajo (sic), que la color del negro significa.⁸

Gracias a esta "amonestación" se salva la Comedia de la ridiculez ya que, de otra manera, sería difícil tomar en serio esta obra que viene a constituir un verdadero "potpurí" de elementos dispares: los enredos de máscaras, de citas en el bosque nocturno y de identidades trocadas acusan influencia de la "novella" italiana mientras que el tono caricaturesco recuerda el ambiente pícaro de embustes, bromas y disparates. Al lado de resplandecientes deidades de la Antigüedad salen salvajes brutos en bosques encantados mientras que la larga lista de interlocutores se reduce en efecto a

una galería de simples e insensatos. Pues bien, aunque está advertido el lector que todos los personajes son personificaciones de algún concepto abstracto, buscamos en vano el otro sentido de la Dolería misma, "casamentera de ellos, engaño y castigo juntamente". De esta manera la obra obedece a la primera condición de una buena alegoría y es que mantenga hasta el final su carácter de enigma. Por lo tanto, la *Comedia Dolería...*, se convierte en una historia "policíaca" empeñándose el lector hasta e incluso el último folio en descubrir el significado real y la función alegórica de esta Celestina. Ahora, en cuanto a su oficio no cabe duda la autenticidad de la vieja madre como se desprende de sus propias palabras:

Dolería: Ya sabes que todo el mundo me conoce, y tiene respeto: frecuentaré la casa algunos días, pues hay principio, y haré la crer que el asno muere por ella, y a él, que la mula le tiene de buena voluntad. Porque no deja nunca la calle y alabándole de rico, avisado, y otro piezas así, trataré de casamiento: y de que se vean para el efecto, y no te digo más. (fol. 61 v)

No obstante el ademán decidido y eficaz que demuestra Dolería al introducirse, se queja amargamente de su oficio y del mal pago que recibe:

Porque algunos, por conseguir sus apetitos, os prometen luego el Arabia Felix, y da nos con la Petrea en la cabeza. De lo que no cuesta, a montones. Hay otros tan tristes y pelados, y es tan raído lo que traen, que tan solamente do echar el anzuelo no halláis. (fol. 61 v)

Ahora, en cuanto a echar mano a la obra, una vez que se presente la ocasión, Dolería es tan astuta operadora como Celestina:

Dolería: ¿Pues cómo estás, hija?
 Melania: Es verdad que no me hallo bien.
 Dolería: ¿Cómo así?
 Melania: Siento, dos días ha, un dolor insoportable del corazón.
 Dolería: ¿Tienes lo otras veces?
 Melania: "Sí, mas no tan grande.
 Dolería: Ordinario mal es de mujeres, y puede ser que venga de la madre.
 Melania: No lo sé, dame algún remedio, si lo sabes.
 Dolería: ¡Y cómo que lo sé!
 Melania: ¿Qué, por tu vida?
 Dolería: A la oreja te lo diré, que no lo oiga nadie.
 Melania: ¿Quién está aquí?
 Dolería: El aire, que favorece los amadores y los avisa de muy lejos. Los brazos de aquel amigo y sus regalos.

Melania: Mira qué dice, siempre te burlas, mi señora, y me hablas fuera de propósito.

Dolería: Por vida vuestra ¿qué quieres? Soy amiga desengañada y médico propicio, que no procura de dilatar la cura, sino la salud de su paciente. Y no me lo agradeces. (fol. 65 v)

Si hay alguna diferencia en el proceder de Dolería es tal vez que no anda de casa en casa, sino que trabaja a domicilio tal como la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*. En efecto, la escena en que "efectúase el casamiento" recuerda más bien la del encuentro entre Doña Endrina y Don Melón en casa de Trotaconventos:

Dolería: ¿Prometes de cumplir toto lo que dijiste?

Asosio: Prometo.

Dolería: ¿Prometes Melania de complacerle en todo?

Melania: Prometo.

Dolería: Dios os haga bien, ahora podéis quedaros solos.

Melania: Mira, señora, lo que te digo, ¿pues hasta esto?

Dolería: Y sobra.

Melania tarde se da cuenta de la situación pero después de unas manifestaciones de miedo y vergüenza acaba por resignarse:

Melania: Manso señor que me maltratas.

Asosio: Calla, vida más, que no puedo menos.

Melania: Entremos allá dentro.

Asosio: Eso quiero yo. (fol. 81v)

Hay más rasgos que diferencian a esta Celestina de sus predecesoras y es que a fines del siglo XVI se produce una gran afición por lo mágico y lo maravilloso. Por lo tanto en la *Comedia Dolería* se siguen en rápida sucesión escenas de "transfiguraciones" y de cambios de identidad que resultan en disparatadas confusiones, abducciones y embustes. Todo esto, huelga decir, gracias a la figura celestinesca la cual en esta *Comedia* es, ante todo, Circe. Sirva de ejemplo la introducción a la séptima escena del quinto acto: "Heraclio, Logístico, Asosio y Dolería se van al bosque transfigurados en Artesia, Idona, Apio y Metio y les hacen creer que son sus sombras y ser aquella la propiedad del bosque" (fol. 125 v). Hacia el final de la *Comedia* la historia se hace más increíble aún al juntarse a esta galaxia de seres inverosímiles las "gracias del cielo" Aglaia y Thalía y dos musas Calíopa y Melpómene las cuales acaban por "tomar por sus esposos" al protagonista Heraclio y su criado, mientras que los demás personajes son severamente castigados. El sorprendente desenlace por fin se da en la siguiente y última escena cuando Dolería revela a Asosio quién es: nada menos que un "agente secreto" de los que, tomando el hábito de los que persiguen y familiarizándose con ellos, acaban por denunciarlos:

Asosio: ¿Qué cosa es ésta? ¿Dónde estoy yo? ¿Qué resplandor de cara y qué hermosura? ¿Qué extraño hábito?

Dolería: Estate quedo,⁹ yo soy la Némesis de que oiste hablar a los Poetas viejos, que, enviada para ejecutar estas venganzas y galardones, tomé otra figura. Ya ves, hermano, cómo están los engañados y engañadores, la verdad y la mentira, prudencia e ignorancia. Por mí se dice que, aunque vaya coja de un pie, siempre alcanzaré a los malhechores y a los buenos para darles esta corona. Mira qué hermosa es. (fol. 139 v)

Para colmarlo todo, fiel a su intrínseco oficio, Dolería/Némesis casa a Asosio con la ninfa Erato. Sólo un público aficionado a alegorías o moralidades podría "deleitarse" en tal historia disparatada, todos los demás son denostados por el autor como ignorantes y maliciosos en las últimas líneas de la amonestación "Al Lector":

Si el argumento o estilo no te contenta, hágalo el desseo que es de contentar los avisados; si no, cásate con la hermana de Melania (=malicia) y mujer de Morio (=ignorancia)¹⁰ y seréis cuñados. (fol. 2 v)

Es de suponer que el público de fines del siglo contaba con pocos "cuñados de Melania" puesto que el género alegorizante/moralista iba a tomar unos vuelos extraordinarios.

El que la *Décima Comedia de El Infamador* de Juan de la Cueva puede interpretarse como una alegoría política ha sido ingeniosamente demostrado por Anthony Watson en su estudio sobre Juan de la Cueva y la sucesión portuguesa.¹¹ Según este análisis el dramaturgo sevillano sintió hondamente la injusticia de la invasión de Portugal por las tropas de Felipe II y, puesto que era imposible criticar abiertamente la política de su Rey, virtió su simpatía por el país violado en los versos patéticos de sus tragedias y comedias. En más de un sentido la *Comedia de El Infamador* se sitúa en el mismo ambiente como la *Comedia Dolería*: Salen a la escena alcahetes, enamorados, salvajes y Dioses de la Antigüedad, pero, considerando el "asunto" delicado de la alegorización política, el dramaturgo, por razones bien claras, no podía "amonestar al Lector". Este, por lo tanto, se halla en completa libertad de aventurarse en especulaciones de este tipo o simplemente de aceptar la historia como una ficción algo extremada. Sin embargo, dado el ambiente de opresión de la época combinado con el gusto por hablar en segundos sentidos, es muy probable que el lector considerara *El Infamador* como una alegoría política. Pues bien, en esta comedia salen como principales interlocutores: el galán Leucino (Felipe II) quien se vale de una tercera, Teodora (las embajadas españolas a Portugal antes de la invasión) para conseguir los favores de la desdeñosa Eliodora (Portugal).¹²

Juan de la Cueva tenía muy presente el modelo de la Celestina al elaborar el personaje de su Teodora: en efecto la llama "la nueva Celestina" y ésta, tal como la creación de Fernando de Rojas, está por desanimarse al

darse cuenta de la formidable empresa de entrar en casa de la dama Eliodora,

"de muchas dueñas cercada,
ricamente aderezada,
revuelta con su labor." (I, fol. 306 v)¹³

Sin embargo, cobra ánimo al recordar el mismo proverbio que alentó a la Celestina de la *Tragicomedia*: "Viendo que al osado ayuda/Fortuna con su favor." Por boca de un criado nos enteramos empero que el negocio terminó mal: Al recibir el recado atrevido, la virtuosa Eliodora sufre la conocida "furia de Melibea" y abandona a la alcahueta a la venganza de sus dueñas. Y así es arrojada la vieja madre a la calle,

el cabello a raíz todo cortado
lanzando sangre por la boca y ojos
sin manto, saya, toca ni tocado. (I, fol. 305 v)

Leucino, enterado del fracaso, se enfurece y, jurando "usar todo rigor", persigue a Eliodora al campo abierto donde la amenaza con la muerte. En esto se habría parado la triste historia si no fuera por la oportuna intervención de la diosa Némesis. A continuación el dato celestinesco se desarrolla en las restantes jornadas con la creación de una Junta de alcahuetes (la Junta de Portugal) presidida por el alcahuete Porcero (el ministro Cristovão de Maura o el Cardenal Granvelle)¹⁴ mientras que a la figura de "la nueva Celestina" se la añade una segunda alcahueta, su madre Teresinda. Como en otras adaptaciones de la Celestina, una vez introducida la vieja madre, el argumento se desvía del original para entrar en unas digresiones y complicaciones cual más maravillosas: Se acumulan los personajes, intervienen salvajes, Dioses y ríos personificados; el conflicto humano crece en magnitud al tomar partido los Dioses por uno u otro bando y como consecuencia del enredo sobrenatural se produce el desenlace, no lógicamente, sino por milagro, es decir por la arbitraria intervención de un *deus ex machina*.

Teodora y Teresinda, las dos "viejas Claudinas", así llamadas a ejemplo de Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina en el original, intentan otra visita a casa de Eliodora, esta vez asistida por la diosa Venus, partidaria del bando celestinesco. A fuerza de transformaciones, encantamientos y engaños, Eliodora acaba por hallarse condenada a muerte, pero otra vez interviene una diosa de la Antigüedad, la casta Diana "a ser defensa de la intacta Eliodora" (IV, fol. 327 v) y así se resuelve el conflicto divinamente. La obra bien refleja el entusiasmo renacentista por los dioses del Olimpo así como el perenne interés por la figura celestinesca. Pues bien, la política pos-tridentina se esforzaba por canalizar esta afición en direcciones más prudentes advocando una transformación a lo divino de cuanto pagano le había cautivado la imaginación al hombre renacentista. Entramos en la época de la divinización no sólo de la lírica cortesana sino también de la poesía popular¹⁵ y no tardará en seguir la pauta el drama religioso el cual hasta esas fechas se había limitado a una representación bíblica o hagiográfica de tipo medieval. Por consiguiente,

este drama también se encaminará a una alegorización a lo divino transformando a este efecto todo tipo de "materia prima" tal como proverbios, romances, leyendas o historias de amor. Así no es de sorprender que, dentro del tema del lance amoroso, también se puede dar el caso de una Celestina a lo divino como mensajera entre el Alma y su galán.

El que la pieza de López de Ubeda intitulada *General Auto de la Esposa, en los Cantares*, se halla recogida casi textualmente en el *Códice de Autos Viejos* atestigua la popularidad tanto del género celestinesco como del de las "contrafacta". La materia tratada proviene de la historia bíblica de la adúltera perdonada, ésta, alegóricamente, se desarrolla como el argumento del Alma arrepentida que vuelve a su Esposo y visualmente se presenta como una última prueba del Alma durante la ausencia del Esposo. El instrumento en la tentación es una vieja alcahueta llamada Hipocresía que sigue de cerca al modelo lejano:

Hipocresía: Ay, ¡qué amarga es la vejez! ¡Sola estáis, amiga mía? Ay, ¡qué cara de alegría y qué hermosura y tez! ¡Tal sea la vida mía!

Alma: ¡Ado bueno, madre vieja?

Hipocresía: A rezar mis oraciones y a ver cruces y pendones, y procesiones e iglesia que es hoy día de perdones. Que soy muy santa mujer, amiga de bien obrar, y, cansada de ayunar, me salí aquí por poder contigo un poco hablar.

Alma: ¡Quién soys vos, o qué queréis?

Hipocresía: Hija, soy la Hipocresía.

Alma: A fe, que lo parecéis en las muestras que tenéis. Pues, ¡qué queréis, madre mía?

Hipocresía: Sabe que tiene quejoso un muy pulido galán que ha por nombre don Satán, que, por volverte a tu Esposo, le has causado grande afán. Ya sabes que no es razón serle desagradecida.

Alma: ¡O mala vieja podrida, hija del falso Plutón! ¡Y a esa era tu venida?

Dirásle a aqueese traidor por quien vienes a hablarme que no piense de engañarme, que, si cometí un error, fue para más avisarme.

Mira la vieja enjañosa, ¡cómo finje santidad! (I. 329-365)¹⁶

La visita de la Celestina en la pieza religiosa ocupa tan sólo unas cuarenta líneas, no obstante, este breve pasaje logra condensar el carácter engañoso de la Celestina, el recado atrevido, la furia de Melibea y el fracaso del negocio. Al igual que el galán en *El Infamador*, don Satán en persona llega a la escena después de la malograda embajada:

Demonio: ¿Qué es esto? ¿Nunca has podido hacerla volver atrás?

Hipocresía: Llega tú, quizás podrás: pero yo tengo entendido que en balde trabajarás. (I. 369-373)

El "pulido galán" empieza con ruegos y persuasiones como auténtico enamorado desdenado:

Demonio: ¡O mi graciosa señora muy más fresca que el clavel! ¿por qué te muestras cruel al que siempre te enamora y te es servidor fiel? (I. 374-78)

Pero luego, enfurecido por la reacción violenta del Alma ("malo traidor", "corsario, ladrón") usa del rigor, tal como el protagonista de *El Infamador*. Angustiada, el Alma pide socorro con las palabras:

¡Favoréceme, mi amado,
que me lleva el enemigo! (I. 396-97)

grito que nos recuerda la invocación de la protagonista de la Comedia pagana al exclamar Eliodora: "Dioses, diosas, ¡dadme ayuda!" (folio 308 v) y mientras en la alegoría política de Juan de la Cueva la diosa Némesis interviene con las palabras: "Deja, Leucino, aquesa virgen bella" (ib.), en el lance a lo divino aparece Cristo con el fuerte mando "¡suéltala, perro dañado!" (I. 398).

Para que no se tenga la impresión de que en esta época todo es "alegorías", incumbe mencionar otra adaptación de la *Tragicomedia*, tan representativa de la época como las arriba mencionadas aun si carece de sentidos secundarios. Se trata de la *Comedia Salvaje de Joaquín Romero de Cepeda en la cual por muy delicado estilo y artificio se descubre lo que de las alcahuetas a las honestas doncellas se le sigue, en el proceso de lo cual se hallarán muchos avisos y sentencias*.¹⁷ El título promete más de lo que cumple en cuanto a los "avisos y sentencias"; el argumento, en cambio, no deja nada de desear por lo que a suspensos, matanzas y suspiros se refiere: Después de haberse presentado el "caso" de un amor desesperado que necesita la intervención de una tercera, Gabrina, y al lograr ésta su misión llevándose a la doncella a casa del enamorado, el argumento sigue la senda maravillosa de otras adaptaciones: la joven inocente, escapada de casa del amante, recorre los bosques "siguiendo a Diana". Los padres, en busca de la hija fugitiva en los mismos bosques son atacados por salteadores y queda muerto el padre. Aparece el amante, también en pos de la doncella, en el justo momento en que los salvajes intentan robar a la madre; oportu-

comparación alguna; y pues soy Gracia de Dios y vengo a persuadir al Alma, conviene ante todas cosas persuadirme a mí mismo y ver por dónde lo entraré. ¿Qué es lo que tengo de hacer? ¡Qué desvíos y desprecios tengo que sufrir! ¡Qué paciencia y cordura tengo de tener! Y he de hacer más visajes que un espejo, y me tengo de mudar de más colores que un camaleón, y he de sufrir tantas injurias y tan extrañas afrentas que aunque vea adúlterar al Alma con el Perturbador Sagaz, su competidor y contrario, tengo de callar mi boca, porque el Príncipe de la Luz dice por su profeta:--Aunque hayas sido fornicaria y hayas adúlterado con muchos, vuélvete a mí. Y con todo, no hace más caso de él que el Papa de un villano, como soléis decir acá, según está de poderosa y arrogante con el Perturbador Sagaz, que parece que le quiso dar armas para que entronizase y levantase contra él. Pero los enamorados siempre son muy largos en dar. Bueno será procurar donde pueda hallar al Alma.¹⁸ (p. 108)

La casa del Alma tiene dos porteros, uno llamado Sí y otro No; es éste quien le niega la entrada a la Gracia portadora de "un muy amoroso mensaje" de parte del Príncipe de la Luz (p. 114). A causa de esta negativa la Gracia tiene que valerse de los servicios de otra Celestina, la Fe, personaje que vive dentro de la casa viciosa, y por eso está "mudada y fea". El juego de palabras basado en el doble sentido de "mudar" y "mudas" luego da lugar a una sorprendente función de la Gracia, la de vender afeites:

Fe: ... Mas sabes que tengo acordado que para ganar la boca del Alma y de todos los de su casa, vengas en hábito de buhunero, con ricas y preciadas joyas y preseas, y sobre todo, traigas alindados afeites, que por cobrar nuestra hermosura, todas pondremos por ti la vida. (p. 116)

La Fe y la Gracia, como dos nuevas *Claudinas*, luego se dan cita para que la Fe le lleve los obsequios al Alma pecadora:

Gracia: ¡Hea, damas enamoradas y graciosas! ¿Quién se quiere pulir y engalanar? ¿Quién se quiere hacer graciosa? Porque la hermosura sin gracia es como los zarzillos sin esmalte.

Fe: ¡O Alegría del mundo, seais muy bien venida! ¿Pues con tanto ardid y agonía procuras enriquecer al Alma?

Gracia: ¿Pues qué piensas, Fe, hermana santísima? Sábete que son los enamorados del mundo solícitos en agradar a sus damas, y ¿había de ser el Príncipe de la Luz, siendo quien es, negligente en agradar la suya?

Fe: Muéstrame lo que traes, que ya me muero por verlo.
(p. 117)

La visita de la divina curandera acaba bien a pesar de la tentativa del Perturbador Sagaz de malograr sus virtuosas intenciones. Durante la decisiva escaramuza entre el bando satánico y la Gracia-Celestina, ésta incluso despliega unas inesperadas artes bélicas indicadas en la dirección de escena como: "Aquí echa mano la Gracia contra ellos y los lleva de vencida, atropellándoles..." (p. 129). Finalmente, para disipar las últimas vacilaciones del Alma la divina Celestina vuelve a su tradicional oficio de tercera entregando al Alma una carta de amor de parte del Príncipe de la Luz.

Las últimas tres décadas del siglo XVI, pues, son casi tan fértiles en continuaciones de *La Celestina* como los años que siguieron inmediatamente a la primera edición de la *Comedia*. Pero, mientras que las Comedias *Tebaida*, *Hipólita*, *Serafina*, *Policiana*, *Florinea*, etc., compartían el estilo expansivo y frívolo del Imperio de Carlos V, la misma materia tratada a fines del siglo refleja el ambiente ambiguo, moralista y problemático del reinado del hijo, Felipe II. Además, las cinco obras en cuestión son representativas, en su conjunto, del panorama bizarro-experimental que ofrece el teatro inmediatamente anterior a Lope de Vega: a pesar de llamarse *Comedia*, no todas están destinadas a la representación, puesto que algunas consisten en un mero ejercicio literario. En todas se introducen dioses de la antigüedad (o su contrapeso cristiano: las figuras morales), ríos personificados o salvajes espantosos. Al otro extremo de esta galería maravillosa salen bobos, prostitutas, galanes y damas, y a todos éstos les domina "la nueva Celestina", bien exageradamente viciosa, bien como Circe a lo pagano, bien como intermediaria a lo divino. Rasgo más interesante empero es el argumento mismo de estas adaptaciones, el cual, en cuatro de los cinco casos, está cargado de sentidos secundarios de índole moral, religiosa o política.



SALA BULNES.	
TEATRO JOVEN.	
Presenta:	LA CELESTINA.
De	FERNANDO DE ROJAS. Adaptación: JOSE RICARDO MORALES.
ELENCO:	
CELESTINA	ELSA POBLETE
CALISTO	OMAR GUTIERREZ.
MELIBEA	ELIANA RODRIGUEZ
SEMPRONIO	JUAN VERA
PARMENO	PEPE HERRERA
ELICIA - ALISA	MIRYAM PEREZ
AREUSA - LUCRECIA	MARIELA ROY
DIRECCION:	
ALEJANDRO CASTILLO.	

Reperto de *La Celestina* presentada por el Grupo "TEATRO JOVEN". Temporada 1981.

NOTAS

- 1 Véase Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, III, NBAE XIV.
- 2 Reeditada por Menéndez y Pelayo, NBAE XIV, pp. 312-88.
- 3 Alcalá de Henares, fols. 196-205.
- 4 *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (Madrid, 1901), t. III, núm. 73, páginas 212-28. La *Farsa del Códice...* es más extensa que el *Auto del Cancionero*, y da la impresión de que ha sido adaptada para la presentación en el día del Corpus. Empieza con una loa de cuarenta versos que se prolonga con otros cuarenta versos en los que la Gracia convida "a aquella mesa real / adonde está el pan de vida". Al acercarse el Alma "desgraciada" se le rehúsa participar a causa de su "ponzoñosa vida". A continuación el argumento es idéntico al *Auto del Cancionero*, con sólo variantes en palabras y la añadidura de algún villancico. Los paisajes que tuvo que dejar en blanco Léo Rouanet al editar la *Farsa*, no conociendo el *Auto*, así se pueden suplir gracias a la pieza en el *Cancionero* de López de Ubeda.
- 5 Reeditada por Eugenio de Ochoa en su *Tesoro del teatro español*, I (Paris, 1838). Esta comedia tiene tan sólo el título en común con la *Comedia Selvagía*, de Alonso de Villegas Selvago, de 1554.
- 6 Editada por Alice Bowdoin Kemp en *Three Autos Sacramentales of 1590* (Toronto University Press, 1936), pp. 108-35. Menéndez y Pelayo no incluye esta *Comedia*, ni las piezas religiosas arriba mencionadas, en su estudio sobre las continuaciones de *La Celestina*, *ob. cit.*
- 7 Cf. Mario Praz: *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Roma, 1964).
- 8 Citamos de la edición de 1572. Hemos modernizado la ortografía de todas las citas en el presente estudio.
- 9 Menéndez y Pelayo transcribe: "Esta te quedó", *ed. cit.*, p. 387.
- 10 Los paréntesis son míos.
- 11 *Juan de la Cueva and The Portuguese Succession* (Tamesis Books, London, 1971).
- 12 *Ibid.*, pp. 181-99.
- 13 Citamos de *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva* (Sevilla, 1588).
- 14 Watson, pp. 190-91.
- 15 Véase Bruce W. Wardropper: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid, 1958).

- 16 Citamos de Léo Rouanet, *ed. cit.*
17 Sevilla, 1582.
18 Citamos de A. Bowdoin Kemp. *ed. cit.*



Title page : Antwerp 1599.

TRAGEDIA FANTASTICA
DE LA
GITANA CELESTINA

O

HISTORIA DE AMOOOR Y DE
MAGIA CON ALGUNAS
CITAS DE LA FAMOSA
TRAGICOMEDIA
DE CALIXTO Y
MELIBEA

Alfonso Sastre

La acción es en Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI y un poco en 1978 (o después). NOTA. Hay muchas posibilidades de doblar personajes. Por tanto, este drama puede ser representado por un elenco muy reducido.

Title page from Primer Acto , no. 192 . 1982

••

INCONCINNITY IN THE *TRAGICOMEDIA*, ACT XIV

James R. Stamm
New York University

The juncture of the *Comedia* with the new acts of the *Tragicomedia* occurs a bit less than halfway through the original Act XIV. The addition of about twenty lines of new material before the juncture does little to prepare the reader for the temporary salvation of Calisto from his precipitous fate. The three brief interpolations are all spoken by Melibea: the first and longest reflects her state of mind as she awaits the arrival of Calisto; the second expresses her reservations as the amorous activity commences; the third promises her continuing availability, "porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches."¹ The continuation will provide a number of "venideras noches."

The major interpolation begins with the dialogue between Tristán and Sosia as they return with their master from the assignation. Their theme is the need for silence and discretion as they make their way home at dawn, "porque suelen levantarse a esta hora los ricos, . . . los devotos de templos . . . los enamorados, como nuestro amo, los trabajadores . . . los pastores . . . y podría ser que cogiesen de pasada alguna razón, por do toda su honra y la de Melibea se turbase" (XIV, 192-93). Calisto interrupts them, saying, "Mis cuidados y los de vosotros no son todos unos." This line sounds very good, but what can it possibly mean? If Calisto is referring to the need for caution and prudence in his illicit enterprise and the desirability of protecting his and Melibea's honor, he must certainly share the concern of his servants, which is directed entirely to the success of his undertaking. The sense of the phrase--Calisto's first words after the garden meeting--seems so completely out of context that a careful reader is forced to wonder if lines may not be missing; it is a puzzling non sequitur.

A second example of inconcinnity occurs immediately afterwards. Calisto cautions his servants: "Entrad callando, no nos sientan en casa." Who can be "en casa"? Calisto's strange household has consisted, up to this point, of two body-servants, now deceased, and a page and a groom to whom he is speaking. We have no indication of other family, relatives, or servants. No maiden aunts, cooks, or *amas de llaves* are mentioned at any point in the *Comedia* or later in the continuation, although Calisto will presently refer in passing to "los otros mis sirvientes y parientes," who never appear.² This preoccupation is completely lacking in Act XII under

identical circumstances, when Calisto returns from his meeting with Melibeia, certainly at a late hour, and chats companionably with his servants for a while before retiring. Afterwards Pármeno feels free to consider whether to go to bed or be off to the kitchen for a snack. Calisto displays no concern that he or they may wake a sleeping entourage. Why, we must ask, is this new, unexplained, and pointless element introduced?

A third incongruity occurs early in Calisto's soliloquy. Alone now, and reflecting on his reaction to the death of his servants, he asks himself: "¿Por qué no salí a inquirir la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición?" To what "secreta causa" can he be referring? Sosia has, in Act XIII of the *Comedia*, given his master every relevant detail of the scandalous event: "Señor, la causa de su muerte publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: 'Manda la justicia que mueran los violentos matadores'" (187). A bit later, at the close of this scene, Calisto asks the key question: "Dime, Sosia, ¿qué era la causa por que la mataron?" Sosia supplies the information with admirable clarity and precision: "Señor, aquella su criada, dando voces, llorando su muerte, la publicaba a cuantos la querían oír, diciendo que porque no quiso partir con ellos una cadena de oro que tú le diste" (188). Calisto is probably referring in his soliloquy to his own inaction on learning of his servants' death; to his failure to make a public show of righteous indignation at their summary execution, but the term "secreta causa" is, even so, inappropriate to the context--a clear example of inconcinnity.

A textual analysis of this sort cannot, unfortunately, give us much more than some indices of the unfolding pattern of a creative process. At this point of juncture we find jarring non sequitur, jolting new elements which do not mesh with immediately precedent conditions and which have no structural value in themselves. If Rojas came back to his work after a lapse of time, a period occupied with other concerns, it is possible that he proceeded to amplify the material according to new and perhaps unconscious promptings and a somewhat different understanding of his creation. If, however, the continuation is the work of another writer, then obviously he had not fully absorbed the sense of the foregoing acts and is innovating ineptly and capriciously. Yet it must strike us as odd that, having placed interpolations in every act of the *Comedia* except the first and the last, the *Auto* and Pleberio's lament, and thus having had to reread the work with creative understanding of its total sense, the author of the continuation was not able to effect a less puzzling and troublesome transition to the new action of the *Tragicomedia*. We find no such striking incongruence in material added to the earlier acts.

We have some useful clues to Rojas' literary mentality based on his continuation of the *Auto*. He had read the fragment, he tells us in the *Carta*, repeatedly and with analytic care. He is remarkably attentive to major strategy--for example, carrying forward the theme of Pármeno's inheritance and resolving it in ironic and metaphorical fashion through Celestina's fulfillment of her promise to secure the favors of Areúsa for the lad³--and to minor details such as the development of the Crito sit-

uation when, in Act III, Celestina asks Elicia, "¿Fuéase la moza que esperaba al ministro?" and Elicia replies, "Y aun después vino otra y se fue" (184). Almost nowhere in the fifteen acts of his *Comedia* does Rojas improvise confusion or introduce material clearly out of consonance with character, events, or situations established in the first act. He builds upon the given.

We may see this in his development of the figure of Celestina. Rojas invents a distinguishing characteristic for her; a scar, "aquel su Dios os salve, que traviesa la media cara" (IV, 92), which Pármeno had not referred to in his description of the bawd. Such a mark is hardly out of place when we reflect on what we know of Celestina's long career among ruffians and prostitutes, and the brevity of Pármeno's physical description of the "puta vieja alcoholada" hardly implies a total inventory of her appearance. Rojas also invents her love of the grape, which again causes no problem for the reader, although it may temporarily sidetrack her main purpose in Act IX, the subjection of Melibea to her will and the furtherance of the "negocio." For a final example, he augments and dramatizes her demonic powers at the end of Act III, building on material supplied by Pármeno in the *Auto*.

At only one point does Rojas create confusion, and that is a paradoxical result of his conscientious attempt to do the opposite; to clarify the circumstances of Calisto's initial meeting with Melibea. The opening words of Pármeno's syllogism in Act II, "Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar," (77) create a problem with the time sequence which the first author probably did not intend, but Rojas remains consistent; repeated references to "el otro día" for the opening scene of the *Auto* systematically reinforce his reading of the received text and his interpretation of the Antiguo Auctor's design.

This sustained understanding of the sequence of action is quite distinct from the operation of the three cases of inconcinnity in the continuation of Act XIV I have outlined. Calisto's non sequitur, the population of his house with persons unknown "que no nos sientan" who never appear in body or direct reference, and the mysterious "secreta causa" behind an event that has been publicly aired in all significant detail, suggest not a reasoned reinterpretation of the *Comedia* but inconsequential improvisation and a lack of attention to circumstances the reader has come to accept. If Rojas is the author of this transitional material, he does not exercise the same care with his own work that he had brought to his continuation of the *Auto*. If we are reading the text of a third author, we must agree that he has done his work of splicing in a clumsy fashion, raising questions which he neither resolves nor uses creatively.

NOTES

¹ All references to the text follow *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 8th ed., 1981). Act and page of quotations are indicated in the text. For this example, XIV, 192.

² XIV, 194. Melibea's self-accusation, "Yo dejé hoy muchos sirvientes descubiertos de señor" (XX, 229) may be taken as a figure of speech, a sort of hysterical hyperbole which matches other exaggerations in this soliloquy.

³ For an analysis of Rojas' successful transmutation of the inheritance from "tal copia de ora y plata, que basta más que la renta de tu amo Calisto" (I, 68) into the servant's *rite de passage* in the company of Areúsa, see my note "El tesoro de Pármene," *LC y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre LC*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: Borrás Ediciones, 1977), pp. 185-91.



I

ARGUMENTO DEL PRIMER ACTO
DE ESTA COMEDIA

Illus. J. Azpelicueta. Ed. Juventud. 1967.

••

"ANDAR A CAÇA DE PERDIZES CON BUEYES"

David Hook
King's College, London.

The method of hunting described by Pármeno's remark that 'El falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red' (*Celestina*, XI) has been explained by Dorothy S. Severin, who quotes the accounts given by the *Celestina comentada* manuscript of the second half of the sixteenth century and a seventeenth-century Italian source.¹ The identity of the avian quarry of this peculiar technique has been established by Keith Whinnom.² It remains only to establish that the use of the *buey* was indeed known in fifteenth-century Spain for the explanation of the commentator to be accepted as the definitive interpretation of Pármeno's allusion.

Independent corroboration of the use of this method is provided by no less an authority than Pedro Carrillo de Huete, *halconero mayor* of King Juan II. Carrillo describes an incident in 1420 in which he took possession, aided only by Diego López de Ayala, of the virtually unguarded castle of Montalbán on behalf of King Juan. Having left Diego López to secure the gate, Carrillo entered the keep:

E sobió por otra escalera que abía otros tantos escalones, con vn puñal en la mano, fasta ençima de la torre, donde tenía el alcaide su cama. E desdeque fúe suso, non sentió que abía ome ninguno; e vido al alcaide andar a caça de perdiçes con bueyes.³

The *Refundición de la crónica del halconero* contains a similar account:

Y subió fasta lo alto de la torre, donde el alcaide tenía su cama, y non falló persona que lo estoruase. Y desde lo alto de la torre vió al alcaide andar a caça de perdizes con bueyes.⁴

The modern editor of the two chronicles concerned suggests that 'La escena del castillo de Montalbán . . . está escrita, por lo menos, diez años después de la hazaña del halconero' (*Refundición*, p. xcvi), and marvels at the author's prodigious memory; but Carrillo's account of what the absent *alcaide* was doing while his castle was being taken has the ring of truth. Besides describing an activity which was related to his own professional interests, although unfortunately without any of the details given by the sixteenth-century commentator of *Celestina*, he is describing what must indeed have been a most memorable moment in his life. We may thus accept that hunting with *bueyes* was practised at Montalbán in the 1420's.

Even if, however, Pedro Carrillo de Huete had embroidered the historical reality by making the *alcaide* appear in his account doing something spectacularly inappropriate given what was happening behind his back, his allusion to the use of *bueyes* to hunt *perdizes* would still be important evidence of the existence of the practice in Spain at the time of writing the chronicle. Carrillo's presentation of this activity without any explanation as to what the cryptic phrase 'andar a caça de perdizes con bueyes' actually involved suggests that the concept was familiar enough at that time to require none of the kind of elucidation for which we are indebted to Prof. Severin. There are, however, some residual problems, for Carrillo's reference to plural *bueyes* suggests that this method of hunting did not invariably use a single decoy as shown in the illustration reproduced by Prof. Severin and Professor Whinnom and as implied in Pármeno's phrase; nor is it clear whether the *alcaide* was disguised as an ox, or merely directing operations, although the fact that he was identifiable from the top of the keep might favour the latter interpretation.

These questions do not, however, affect the value of Carrillo's testimony for students of *Celestina*, and the chronological problem posed by the date of the accounts previously known is resolved by his information.

△ △ △

NOTES

¹ "'El falso boezuelo", Or, The Partridge and the Pantomime Ox', *Celestinesca*, 4, 1 (1980), 31-33. For the date of the *Celestina comentada*, see P. E. Russell, 'The *Celestina Comentada*', in *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, edited by A. D. Deyermond (London: Tamesis, 1976), 175-193, at 178-80. (Spanish translation in Russell, *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del 'Cid' al 'Quijote'* (Barcelona: Ariel, 1978), 293-321, at 300-302).

² 'Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking horse', *Celestinesca*, 4, 11 (1980), 23-25.

³ *Crónica del halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete*, edited by Juan de Mata Carriazo, Colección de crónicas españolas, VIII (Madrid: Espasa-Calpe, 1946), 4.

⁴ *Refundición de la crónica del halconero por el obispo Don Lope Barrientos*, edited by Juan de Mata Carriazo, Colección de crónicas españolas, IX (Madrid: Espasa-Calpe, 1946), 40.

△ △ △

LOS REFRANES EN *CELESTINA* Y EL PROBLEMA DE SU AUTORIA

Fernando Cantalapiedra
Granada

Celestina se presenta como un corpus rico y variado en lo que a refranes se refiere, como muy bien ha demostrado J. Cejador y Frauca en su edición de esta obra. El hecho de que Cejador critique los refranes interpolados en la *Tragicomedia*, con justa razón en la mayoría de los casos, por mucho que Gilman quiera contradecirle, nos ha hecho reflexionar sobre la cuestión. Parece evidente que la utilización de los refranes tiene que ser diferente, en lo cuantitativo y en lo estilístico, entre el autor anónimo y Rojas, aunque no se trate de un lenguaje propio sino de la utilización personalizada de un saber-decir colectivo.

Por lo que, a partir de las notas de Cejador,¹ hemos clasificado los refranes según su frecuencia por actos, y separando los que aparecen en la *Comedia* de los que sólo aparecen en la *Tragicomedia*.

En el cuadro se observa una continuidad, en lo que a utilización de refranes se refiere, entre el primer acto y los siguientes; pero no puede decirse lo mismo de los doce primeros en relación con los nueve últimos; la ruptura es evidente y brutal. No creemos que este corte se deba o sea producto de la diferencia estilística impuesta por el género comedia frente a la tragedia, dado que nuestro refranero tiene proverbios y refranes para cualquier tipo de situación.

En la *Comedia*, la oposición entre los dos autores puede establecerse como sigue:

LA COMEDIA Y LOS REFRANES

actos	12 primeros	VS	4 últimos
refranes	185		9
media/acto	15,4		2,2
autores	anónimo		Rojas

LOS REFRANES DE CELESTINA

Actos	<i>Comedia</i>	<i>Traquicomedia</i>	Total	
I	32	0	32	
II	9	1	10	
III	13	0	13	
IV	21	1	22	
V	10	1	11	
VI	7	0	7	
VII	21	9	30	
VIII	20	0	20	
IX	27	2	29	
X	3	0	3	
XI	4	2	6	
XII	18	4	22	
.....				
	185	20	205	TOTAL
.....				
XIII	4	0	4	
XIV	2	5	7	
XV	0	6	6	
XVI	0	4	4	
XVII	0	7	7	
XVIII	0	4	4	
XIX	0	6	6	
XX	1	0	1	
XXI	2	0	2	
.....				
	9	32	41	TOTAL

Rojas intuye este error y trata de subsanarlo en la *Tragicomedia* añadiendo refranes al lado de los anteriores, utilizando la técnica de "un refrán llama a otro;" es decir sus refranes no son de inspiración propia sino inspirados en los del autor anónimo, produciendo un amontonamiento estéril, criticado por Cejador. Rojas no consigue su propósito ya que su media de refranes sigue siendo muy reducida:

LOS NUEVOS REFRANES DE LA TRAGICOMEDIA

actos	12 primeros	9 últimos	media
refranes	20	32	
media	1,66	3,55	4,27

La media de los refranes de los cuatro últimos actos de la *Comedia* es equivalente a la obtenida con los refranes que aparecen por vez primera en la *Tragicomedia*--2,2 vs 2,4--, lo cual sigue ratificando nuestra hipótesis de que Fernando de Rojas sólo escribió los nueve últimos actos.

Tampoco es una sorpresa el hecho de que ni en la primera escena de la "huerta" ni en la primera aparición de Pleberio se utilicen refranes, ya que para nosotros se trata de interpolaciones de Rojas. El mismo fenómeno se constata en los materiales pre- y posliminares.

A la diversidad temática de los refranes del autor anónimo opone Rojas, en los suyos, un tema constante: el de la muerte. Citamos algunos:

- I, 126: "una lazada en el calcañar que saliessen mas sessos que de la cabeça:
 II, 36: "el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo"
 II, 78: "Hombre apercebido, medio combatido"
 II, 75: "no da paso seguro quien corre por el muro"
 II, 111: "que de muy alto grandes caydas se dan"
 II, 118: "viviendo con el conde, que no matase al hombre"
 II, 135: "pues más mal hay que suena"
 II, 142: "mueran e bivamos"
 II, 156: "las muertes habren los ojos de los que biven"
 II, 197: "A muertos e ydos"

Todos estos refranes tienen un funcionamiento catafórico, los primeros, y anafórico los últimos, en relación con el tema de la muerte como castigo, elaborado por el jurista Rojas en los nueve últimos actos.

En los doce primeros actos, los refranes se introducen en el discurso directamente, de preferencia. Sólo en una veintena de ocasiones se utilizan introductores, realizando, en tal caso, la función conectora el morfema gramatical /dizen/:

e, como dizen, . . .	I, 49, 66, etc.
como dizen . . .	I, 102, 197, etc.
pues dizen . . .	I, 126
bien dizen . . .	I, 170
por esto dizen . . .	I, 194
no en balde dizen . . .	II, 90
. . . que dizen . . .	II, 100

Con la llegada del acto XIII los conectores aumentan considerablemente, en un intento de realce estilístico de los refranes. Lo cual indica una variante estilística entre las dos partes del corpus:

LA INTRODUCCIÓN DE LOS REFRANES

actos	12 primeros		9 últimos
directamente	+	VS	-
conectores	-		+

Con la llegada del acto XIII, el morfema /dizen/ es sustituido progresivamente dejando de ser reiterativo; la tercera persona deja el paso libre a las personas gramaticales de la comunicación:

no digan por mí . . .	II, 197
Bien drián de ti. . .	II, 124
¿Porqué quesiste que dixessen . . .	II, 124
. . . debemos . . .	II, 145
. . . qual yo te diré . . .	II, 175
. . . en tu establo . . .	II, 176.

Aparecen también en esta parte de la obra formas adverbiales que no tenían la función de introducir los refranes anteriormente:

así que, . . .	II, 29
sino que . . .	II, 33
assí que . . .	II, 73
pues . . .	II, 129

Se nos puede objetar, y con justa razón, que al ser los actos muy dispares entre sí, en cuanto a su extensión de páginas se refiere, que la media de refranes/actos no puede ser muy significativa. Como contraprueba, hemos realizado la media refranes/páginas, y los resultados siguen confirmando nuestra teoría:

total	<i>Comedia</i>	1º acto	12 actos	VS	4 últimos	9 últimos
páginas	213	37	187		26	62
refranes	194	32	185		9	41
media	0,91	0,86	0,98		0,34	0,66

N. B. Hemos computado las páginas según la 3ª edición de Criado del Val y G. D. Trotter (Madrid: CSIC, 1970).

Como ya hemos señalado anteriormente, la *Tragicomedia* trata de solucionar este estado de cosas y la media del tratado de Centurio llega al 0,88; siendo la media general del corpus de 0,99.

Al observar el cuadro general de los refranes por actos, se constata que la *Tragicomedia* no los ha interpolado en todos los actos; quizá ello se deba al deseo de Rojas de introducir mensajes cifrados.² Si se tiene en cuenta que en el acto XIV de la *Comedia* no aparecen nuevos refranes--sí en el final de dicho acto y principio del tratado--, el mensaje, si existe y si no ha habido despiste por nuestra parte o de la parte de Cejador, puede descodificarse como sigue:

actos	12 primeros	9 últimos	total	autor
refranes añadidos	7 actos			
.....	12	anónimo
refranes nuevos		5 actos		
refranes no añadidos	5 actos	4 actos	9	Rojas

Lo que sí es evidente es que Rojas no ha interpolado ningún refrán en los cuatro últimos actos que él escribió para la comedia.

.....

NOTAS

¹ J. Cejador y Frauca. *La Celestina*, 10ª reimpresión (Madrid: Espasa-Calpe, 1972).

² F. Cantalapiedra, "Por un análisis semiótico de la *Celestina*: los Anagramas", Universidad de Granada, 1981, nº 334. En preparación: "Las orlas de los grabados y los mensajes cifrados".





Celestina's seduction of Melibea (bu L. Goni). Ed. Alfabara, 1974.

REVIEWS

• •

LA PÍCARA JUSTINA. Edición de Bruno Mario Damiani. Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1982. 498 pages.

This new and well-produced edition of what has been called *el apasionante fósil* fills an empty space of long standing on the shelf of undisputed major works of the Siglo de Oro. Besides the edition of the text the volume contains an introduction in which D. assists the reader in situating López de Ubeda's work within a literary kind, and among other books of that age. The passing in review, even at this date, of authors apart from Ubeda who have been surmised as using his name as a pseudonym, is required, but only perhaps because of the way in which the work impinges upon that of Cervantes, in the *Viaje del Parnaso* and elsewhere. Surely those names need never again be paraded. Another exercise in interpretation which is, one supposes, inevitable is the relating of *La pícaro Justina* to what the twentieth century has elected to call "the picaresque" (though very little may by now be left of that particular construct), at any rate to *Guzmán de Alfarache*, the protagonist of which intervenes in Ubeda's text. What in short is the book's -- and its main character's -- place on the good ship *La Vida Pícaro* portrayed in the frontispiece? These two topics are well discussed by D., though one is perplexed at his fondness for citing the forgotten works of hack literary historians -- Peres, Sánchez, Pinó, Suárez, even Northup -- even though they enlighten us not a whit. The theories of Marcel Bataillon (1969) and the French scholar's remarks on the incongruous morality of the work, are given due review even though nothing new is advanced in relation to them. Nevertheless, the introduction constitutes a good summary of current knowledge about *La pícaro Justina*. A few things are left unexplained: the nature of Ubeda's "censure of Malón de Chaide" (8), and the precise channel along which an alleged influence ran from Ubeda's work to Sterne's *Tristram Shandy* (19). The number of translations into other languages is left doubtful. Are there eight (18)? Or four? Or five, using the Bibliography (22-24)?

La pícaro Justina is notoriously difficult to understand both with regard to its "plot" and to its minute details. Expert textual criticism and expert annotation are required if the reader is to be helped to penetrate the phraseological impasto. And here I believe that it must be conceded that D., although he claims that the work is now *fácilmente asequible* (28), has helped very little.

With regard to the text, D. explains: ". . . corregí y revisé según una más atenta lectura de la edición príncipe . . .". Yet what we have here, a comparison of this volume with the Medina del Campo edition shows, is Puyol's text with his often arbitrary emendations, and also his annotation in large part. Many notes are transcribed without much ado from Puyol, and difficult passages which Puyol neglected are also neglected by D. This is a pity, because Puyol can often be caught at mere guesswork: in

the matter of *leonesismos*, for example, no reference has been made by D. to the work of numerous later dialectologists and their fieldwork. Far too much of the annotation comes unashamedly from the *Enciclopedia Espasa* instead of from, say, the source works of its compilers. Some work on the text since Puyol's time is noticed, but too frequently the reader will be referred to a secondary volume or article without an attempt to summarize what topic is discussed in that item: "*Pinta el . . . mujer enojada*: cfr. Jones, *op. cit.*, p. 429" when there is no Bibliography to tell the reader what this work of Jones *a secas* could be, is incompetent annotation. Some specific bibliographical knowledge on the reader's part is then assumed, and yet that reader appears to have to be told who Caesar was (86), or Santa Teresa (*idem*), Carlos I (434) and Fernán González (125) -- not to speak of every Greek and Roman mythological personage, and every one from the Old Testament. This reader of *La pícaro Justina*, who must be presumed to be familiar with *Don Quijote and Guzmán*, still requires instruction in recognizing forms like *do*, *a fuer de* and *convernã*. The lack of an index to these notes makes it harder at this very moment to tabulate the very large number of these bits of elementary information. The very probable secondary meanings of practically every phrase in the book are seldom hypothesized with any conviction, yet that would be, as Bataillon showed in his day, the only way to penetrate to the meanings of *La pícaro Justina*. Finally there is a curious absence of parallel readings from annotated editions of contemporary authors, Cervantes, Alemán and Lope de Vega, and no sign that help was sought from the seventeenth-century translations into the other European languages. So that the celebrated wines of many a Siglo de Oro text, Rivadavia, Coca and Alaejos (463, also an allusion 154) go unnoticed except as toponyms, while Don Juan de Austria is glossed as "el emperador [?] Felipe II" (323).

The typographical errors are extremely few (250 *recte* "cosi cosi de Frómista" and the repeated phrase, to be deleted "a los pobres, dando primer lugar", 123). The text at the top of 406 should read:

"Respondía: -- No haber marido bueno sino ser morisco.

-- No sé en que lo podía fundar, sino en que . . ."

On page 459 the missing line of verse may be supplied: "*La madrina muy aína / Vino a tocar a Justina / Fue el tocado barajado, / y el velado . . .*" On page 387 the meter is restored to the verse, *recte* "*Vanos jueces, (dice) apelo al Almirante, / . . .*". This is, however merely a selection resulting from an afternoon's random comparison with the relevant pages of the British Library's text of the princeps.

The presentation of the edition would have derived much benefit from a consultation of the article of Allaire and Cotrait (1979) and also, even though D. mentions it by name, the very perceptive dissertation of Sánchez Díez (1972), developing perhaps the concept of *roman-bouffe* theorized by the latter, a novel which is "intentionally emptied out, without source of coherence", and the former authors' notions of the permeability of the whole work to the power of *fisga*, or cynical and often obscene rallery. *El gusto me lleba* reads the inscription on the pennant of the ship *La Vida Pícaro*, and this work does constitute a dilution of what we may

CELESTINESCA

have understood as "the picaresque", but probably not, as D. would have it, because of any ironical stance taken towards, in particular, *Guzmán de Alfarache* by Ubeda; rather, for reasons of eutrapelia or of the psychic hygiene of the times, to temper the seriousness and moroseness which could set in after a reading of pessimistic literature.

There are a few things which spring to mind as worthy of investigation, after a reading of this edition of *La pícara Justina*. First the verses, talking about which as "de dudable calidad lírica y poco elegantes" (*dixerunt* Kane, Puyol, Pfandl) is not helpful at all. Both the poetics of these verses, and that of the entire work now require comparison with those of, for instance, Ubeda's fellow physician El Pinciano, or of Sánchez de Lima, perhaps of what we can infer from the practice of Cervantes. Second, the reasons for the special fascination of the *pícaro's* life for learned readers at the turn of the century, something which may have prompted Ubeda in making his protagonist a *pícaro* and not something else. Third, the whole question of the veiled references--if such they indeed are--to the Court, to the topography of León and Medina, now that the inference of the notion of *limpieza de sangre* is proving to be a *ganzúa* (Bataillon) which seems to open nothing of significance, and that the imputations here and there in the text to characters' predilections for Judaism appear to resolve themselves, as part of an arsenal of jokes, into the general climate of *fisga*. Fourth, the ludic component, with all its attendant feasting. What significance had, inside this text and outside it, the Bigornia? What was women's place in this carnivalesque phenomenon, since something like this seems to have governed the very feminizing of Ubeda's chief character?

Readers of *Celestinesca* will, of course, be curious to know what this new text adds to the tradition begun by Rojas's work. D. rightly points out that Justina's shared femininity is practically all one can point to when making a parallel with Celestina. One might go further than D. and propose that *La pícara Justina* owes nothing to the subsequent texts either, including *La lozana andaluza*. Ubeda's citations are: (a) "No es mi intención contar amores al tono del libro de *Celestina*. . . voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de la deshonestidad, sino a lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina" and (b) "No hay enredo en *Celestina*, . . . chistes en *Eufrosina*, . . . cuya nata aquí no tenga y cuya quintaesencia no saque." Rojas's work evidently is not even seen as a sad and serious work which might require the remedy of laughter; merely the *enredo* interests, and it does seem, superficially, that certain minor characters in the work resemble the more disgraceful ones in *Celestina*. And it is of course possible that Pleberio's "¡Oh mundo, mundo! Me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras," is echoed by Justina's "¡Oh mesón, mesón! Eres esponja de bienes, prueba de magnánimos, escuela de discretos, universidad del mundo, . . ." (119). This would certainly separate out very nicely the tonalities of the two works, and also conduct the reader into what one might call the metaphysics of innkeeping and inn-frequenting (cf. the new work of Monique Joly). *La pícara Justina* has its beginning in an inn, and Guzmán de Alfarache, *atalaya de la vida humana*, finds himself in the last pages whirled into

the nuptial route, once again in an inn.

"Una monumental burla a doble fondo, en cuyo sentido no se ha hecho más que empezar a penetrar": the verdict of Sánchez Díez would still seem quite valid. This edition of *La pícara Justina* will probably have many years' currency, and its introduction is commendable. The edition, however, renders the text only slightly more accessible, in spite of D.'s declaration.

ALAN SOONS

State University of New York,
Buffalo.



XXI

ARGUMENTO DEL VEINTIÉN ACTO

Illus. F. Ezquerro Ed. Marte, 1968.

P R E G O N E R O

[Breves informes sobre nuevos proyectos, tesis, centros, ediciones, teatralizaciones, y bibliografía celestinescas.]

UNA NUEVA TESIS DOCTORAL SOBRE LA CELESTINESCA: En el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, JOSE LUIS CANET VALLES está actualmente elaborando un profundo estudio de las tres comedias de *Thebayda*, *Hipólita* y *Seraphina* (estudio que va encaminado a realizar una edición crítica sobre ellas, según nos informa el mismo autor, una que no será puramente textual, dada la existencia de las ediciones de Trotter y Whinnom y de P. E. Douglas). Por el momento el eje de su labor se centra en la posibilidad de que estas comedias, aunque parecen imitaciones de *Celestina*, contienen más diferencias que similitudes. Al mismo tiempo, analiza la técnica teatral de ellas y considera la posibilidad de su representación y, como complemento al estudio literario, va perfilando las influencias literarias en ellas. La inclusión de sentencias y refranes parece ser una clave importante tanto a la identificación de las fuentes en las que se inspiró el "desconocido" autor cuanto a su procedencia. Por último, J. L. CANET VALLES quiere estudiar las obras dentro del contexto donde fueron publicadas, la Valencia de inicios del siglo dieciséis, en la casa de los duques de Gandía, para ver hasta que punto ciertos marcados gustos (por ejemplo, el gusto por lo obsceno) corresponderían al ambiente italianizante de esa casa.

CENTRO DE ESTUDIOS Y EDICIONES DE TEATRO PRELOPISTA: Está en vías de creación en Limoges (Faculté des Lettres et Sciences Humaines) este centro cuyo nombre explica perfectamente su razón de ser. Está concebido como un centro de labor inter-universitario, internacional y pluridisciplinar. Para comenzar, el Centro piensa publicar un volumen por año y medio, además de organizar para lanzar el Centro un coloquio internacional de teatro prelopiستا. Nos dice nuestro corresponsal francés, JEAN-PAUL LECERTÚA, también miembro del grupo que funda el Centro, que el sector celestinesco será no poco representado en las actividades y labores del centro.

PLAZA Y JANES edita nuevas colecciones para conmemorar su 25º aniversario . . . Se trata del 25º aniversario de la fundación de la casa editora. La editorial tiene prevista la publicación de dos nuevas colecciones. La primera incluirá los 25 títulos más vendidos en los 25 años de la editorial (todos ellos han superado la cifra de 100.000 ejemplares). La segunda colección estará dedicada a los clásicos, tendrá formato de bolsillo y se presentará con una introducción a cargo de un profesor universitario y con notas críticas. Los tres primeros títulos previstos, de aparición en el mes de mayo (1984), son: *El conde Lucanor*, de Juan Manuel, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y una antología de textos de Gaspar Melchor de Jovellanos.

CELESTINESCA

PASCUAL DIRIGIRA UNA VERSION DE LA CELESTINA: Lluís Pascual, que ultima en Valladolid los ensayos de la obra teatral *Luces de bohemia* para presentarla en París (Marzo, 1984), ha aceptado dirigir una versión escénica de *LC* en colaboración con la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. La fórmula adoptada será la co-producción entre el Centro Dramático Nacional y el Gobierno autónomo.

EN NOVIEMBRE DE 1983, en la Maison des Arts André Malraux, Créteil (Francia), tuvo lugar un montaje escénico de *Celestina*, dirigido por el balcánico Petrika Ionesco y con Tsilla Chelton en Celestina. A continuación van unos excerpts de una reseña aparecida en *Le Nouvel Observateur*, no. 995 (2 diciembre 1983), firmada por Guy Dumur.

"La maison de la culture de Créteil est la plus grande de son genre . . . des salles d'exposition, d'infinis escaliers et pas-perdus . . . un rêve de banlieue mégalomaniaque. C'est sans doute pour ça que Petrika Ionesco . . . a conçu des décors, des costumes, une mise en scène tonitruante et ultracompliquée. Cette "Célestine" . . . est si bien devenue la sienne que le nom de l'auteur est oublié dans le programme!"

"Un château fort succède à des grottes dignes de Jheronimus Bosch, des sabbats de sorcières à des processions de flagellants dans le style Goya. Des tombes s'ouvrent. Feux et fumées surgissent de partout. Des cascadeurs tombent de plusieurs mètres de haut. Les amants s'envolent au septième ciel. Les corps nus prolifèrent. On fornique à qui mieux mieux. Les comédiens se contorsionnent et hurlent."

"Comme bien d'autres metteurs en scène ont donné dans ce genre de potlatch, qui jetterait la première pierre? La seule chose que compte est de savoir si la pièce, le texte, l'intrigue ne sont pas noyés dans ce tohu-bohu. Je crains que sí. Et l'on souffre particulièrement pour Tsilla Chelton, qui, sous d'autres cieus, aurait été une étonnante entremetteuse . . ."

"De ses Balkans d'origine on sent que Petrika Ionesco a gardé quelque chose de sauvage et d'authentiquement créateur. Il lui reste à apprendre la mesure qu'Artaud, dont il s'inspire visiblement, avait voulu dépasser."

(Agradezco el envío de una copia de esta reseña al corresponsal de *Celestinesca*, Jacques Joset.)

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

La bibliografía celestinesca se sigue aumentando y no se ve tendencia a disminuirse. Aquí apuntamos las cosas más recientes que hemos visto. Se celebra la aparición de la primera monografía sobre la gran obra de Rojas (AYLLON), además de artículos serios y nuevos intentos de proporcionar al alumnado materiales para el estudio de *Celestina*.

* * * *

ALCINA, Juan. *Fernando de Rojas. La Celestina*. Guías Laia de Literatura, 8, Barcelona: Ed. Laia, 1983. 100 pp.

Una guía de estudiantes para facilitar la lectura y, a la vez, dibujar la menuda problemática que el texto ofrece. Hay sendas secciones sobre el texto, el (o los) autor(es), los elementos constituyentes de las condiciones socio-literarias que *LC* aparenta, textos complementarios, sugerencias para trabajos, y una última sección que recomienda cuatro ediciones y 27 estudios. Para quien no haya leído en mucho tiempo *LC*, sirve esta guía para traerlo de nuevo a la memoria.

AYLLON, Cándido. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984. 285 pp. Paper.

Un primer capítulo sobre la ironía en general, seguido por una lectura de *LC*--en 6 capítulos--que comenta el empleo de diferentes tipos y niveles de la ironía en el proceso creador: es decir, la visión corrosiva e irónica de Fernando de Rojas y cómo se transforma en una estructura dramática.

CUSTODIO, Alvaro (entrevista con Domingo Miras). *Primer Acto*, no. 201 (Nov.-dic. 1983), 29-34.

En la pág. 33, hay unos datos interesantes para la historia de la teatralización de *LC* en la versión del mismo Custodio.

FRAKER, Charles F. "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look." *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro* (Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag), ed. K.-H. Körner y D. Briesemeister (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983), 81-90.

Lo que añade a las discusiones de la retórica en *LC* es la posibilidad que tanto el autor primitivo como Rojas mismo podrían haber leído a Terencio a través del comentario de Donatus, lo cual podría ayudarnos a entender el sentido *local* (inmediato, directo) del uso de las figuras retóricas en el desarrollo del arte de Rojas, un sentido que diferencia *LC* de las otras comedias llamadas humanísticas.

MARTINEZ MARIN, Juan. "Uso y frecuencia de los relativos en *LC*." *Revista de filología española* 63 (1983), 123-40.

A base del texto Criado de Val-Trotter, el autor desea establecer los factores lingüísticos reponsables para la selección de uno u otro de los relativos en *LC*. Diacrónicamente, resulta que *LC* refleja más bien usos de los relativos modernos, mostrando una marcada tendencia de abandono de la selección menos diferenciada que caracterizaba el período literario anterior a 1500.

MORALES, José R. (entrevista con Antonio Joven). *Primer Acto*, no. 192 (enero-feb. 1982), 108-110.

Forma parte de un "Homenaje a Margarita Xirgu." Aquí Morales recuerda momentos y encuentros con la famosa actriz, a petición de quien hizo él su adaptación de *LC*. Ella la estrenó en Montevideo en 1949, y después la llevó a Buenos Aires (con otra obra de Morales).

NUEVA EDICION DE "CELESTINA": viene anunciada en el Catálogo 1984 de la Editorial CASTALIA una nueva edición a ser incluida en su nueva colección "Castalia Didáctica." Rafael Alemany es quien estará a cargo de ella, destinada principalmente a los estudiantes de enseñanza media, los profesores de los mismos, y al público en general. Cada uno de los tomos de la nueva colección saldrá en formato de bolsillo e incluirá: un cuadro cronológico (autor y época); una breve introducción; una sucinta bibliografía comentada; una nota previa; el texto, profusamente anotado; unos documentos y juicios críticos; ilustraciones; y finalmente, unas orientaciones para el estudio de la obra. Las tres primeras obras a salir han sido: *La vida es sueño*, las *Coplas* de Manrique, y *La casa de Bernarda Alba*.

ROJAS, F. de. *LC. TCM*. Versión de José R. Morales. *Cuadernos de Teatro*, no. 7, March 1983. Santiago de Chile: Depto. de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1983. 95 pp. Paper.

Contiene el texto de la adaptación de Morales (1ª ed. 1958) con ocasión de su reposición (Santiago, Teatro Itinerante, 1982). Además del texto, hay un prólogo del adaptador (5-9), una breve historia de siete montajes de la adaptación (13-18), todo profusamente ilustrado con fotos (blanco y negro, y colores) de programas, repartos y distintas representaciones. Es un documento teatral de gran valor.

SASTRE, Alfonso. "Tragedia fantástica de la gitana Celestina." *Primer Acto*, no. 192 (enero-febrero 1982), 63-102.

Versión española de la libre adaptación de *LC* por el polémico dramaturgo español, adaptación montada ya en Italia y en Alemania del Este. En las páginas 46-62 del mismo número de *Primer Acto* hay una apreciación de Sastre y una entrevista-conversación con él en la que se discuten varias facetas de esta obra (ambas por F. Caudet).

VON RICHTHOFEN, Erich. "Lo de la 'abuela con el ximio': otro expresión humanística y caballeresca (de *La Celestina*)?" *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, no. 5 (Madrid: Fundación Universitaria Española-Seminario "Menéndez Pelayo", 1983), 133-34.

Sugiere, puesto que hay otros casos de malas lecturas de fuentes en *LC*, que 'ximio' podría ser un error y que la fuente tendría *eximius* "eximio". Así, la alusión sería a una abuela, como Calisto, de la baja nobleza, que se hizo concubina de un personaje aristocrático.



Ragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contienen (de mas de su agradable y dulce estilo) muchas sentēcias filosofales: e auisos muy necessarios para macebos: mostrandoles los engaños q̄ estan encerrados en seruientes y alcabuetas.

En nueua mēte añadido el tratado de Cetrúrio y chauro de Trasso e sus cōpañeros. Nueua mēte bystorizado.

Edición de "La Celestina" Toledo. 1526.

Universidad de Chile
 TEATRO EXPERIMENTAL
LA CELESTINA

SEGUN LA NOVELA DE
 FERNANDO DE ROJAS

Adaptación escénica de
 JOSE RICARDO MORALES

R E P A R T O

(por orden de aparición)

CALISTO, mancebo enamorado.....	Domingo Tessier
MELIBEA, hija de Pleberio.....	María Maluenda Marta Huneeus
SEMPRONIO, criado de Calisto.....	Roberto Parada
CELESTINA, alcahueta.....	Brisolla Herrera
ELICIA, ramera.....	María Cánepa
PARMENO, criado de Calisto.....	Pedro Orthona
LUCRECIA, criada de Pleberio.....	María T. Fricke
ALISA, madre de Melibea.....	Anita del Valle
AREUSA, ramera.....	Coca Meinic
TRISTAN, criado de Calisto.....	Alejandro Miala
SOSIA, criado de Calisto.....	Eugenio Guzmán
PLEBERIO, padre de Melibea.....	Héctor Marqués
PAJE.....	Malva Vásquez

G E N T E D E L P U E B L O

DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA

José Ricardo Morales

COORDINADOR

Jorge Lillo

TRAJES Y COLOR DEL DECORADO

Simone Chambelland

MONTAJE DEL DECORADO E ILUMINACION: Oscar Navarro. **REALIZACIÓN DE LOS TRAJES:** Belfina Chaparro y Anita del Valle. **APUNTADOR:** Luis Boza. **TRASPUNTE:** Aquiles Sepúlveda. **UTILERÍA:** Rubén Sotocorral, Raúl Allaga. **MAQUILLAJE:** Juan Cruz.

Programa de La Celestina montada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1949.

CELESTINESCA . . . "is an attractive vehicle for scholarly publication, an indispensable research instrument for anyone interested in LA CELESTINA and its derivatives and analogs."
 (S. G. Armistead, HISPANIC REVIEW)

CELESTINESCA . . . was founded in 1977 at the University of Georgia. It appears in Spring and Autumn of each year. Its many interests spring from Fernando de Rojas' *Celestina* (1499, etc.) to encompass the rich and vital artistic traditions it engendered in Spain and throughout Europe (and later America) from the sixteenth century to the present.

CELESTINESCA . . . has featured in its twelve numbers published to date: scholarly commentary on numerous aspects of Rojas masterpiece as well as on matters relating to its continuations and imitations; notes on the literary forebears of *Celestina* and on its progeny (other literary works in prose, theatrical adaptations, operatic works it has inspired, translations, recordings, and more); illustrations from a wide spectrum of *Celestinas*; reviews; bibliographies; poetry and short fiction; and up-to-date information on interest in celestinesque literature around the world.

CELESTINESCA . . . is available from: The Editor
 Department of Romance Langs.
 109 Moore Hall (UGa)
 Athens Georgia 30602 (USA)

ORDERING INFORMATION: All payments must be made in \$US, or by checks drawn on a foreign bank with a US branch. All subscribers may now order all volumes from 1 (1977) through 9 (1985) at these rates (per annum):

INDIVIDUALS: \$3.00 (North America); \$4.00 (Overseas) prepaid

INSTITUTIONS: \$6.00 (North America); \$8.00 (Overseas) **

** Libraries may request billing OR order through agencies.

 Detach and mail with payment (except institutions) to:

ADDRESS/DIRECCION

_____	1977	_____
_____	1978	_____
_____	1979	_____
_____	1980	_____
_____	1981	_____
_____	1982	_____
_____	1983	_____
_____	1984	_____
_____	1985	_____

Individuals:
 \$3.00 per annum (US and Canada)
 \$4.00 per annum (all overseas orders)

TOTAL: _____

Bill/Invoice

(Institutions)





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."

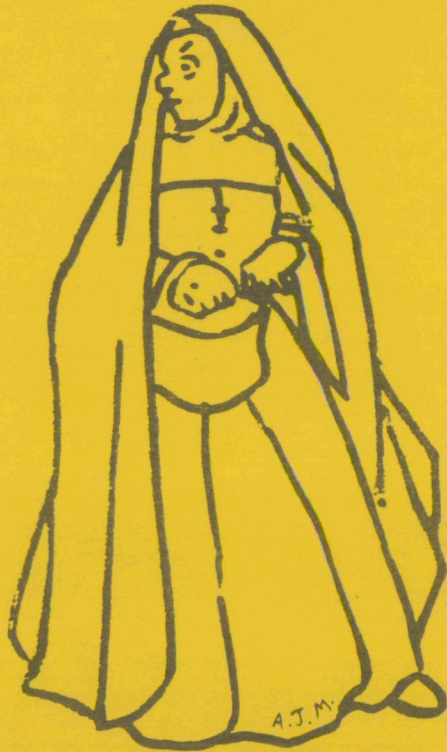
There is no minimum length. However, papers longer than 15 pages (footnotes included) will be discouraged, but not for this reason alone rejected. Brief articles and notes should treat well-defined points concerning either the text or interpretation of LC, its imitations, continuations, translations, 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).



Celestina