

# Celestinesca

ISSN 0147-3085



*Valencia, 1514*

vol. 9

mayo 1985

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

MAY 1985

VOL 9. no. 1

EDITOR'S NOTE	1-2
ARTICLES	
¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?, José Ricardo MORALES	3-9
El sueño de Calisto, Miguel GARCÍ-GÓMEZ . . . . .	11-22
The French Version of the "Penitencia de Amor," D. L. DRYSDALL	23-31
Celestina's 'Hilado' and Related Symbols: A Supplement, Manuel da COSTA FONTES	33-38
NOTES	
Pármegos's "Falso Boezuelo" Again, David HOOK . . . . .	39-42
"El falso boezuelo con su blando cencerrar": or, The Pantomime Ox Revisited, Dennis P. SENIFF	43-45
REVIEWS	
Ciriaco Morón Arroyo, 2nd ed., Sentido y forma de la "Celestina." (Ivy A. CORFIS)	47-48
Regula Rohland de Langbehn, ed. Fernando de Rojas, "Celestina." (Joseph T. SNOW)	49-50
"Celestina." Directed by Christopher Fettes, Drama Centre, London. A Triple Review (David HOOK; John LONDON; Clare LUDDEN, Amanda TAYLOR and Melanie STRICKLAND)	51-55
"Celestina" en el Círculo de Bellas Artes (Madrid), Directed and adapted by Angel Facio. (Esperanza GURZA)	56-62
Otra perspectiva de "Celestina" (adaptación de Xosé Blanco Gil). (Louise FOTHERGILL-PAYNE)	63-64
PREGONERO	
A. "Celestina" at Conferences	65-68
B. "Celestina" Projects	68
C. "Celestina" On The Stage	68-69
BIBLIOGRAFIA	
"Celestina": Documento bibliográfico--suplemento XV, Joseph T. SNOW	71-77
ILUSTRACIONES . . . 9, 10, 22, 31, 32, 38, 42, 44, 46, 62, 70, 77	

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

ISSN 0147-3085

© J. T. Snow

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

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

Typing: Sherri Mauldin.

Technical Assistants: Karin Morris,  
Sharon Reed, Theresa Echols.

# CELESTINESCA

## EDITOR'S NOTE

This is perhaps the most ambitious issue of *Celestinesca* produced thus far. The amount of interesting material is considerable and the reviewers' acceptance rate has increased. Subscriptions are up and institutions are joining up and ordering full back-runs. Scholars and students note the items that appear in *Celestinesca* from the entries in the *MLA International Bibliography*, the *Year's Work in Modern Language Studies*, and the Review of Reviews sections of such widely-circulated journals as the *Bulletin of Hispanic Studies*.

As the regular reader will note, we have been able to go back to the word processor again and this issue has been produced on IBM PC machines but printed with the Waterloo Script format and fonts. I cheerfully acknowledge here the efforts of Sherri Mauldin, who typed most of the issue, and to my colleague and word-processing wizard, Merritt R. Blakeslee, without whose last-minute efforts I should never have figured out how to overcome my own deficiencies (I AM learning, but it is slow).

This issue inaugurates the ninth year of our existence, a fact I am finding it hard to absorb. And there is quality material, I am sure, waiting in the wings for nine more. To be specific, and limiting myself to just the next issue, readers will be treated to a study by Charles Fraker on rhetoric in LC and Erna Berndt-Kelly has an illustrated history of the title of Rojas' work that should delight everyone. Review copies are out for celestinesque items authored by Kathleen Kish and Ursula Ritzenhoff, by Cándido Ayllón, and by Miguel Marciales. Hard at work on book-length studies are Louise Fothergill-Payne, James R. Stamm, Kish & Ritzenhoff, Alberto Forcadas, and Miguel Garci-Gómez.

Speaking of Marciales, many of you have read in these pages often of the magnum opus of the late scholar, a valuable 2-volume critical study and edition of *Celestina*. I am pleased to be able to write that it is being printed at this moment by the University of Illinois Press as the first volumes in its new Medieval Monographs Series. The work was prepared for printing by Prof. Brian Dutton and the undersigned and should be available in the Fall of this year. It is profusely illustrated

## CELESTINESCA

and carries a preface by one of Marciales Venezuelan colleagues. I predict that after this edition hits the market, *Celestina* studies will never again be quite the same. The sections supporting the view that Rodrigo de Cota IS the author of Act I will be of particular interest. Also, nowhere is there to be found--in one place--more information on the editions of LC up to the year of Rojas' death (1541), nowhere is there as much interesting speculation and serious new reformulation of the relationships among them. It will be a real publishing event for "celestinistas" around the world. Full details appear in an announcement at the end of this issue.

As always, the editor welcomes not only submission of original material but also of copies of articles and notes for inclusion in future bibliographical supplements. I will be working part of this summer attempting to place in the hands of the printer some 300 pages of bibliographic survey of world interest in *Celestina* since 1930 (perhaps a bit earlier), inclusive of almost anything related to or inspired by the Rojas masterpiece. The other part of this summer will find me in Spain pursuing my latest interest, early illustration of *Celestinas* (concentrating on the sixteenth century).

Please write if you have suggestions and ideas for future numbers.

Quedaos adios,

Joseph Frow



¿TRES CELESTINAS EN EL MUSEO DEL PRADO?

José Ricardo Morales  
Universidad de Chile

En cierta ocasión ironizaba Unamuno sobre las revistas ilustradas de su tiempo --*L'illustration*, francesa, significaba el modelo--, para concluir, desencantado, que en tales publicaciones "la ilustración" consiste sólo en las fotografías...

Sin embargo, en nuestros días, el hecho de que algunas imágenes artísticas se basen sobre determinado texto literario, "ilustrándolo", llevó a constituir una de las tendencias más acreditadas de la moderna Teoría del Arte. Me refiero a la orientación iconográfica de dicha disciplina --que tiene a Panofsky como su representante señero--, en la que se indagan los nexos posibles entre la palabra, sea literaria o mítica, y su trasunto en las artes espaciales. No obstante, si la referida posición merece muchas reservas cuando se erige en la interpretación absoluta o exclusiva de ciertas obras visuales, no ofrece duda que la condición de dichas obras queda mejor definida al conocer qué texto las originó o en qué modalidad fabulativa se fundan.

Desde hace años supuse que dada la rápida difusión y el éxito general de la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea* en Occidente, de manifiesto en sus múltiples ediciones y diferentes traducciones, la pintura no había de ser ajena al considerable reconocimiento de la obra literaria, a tal punto que algunas representaciones de innominadas figuras de ancianas podían corresponder a Celestina. Era necesario, pues, indagar en ese linaje de obras, estableciendo determinada concordancia entre el texto de la *Tragicomedia* y las imágenes que le fueran relativas, en una labor tendente a comprobar hasta dónde y en qué artes, épocas o lugares distintos se propagaron la figura y las vicisitudes dramáticas de Celestina. Aun más, por ese camino cabía dar nuevo sentido a diversas obras visuales de notoria importancia, incluyéndolas en un contexto distinto del que habitualmente se les atribuye, al apreciarlas así como representaciones posibles de la acreditada alcahueta.

Estos modos interpretativos, someramente esbozados, son distintos, desde luego, de los que supone la apreciación o el análisis de determinada obra que lleva un título taxativamente expreso por el artista, ya que, en semejante coyuntura, la estimación de su trabajo tiene en cuenta, de antemano, sobre qué motivo se establece. Así, por ejemplo, la imagen de Celestina pintada por Picasso, en 1903, no sólo pertenece a la constelación de cuadros constituyentes de la llamada "época azul" por la

gama cromática en ella empleada, sino que, dada la índole del personaje, puede incluirse adecuadamente en dicho conjunto, porque forma parte de los tipos humanos representados entonces por el artista, en los que predominan los seres desamparados, caídos en la miseria o el abandono, así como los de dudosa condición, entre los que se encuentra la vieja tercera. Si en la situación expuesta el título que identifica la obra constituye un adecuado punto de partida para su apreciación, a diferencia de ello, la empresa que aquí me propongo consiste en interpretar diversas obras pictóricas carentes de un enunciado suficientemente explícito, otorgándoles un significado diferente del que se les asigna, según determinado texto que les otorgue pleno sentido: en este caso, el de la *Tragicomedia*.

Desde luego que al trabajar de este modo no ignoro que debo moverme en el terreno dudoso del pensamiento atributivo. Sin embargo, aunque el intento parezca objetable, ¿no es la conjetura --la "con-yección"-- el origen necesario de cualquier conocimiento que lleve además consigo la debida "pro-yección"? Si así fuera, estimo que merece la pena correr los riesgos supuestos.

+ +

Ateniéndome tan sólo a las obras existentes en el Museo del Prado, tres de sus pinturas principales no han sido consideradas hasta ahora, que yo sepa, como posibles representaciones de Celestina. Me refiero, en primer término, al cuadro de Quentin Massys o Metsys (1466-1530) titulado *Vieja mesándose los cabellos* (0,55 x 0,40: No 3.074 en el catálogo del Museo. Obra adquirida en 1963), pues si bien se estima habitualmente como una alegoría de la Ira o la Envidia, a mi modo de ver puede representar a Celestina --convertida realmente en una imagen de la desesperación--, tal como aparece en la escena final del *acto XII* de la *Tragicomedia*, al amenazarla de muerte Sempronio y Pármeno. Las palabras que profiere Celestina en la ocasión la retratan de manera semejante a como Massys representó a la anciana de su cuadro: canosa --"no amengües mis canas", le dice a Sempronio--; desgreñada --en contraste con los sirvientes de Calixto, "muy peinados", como ella les reprocha, aunque el dicho es ambiguo, pues equivale también a que pueden presentarse después ante la justicia como si no hubieran hecho nada, con las manos lavadas...--; enloquecida --mesándose los cabellos, según reza el título del cuadro, y en idéntica actitud a la de Elicia, en la xilografía correspondiente a esta escena, edición de Sevilla, 1518-1520--; sin manto --con la camisa caída bajo los hombros, puesto que fue sorprendida en el sueño por Sempronio y Pármeno--, mostrando su "flaca rueca" --nuevas palabras de doble sentido, ya que significan tanto la extrema delgadez del personaje como el instrumento de labor apacible, propio de la industria femenina, nombrado aquí en contraste con las armas que blanden los criados contra "una oveja mansa"--. Además, y sobre todo, corroborando el parecido entre el texto y el cuadro, en el lado izquierdo del rostro pintado por Massys --derecho para el espectador--, aparece la cicatriz característica de Celestina --"la cuchillada", omitida por Picasso; uno de los atributos más significativos del personaje--, a la que se alude repetidamente en el *acto IV*:



## CELESTINESCA

ALISA.- ¿Con quién hablas, Lucrecia? LUCRECIA.- Señora: con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías, a la cuesta del río.

Y después:

MELIBEA.- ...no te conociera sino por esa señaleja de la cara.

Para concluir:

LUCRECIA.- ...¡Hermosa era con aquel su "Dios os salve [la cicatriz] que traviesa la media cara!

Estimo, pues, que todos estos aspectos concordantes, aquí aducidos en conjunto, permiten identificar como probable representación de Celestina la obra citada del pintor flamenco.

Dada la incorporación de los Países Bajos a la corona española, desde el reinado de Carlos V, pudo conocer Massys alguna de las ediciones peninsulares de la *Tragicomedia*, especialmente la sevillana, anteriormente aludida, si es que no tuvo a mano la traducción francesa de la obra, publicada en París tres años antes de la muerte del pintor, en 1527. Sin embargo, las figuras ilustrativas de dicha traducción se reducen a ser personajes estáticos e indefinidos, de tal manera imprecisos que inclusive, como señala Joseph T. Snow,<sup>1</sup> emplean diferentes nombres para designar la misma imagen, por lo que estas resultan intercambiables e impersonales. Con ello se aprecia la marcada diferencia que existe entre las figuras que acompañan a determinados textos y las de un maestro fuertemente original y expresivo, como lo fue Massys, mostrándonos así la gran distancia que media entre una obra artesanal --normalmente conservadora o reiterativa-- y la de un pintor que asume extremas dificultades y abre nuevos caminos.

En este sentido, la posible elección de la escena postrera de Celestina, pudo permitirle al pintor la representación de un momento dramático culminante, en el que, a diferencia de cuanto preconizaron en el Renacimiento, emplea un punto de vista ajeno al nivel en que se encuentra situado el personaje, hasta el extremo que la probable Celestina parece mirar de abajo a arriba al criado Sempronio, de mayor estatura, que la amenaza de muerte. Esta supuesta elección de una escena marcadamente teatral y la adopción de un *standpunkt* distinto de los entonces habituales, como es propio de Massys, se refrendan en su obra *Cristo presentado al pueblo (circa 1515)*, actualmente contigua, en El Prado, a la que acabo de referirme. Dicha pintura excepcional opone la expresión burlona o zahiriente de los sayones a la recogida, silenciosa resignación de Cristo, situado tras un antepecho alto, ante la masa que le injuria. El punto de vista al que recurre el pintor difiere del que empleó en el

---

<sup>1</sup> Véase su artículo titulado, "The Iconography of the early *Celestinas*. I: The First French Translation (1527)," aparecido en *Celestinesca* 8, ii (1984), 25-39.

## CELESTINESCA

pergeño de la supuesta Celestina, pues si esta se encuentra retratada desde arriba, la escena de Cristo se contempla desde la parte inferior del cuadro, entre el gentío dispuesto bajo el estrado. Sin embargo, la mirada de la anciana y la de algunas figuras de esta obra piadosa se dirige manifiestamente hacia el pintor, integrándolo en el cuadro como un personaje más, presente y ausente a la par, en un juego manierista que se generalizará después y que culminará, ya en el barroco, en ese prodigio del múltiple mirar y admirar que llamamos *Las Meninas*.<sup>2</sup>

+ +

De índole muy distinta a la del cuadro de Massys, existe otra obra en El Prado que también puede proponerse como una representación de Celestina: es el lienzo de José de Ribera (1591-1652) titulado *Vieja usurera* (0,76 x 0,62; de 1638. No. 2506 del catálogo del Museo). Aunque lleva la firma del maestro, la tela ha sido atribuida a Francesco de Fracanzano y aun hay quienes la consideran como un trabajo de taller. Sea de ello lo que fuere, importa, para empezar, que la supuesta Celestina aparece representada en actitud reflexiva, dedicándose a pesar y pensar su riqueza, haciéndose uno ambos actos, tal como, semánticamente, también son uno ambos términos.

El origen próximo del tema se encuentra, precisamente, en el cuadro de Quentin Massys titulado *El prestamista y su mujer*, 1518, (Louvre) y en el de su seguidor Marinus van Roymerswaele, *El cambista y su*

<sup>2</sup> El juego de diversas miradas figura reiteradamente en los cuadros manieristas, significándose en ello un sentido laberíntico, multidireccional entre los personajes, que origina ambigüedades y complicaciones para el espectador. Pontormo, Rosso Fiorentino, Tibaldi, Parmigianino, entre muchos otros, lo efectúan con frecuencia. Aunque se ha insistido mucho en *Las Meninas*, respecto de la luz y la atmósfera como "protagonistas" del cuadro, hay que tener en cuenta, principalmente, su condición de obra en la que el pintor adopta como motivo principal su propio quehacer, que consiste, inicialmente, en ver y mirar. A la visión --que es interna, teórica, mental-- la acompaña y corresponde el mirar, el acto de "asomarse" intencional y direccionalmente desde los ojos, según el estado de ánimo, la emoción o el propósito que dirige la mirada. Si *mirus*--latino--implica lo 'asombroso', lo 'admirable' y aun lo 'milagroso' --de *miraculum*-- , cabe admirar en *Las Meninas* la enorme diversidad que dio Velázquez a las maneras de mirar, como no existe, seguramente, en ningún otro cuadro. Recuérdese la gentil mirada niña de la Infanta Margarita; la "atenta" --en el sentido cortés-- de ambas meninas; la fija, por anómala, de la enana Mari-Bárbola; la protectora, correspondiente a la "tuición" del Guardadamas (*tueor* --latino--significa a la vez 'cuidar' y 'ver', de ahí la tutela y la intuición); la distante --tan solo refleja en el espejo-- de los soberanos. Por otro lado, aquí en el campo del arte, adviértase la mirada "crítica" del Jefe de la Tapicería de Palacio, don José Nieto Velázquez, que apartado, en suspensión, desde la puerta zaguera ve

## CELESTINESCA

*mujer*, 1541 (Galería de pintura de Dresde). Sin embargo, para tales pintores flamencos, el motivo corresponde, fundamentalmente, a un tipo humano propio del Renacimiento: el banquero, el hombre consagrado al lucro, asistido por su cónyuge, tanto en el acrecentamiento como en la comprobación de sus riquezas. A diferencia de ello, la mujer pintada por Ribera se encuentra ensimismada, recogida y absorta, en absoluto apartamiento, como una contrapartida mundana de los seres en soledad, pertenecientes a la literatura y a las artes religiosas del barroco, que Ribera representó profusamente con sus figuras de ancianos anacoretas o de muchachas retiradas al desierto.

Si se recurre de nuevo al texto de la *Tragicomedia*, ahora para explicar dicha pintura de Ribera, comprobamos que dos de las notas distintivas de Celestina son, sin duda, el desaliño en el vestir --como manera sabia de ostentar aparente pobreza-- y su acreditada avaricia. En cuanto atañe a la vestimenta, las referencias a su manto astroso, rasgado, son constantes en boca de la alcahueta, que hace alarde reiterado del deterioro que sufre su traje, para obtener de Calixto manto y saya nuevos (*Aucto VI*). Las palabras de Celestina concernientes a sus prendas maltrechas, proferidas en el pasaje indicado, aluden a su "manto raído y viejo", a la "saya rota" y a "los treinta agujeros que tiene su manto", anticipando con ello el atuendo desastrado que cubre a la vieja pintada por Ribera.

En cuanto concierne a la avaricia de Celestina, las alusiones también son frecuentes a lo largo del texto, hasta el punto que puede considerarse como un *leit motiv* de la obra, tema conscientemente reiterado por Rojas para preparar la muerte del personaje, basada, como bien se sabe, en la tacañería de la alcahueta. "¡Oh cobdiciosa y avarienta garganta!", dice Sempronio en el *aucto V*, refiriéndose a Celestina, y en el *aucto IX* el mismo criado le reprocha "ordenar cautelas para haber dinero". En el *aucto XI*, Sempronio y Pármeno consideran la prisa que tiene Celestina para llevarse la cadena de oro, dádiva de Calixto, hasta que en el *aucto XII* culminan estos recelos con la disputa entre los criados y Celestina por la parte de las riquezas que ella guardó para sí, tal como le echa en cara Sempronio en los instantes previos a la muerte violenta de la mediadora: "¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia de lo ganado?" Es, pues, muy probable que la usurera pintada por Ribera, cubierta con un paño deshilachado y roto, no sea otra que Celestina en el acto de pesar las cien monedas de oro que le dio Calixto (*Aucto I*). Esta suposición se confirma por el hecho de que al igual que en el cuadro de Massys, el rostro de la anciana ostenta vistosamente la "señaleja de la cara", la cicatriz antes descrita, que le parte verticalmente la mejilla izquierda,

---

el conjunto de la escena y "el otro" cuadro que ejecuta Velázquez --- siempre el crítico aparece a la espalda del artista, tal como lo representó Pieter Brueghel, el Viejo, en el conocido dibujo de la Albertina de Viena-- . Quede para conclusión la mirada de Velázquez, absorto --es decir, fuera de sí--, en la contemplación y embeleso inherentes a su grave menester, sorprendiéndose a sí mismo en la más cuerda enajenación.

## CELESTINESCA

motivo claro de identificación, según el "retrato hablado" que el texto nos brinda.<sup>3</sup>

+ +

La tercera obra del Museo del Prado en que, con gran probabilidad, figura Celestina, es la de Francisco de Goya (1746-1828) denominada *Dos mujeres y un hombre* (1,25 x 0,66. No. 765 del catálogo del Prado. Concluída entre 1819 y 1823), perteneciente a las conocidas pinturas negras de la Quinta del Sordo.

A mi manera de ver, bajo el referido título anodino se representa el encuentro de Pármeno y Areúsa, provocado por Celestina para dominar al criado, relacionándolo con la muchacha como recompensa anticipada de su complicidad en los negocios de la alcahueta. La escena pintada por Goya se ciñe rigurosamente al texto del *aucto* VII, en el que Areúsa recibe en su cama a Pármeno, gracias a los buenos oficios de Celestina. El lecho dispuesto en profundidad, Celestina sentada a sus pies, Areúsa incorporándose detrás de la vieja mediadora, mientras que Pármeno, cohibido y tímido, apenas se atreve a tocar a Areúsa, responden por completo a la jocosa situación propuesta por Fernando de Rojas. Goya contrasta irónicamente la circunspección de Pármeno, sentado en un rincón, puesto de perfil, con la risa de Areúsa y la carcajada de Celestina, quien con su gran boca desdentada, abierta en primer término, parece disfrutar con su amiga de la frase que acaba de decir, alusiva a su mala dentadura y al criado vergonzoso: "Destos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes." En la pintura de Goya, Celestina se dispone a levantarse --al recoger con su diestra el manto que tiene sobre las rodillas--, para dejar libre a la pareja y dirigirse a su casa, pues, como responderá graciosamente a la indicación de Pármeno, que le ofrece acompañarla: "Acompáñeos Dios, que yo vieja soy. No he temor de que me fueren en la calle."

---

<sup>3</sup> Desde luego que cada pintor hace suyas, a su manera, las referencias textuales. En la Celestina de Picasso, ya esta dicho, no figura la cicatriz aludida y, sin embargo, el personaje del cuadro aparece con abundante vello en la barbilla, correspondiente a la frase de Sempronio: "¡Qué despacio va la barbuda!" ([Aucto] III). Picasso cubre el ojo izquierdo de su Celestina con una veladura blanquecina que no corresponde a las descripciones del texto. Respecto de la figura pintada por Ribera, pueden verse algunas pinceladas claras que sugieren cierto vello canoso sobre los labios y la barbilla de la supuesta Celestina. En otro orden de cosas, la composición del personaje que hizo Margarita Xirgu para la representación escénica de mi adaptación de la obra, en la Comedia Nacional del Uruguay, le llevó a utilizar simultáneamente ambas características de Celestina: la cicatriz y la barba.

Nada tiene de extraño que Goya recurriera a la *Tragi-comedia* para pintar una de sus situaciones más significativas, puesto que la obra de Rojas anticipa, en muchos aspectos, el mundo de los Caprichos, de los Disparates y aun el de las pinturas negras, especialmente con sus motivos de brujas, curanderas o alcahuetas, constantes en los trabajos del pintor aragonés.<sup>4</sup>

La vinculación directa que acabo de establecer entre el texto de Rojas y el referido cuadro de Goya, supone mi primer intento de repristinar el sentido perteneciente a las obras de la Quinta del Sordo, que requieren nueva consideración, fundada sobre nociones distintas de las usuales, para desentrañar su oscuro enigma. Si en este empeño fuese Celestina quien me franqueara el camino, forzoso me será reconocerle su mucha autoridad.



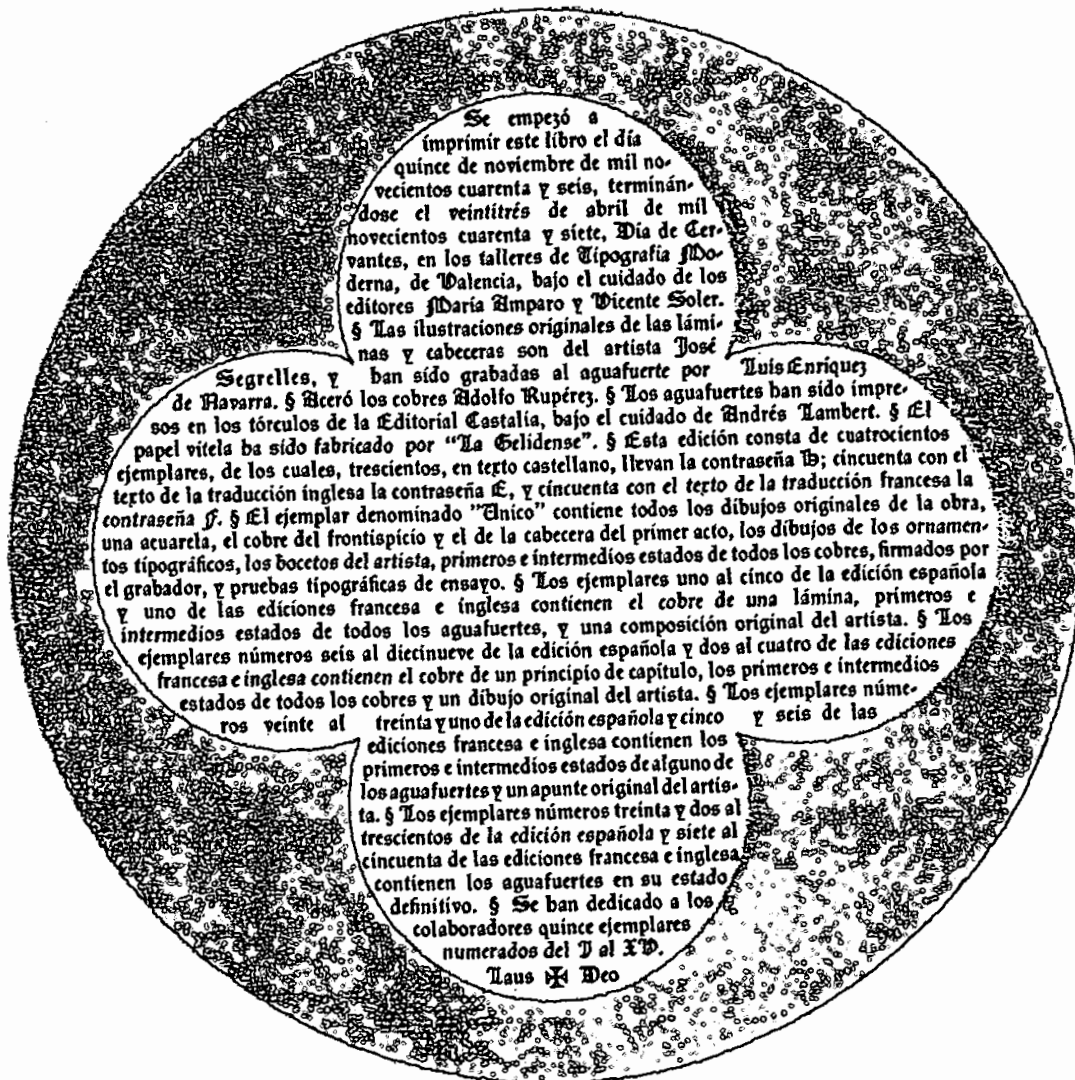
José Segrelles (1948)

AUCTO VII

## Celestina, Areusa

---

<sup>4</sup> Sólo entre los Caprichos, los siguientes grabados incluyen alcahuetas: *Bellos consejos: Dios la perdone, y era su madre: Bien tirada está: Todos caerán: Ya van desplumados: Chitón: Ruega por ella: La desencañonan: Mejor es holgar.*



Valencia: J. Joffre, 1914. Colofón.

EL SUEÑO DE CALISTO

Miguel Garci Gómez  
Duke University

Sé de un hombre en Cristo que hace catorce años--si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo tampoco lo sé, Dios lo sabe--fue arrebatado hasta el tercer cielo; y sé que este hombre--si en el cuerpo o fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe--fue arrebatado al paraíso y oyó palabras inefables que el hombre no puede decir. SAN PABLO.

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. En qué, Calisto?<sup>5</sup>

En estas primeras líneas, se nos habrá hecho notar a todos los que hemos asistido a clases sobre *Celestina*, los jóvenes se llaman por su propio nombre. Y a todos nos habrá resultado "evidente," por decirlo con palabras de Martín de Riquer, "que Calisto ya había visto alguna vez a Melibea."<sup>6</sup> ¿Dónde y cuándo se habrían visto? Esa es la cuestión que aquí se trata de replantear.

¡Ah si pudiéramos leer el Acto I de *Celestina* como lo leyó Fernando de Rojas! Es decir, sin aquellas primeras líneas de su argumento que añadió más tarde alguno de los editores, en que se nos predispone ya a hacernos una determinada composición de lugar y se nos induce a imaginarnos un escenario bastante particularizado en el que localizar y justificar la primera escena del referido acto:

---

<sup>5</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. J. Cejador y Frauca, Madrid: Espasa Calpe, 1962. t. I, pp. 31-32. En lo sucesivo se indicarán entre paréntesis el tomo y las páginas. En ocasiones se han introducido algunos cambios en la acentuación, que se hace según normas más recientes.

<sup>6</sup> Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *Revista de Filología Española*, 41 (1957), 383.

Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar. De la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado (I, 31).

Leer a la manera de Rojas es lo que pretendía hacer el mismo Martín de Riquer: "Leamos," aconsejaba en el mismo lugar, "la primera escena de la obra como si lo hiciéramos por vez primera." Pues bien, por mi parte invito al lector a hacer conmigo una lectura en "estado de gracia," que es la expresión feliz y socorrida de Dámaso Alonso, que en tantas otras ocasiones, en relación a otros textos, me ha gustado a mí invocar.

Si en nuestras manos hubiera caído el escrito del desconocido autor, limpio completamente de notas y aclaraciones, hubiéramos tratado de imaginarnos una situación en la que Calisto y Melibea pudieran haberse encontrado previamente. Hubiéramos inventado cualquier incidente que nos hubiera resultado más o menos aceptable, más o menos verosímil de acuerdo con los gustos y las costumbres de los tiempos. Pero en fin, no ha sido a nosotros, sino a Rojas a quien cayó en suerte la responsabilidad de dar tal explicación, y dudo que cupiera otra más bella, más apropiada o eficaz, que la que él nos legó.

Era esa cuestión de aclarar como fue que los jóvenes ya se conocían la que, primero que ningún otro comentarista, se planteó el propio Fernando de Rojas, tras leer los papeles del desconocido autor, y muy pronto en su continuación, encomendó a Pármene la tarea de darle aclaración. ¿Que cómo se habían conocido por vez primera Calisto y Melibea? Así Pármene:

Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo e alma e hazienda (I, 121).

Calisto y Melibea, nos indica claramente Rojas, se habían conocido hacía algunos días ("el otro día") en la huerta de ésta, en la que Calisto había entrado buscando su neblí.

En las palabras que Rojas pone en boca de Pármene podremos apreciar que el continuador del Acto I procedía movido de un peculiar interés por completarle la página al desconocido autor, por encontrarle una apropiada motivación a la escena y por demostrar a sus propios lectores qué bien había leído aquellos papeles que un buen día encontró, sin firma de su autor. En su afán por aclararle la situación al futuro lector, podría parecernos que comete Rojas cierta incongruencia en el diálogo, en el hecho de que Pármene le informe a Calisto--quien mejor que nadie lo sabría--de cómo, cuándo y dónde se encontró éste por vez primera con Melibea. Una lectura, sin embargo, más atenta nos revelará que no se trataba tanto de informar a Calisto del hecho, como de hacérselo recordar con el fin de amonestarle. La información iba propiamente dirigida al lector.



Fernando de Rojas quiere que su lector comprenda que fue Pármeno el que había salido de caza con Calisto aquel día, ("el otro día") del encuentro. De esa manera sugiere que había habido un incidente previo al de aquella escena del comienzo del Acto I, en que es Sempronio el único que aparecía al lado de Calisto. En cuanto a Pármeno, no aparecería éste en el Acto I hasta mucho más tarde.

No fue pues un descuido artístico el que Pármeno le explicara a Calisto todo aquello, sino que obedecía a un plan consciente y un propósito específico de motivación dramática. De esa forma era como Rojas dejaba establecida la dualidad de situaciones. La primera, la del encuentro: aquella del "otro día," tiempo atrás, en que Calisto, en busca de su neblí perdido y en compañía de su criado Pármeno, entró en la huerta de Melibea, la conoció y habló con ella. La otra, la de la escena: aquella situación con que el anónimo autor daba comienzo a su obra y en la que sólo aparecía Sempronio. Entre el encuentro y la escena había transcurrido, evidentemente, un lapso de tiempo indeterminado; ese lapso que nos sugieren las palabras del propio Calisto, de que llevaba ya algún tiempo ofreciendo a Dios sacrificios por alcanzar aquel galardón de poder ver a Melibea en tan conveniente lugar: ("el seruido, sacrificio, deuoción e obras pías, que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido") (I, 32).

Para mí está claro que el autor de los argumentos añadidos no supo--o quiso--comprender la dualidad de situaciones que sugerían las palabras de Calisto y trataba de establecer Rojas, y de ahí que identificara el primer encuentro con la primera escena, y que localizara ésta en el huerto de Melibea. Martín de Riquer, haciendo semejante identificación, tras argüir convincentemente contra el huerto como escenario y la caza como motivo de la escena, propuso como escenario obvio de ésta "una iglesia."<sup>7</sup>

Lo que todos comprendemos fácilmente es que Melibea se desvaneció rapidísimamente de la escena, en la que nos quedamos, de pronto, solos con Calisto y Sempronio. Podremos afirmar que desde el punto de vista del lector, del que mira al escenario, no fue Calisto quien se fue ("¡Vete! ¡Vete de ay, torpe!", le dice Melibea), sino Melibea, que desapareció como por encanto. Y como lugar, el único que se nos menciona es la cámara de Calisto. Establecer otro escenario, bien un huerto,

---

<sup>7</sup> "Pero ¿cuál es este lugar 'tan conueniente' en el que un caballero puede hablar con una doncella? Creo que la respuesta es obvia: una iglesia" (Riquer, 386). La ocurrencia de Riquer es sumamente sugestiva y sería aceptable si pudiera ser respaldada por semejantes situaciones en la tradición literaria u otras incidencias a lo largo del Acto I o de la *Tragicomedia*. Maria Rosa Lida en su monumental obra *La originalidad artística de "La Celestina"*, (Buenos Aires: EUDEBA, 1970), se extiende en consideraciones sobre el encuentro que ella considera "casual," y que identifica con la escena (p. 200). Solo quiero hacer notar que si para la profesora Lida era "casual," para Calisto (y el autor) fue un encuentro "milagroso," pues era la respuesta a sus muchas plegarias y sacrificios.

bien una iglesia, es querer dar rienda suelta a la especulación y los caprichos de cada lector. En el texto no se nos indica que Calisto entrara en la alcoba, por lo que hemos de suponer que había estado allí, durmiendo. Posiblemente sobresaltado por los ruidos que procedían de la sala, se despertó malhumorado y, a voces, llama a Sempronio. El ruido de la sala, explicaría el criado, se provocó al tratar éste de enderezar el gerifalte, que se había caído de la percha. Calisto, en tono destemplado, ordena al criado a que entre a enderezarle la cama (estaría, vale presuponer, un tanto desaliñada tras la noche de desasosiego y turbulencias que había pasado el joven caballero). Este quería seguir en su alcoba. No es que quisiera dormir, como podría esperarse de aquél que llega de una cacería; lo que el joven caballero deseaba era el retorno a la oscuridad, las tinieblas y el silencio. La claridad del día y sus ruidos le distraían y le impedían la contemplación:

CAL. Cierra la ventana e dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz (I, 35).

La cámara, está claro, es el único lugar mencionado. Sempronio es el único personaje que acompañaba físicamente a Calisto. ¿Y Melibea? Calisto acababa de dialogar con ella. Pero ni la hemos visto allí, físicamente, ni hemos visto que saliera. Su presencia se desvaneció. Como se desvanecen las apariciones. Calisto, ¿quién lo duda?, había tenido una aparición, una visión, un sueño. Así lo interpretó Rojas así nos lo dejó casi explícitamente consignado en el argumento a la obra que él mismo escribió: "dispuso la adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea" (I, 28).<sup>8</sup>

¡Qué tiempos aquéllos! ¡Qué dichosos los que fueron escogidos para ser regalados, unos con apariciones de los dioses, otros, de Cristo, de la Virgen, de ángeles, de santos y, como Calisto, de la dama de sus sueños! Aquella visión fue para él una visión divina, más beatificante que la de los bienaventurados en el cielo. Se le había aparecido su dios. Melibea se presentó en escena con el papel de aquellos dioses que, desde los tiempos de Homero, se habían venido apareciendo a los escogidos, y dialogaban con ellos; parecía, según Cicerón, *quod ipsi dii cum dormientibus colloquantur*.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> No hago aquí distinción entre 'sueño', 'visión' o 'aparición', que uso indistintamente. Sueño sería el término más apropiado, más general y evocador. Lo que importa es notar que, según Rojas, fue a Calisto a quien se le presentó la deseada Melibea, y no viceversa. Se hallará aquél en estado de dormición profunda, simple somnolencia ("entre sueños", que diría Sempronio) o ya despierto, es cuestión bizantina para este propósito. Para los griegos los dioses podían aparecerse al sujeto bien en sueños (que es el término más técnico) o en estado de vigilia (cf. C. A. Meier, *Ancient Incubation and Modern Psychotherapy*, trad. Monica Curtis [Chicago: Northwestern U. Press, 1967], p. 58).

<sup>9</sup> Cicerón, *De divinatione*, 1, 64.



ser exactamente lo opuesto a lo que el soñador esperaría, conteniendo las mismísimas cosas que él trataría de evitar. Podría catalogarse el sueño de Calisto entre aquellos que consideran los sicólogos "la expresión de un arraigado deseo de torturarse a sí mismo."<sup>11</sup> Petrarca tuvo necesidad de un sueño milagroso que viniera a reforzar en su ánimo lo que ya por propia experiencia conocía,<sup>12</sup> en Calisto el sueño avivó el dolor del rechazo experimentado en el huerto o temido en el futuro.

El anónimo autor debía saber mucho de sueños. ¿Habría leído Calisto sobre las prácticas de la incubación? En muchas culturas, viejas y contemporáneas, el sueño divino les era regalado a aquellos que lo deseaban con ansiedad, usando como medios "el retiro, la oración, el ayuno, la mutilación, dormir sobre la piel de un animal sacrificado o en contacto con algún objeto sagrado, y finalmente la incubación (i.e., dormir en un lugar sagrado), o alguna combinación de estos elementos."<sup>13</sup> Si tuviera razón Martín de Riquer, de que el diálogo con Melibea ocurre en una iglesia (para Calisto su cámara era más: era el lugar de su visión beatífica), y tuviera yo razón de que se trataba de un sueño, habríamos de dársela a Calisto de que "el serucio, sacrificio, deuoción e obras pías," que hacía algún tiempo venía ofreciendo a Dios, le alcanzaron el incomparable galardón de ver a (de dormir con) su diosa. La admirable ironía del escritor castellano, a mucha distancia de los tiros de incubación de los griegos, es que su diosa en lugar de curar a Calisto, le enfermó más (si es que el amor inmenso es una enfermedad).

¿Habría rechazado Melibea a Calisto en aquel primer encuentro en la huerta? Así lo debió comprender Rojas, y es natural suponer que así fuera, pues así correspondía que reaccionara una jovencita honesta ante una inesperada declaración de amor. El rechazo de la joven fue lo que acrecentó en Calisto su interés en conquistarla y su recelo de poseerla. Recelo y temor que en el sueño se desataron y condujeron al amante al borde de la desesperación y suicidio. Pero solamente al borde, porque el soñador aceptaría el sueño muy de acuerdo con la doctrina de Aristóteles, como incentivo para las acciones futuras del soñador.

La negativa de Melibea, la repulsa que Calisto temió, en su subconsciente, que fuera irrevocable, destrozó su alma, la deshizo en mil retazos inconexos de experiencias y leyendas, de lejanías y contactos, de visiones y ruidos, de miedos y esperanzas, de fantasías y quimeras, de encumbramientos y humillaciones desmesuradas, devaneos, ilusiones,

<sup>11</sup> E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1951), p. 116.

<sup>12</sup> Castelvetro condenaría este recurso de Petrarca al sueño en sus *Trionfi* (en *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, et Sposta*, Poetiken des Cinquecento, 1, Viena, 1570; reimpr. en Munich, 1968, p. 261). Cf. cita y comentarios en Jackson Cope, *The Theater and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama* (Baltimore: Johns Hopkins U. Press, 1973), pp. 213 y 312.

<sup>13</sup> Dodds, 110.

pesadillas y recelos: en retazos de sueños.

Seremos muchos, estoy seguro, los que le daremos la razón a María Zambrano de que "fábula sin sueño no es posible. Puesto que los sueños son la sustancia de las fábulas."<sup>14</sup> ¡Qué fabulosa es *Celestina*. Está toda ella, más de lo que pensábamos o nos habían dado a entender los comentaristas, hecha de la mejor sustancia de las fábulas.

La potencialidad y eficacia literaria del sueño y la visión habían quedado como ligeramente esbozadas y como en penumbra en el Acto I. Rojas quedó desde el primer momento hechizado ante el artificio y elevaría en su propia continuación la efectividad del sueño literario a la enésima potencia. El sueño--o entresueño--sería para él no sólo la sustancia de que se hacían las fábulas, sino el proceso mismo de creación literaria. El propio autor se confesaría a sí mismo en el prólogo, en el proceso de hacer la continuación de la obra que encontró, preso en su cámara, echado en su cama o sobre su propia mano, y dando rienda suelta a sus propias fantasías:

assaz vezes retraydo en mi camara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores e mi juyzio a bolar (I, 4).

Fernando de Rojas, movido por un peculiar interés por actuar como continuador racional y reflexivo, sustituyó a las Musas, las clásicas embargadoras del poeta, por aquellos papeles del anónimo autor que casualmente llegaron a sus manos y que, a la manera de aquéllas, le enajenaron, le sacaron de sí mismo, tentándole de manera irresistible a escribir: echando a volar su juicio. Tan preso quedó Rojas de la cámara y del personaje soñador de la primera escena del Acto I, que no pudo menos de reproducir la situación en la primera escena de su "aucto trezeno":<sup>15</sup>

<sup>14</sup> "Los sueños en la creación literaria: *La Celestina*," *Papeles de Son Armadans* 29 (1963), 31.

<sup>15</sup> María Rosa Lida creía haber hallado el antecedente de este acto en la más antigua de las comedias humanísticas, el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, que es en la que ella encuentra "los más instructivos contactos," entre su protagonista Paulus y Calisto. El comienzo de *Paulus*, nos dice, "el estudiante que regaña al criado que le ha despertado y recapitula con delicia su sueño--sugiere irresistiblemente el Calisto del acto XIII" (379). Para mí son mayores las semejanzas entre el comienzo de *Paulus* y el del Acto I de *Celestina*. En ambas obras los jóvenes protagonistas se despiertan tras haber gozado de un sueño glorioso e increpan, en tono muy destemplado, a uno de los criados. También en nuestra primera escena los ruidos de Sempronio en las proximidades de la cámara ("en la sala") debieron contribuir, como dejé anotado más arriba, a que se despertara Calisto; veríamos seguidamente con qué intensidad imploraría éste "piedad de silencio." La localización de la primera escena en la cámara de Calisto estaría, pues, muy a tono con el resto de la *Tragicomedia*, con la ambienta-

CAL. ¡O cómo he dormido tan a mi placer, después de aquel açucarado rato, después de aquel angélico razonamiento! Gran reposo he tenido. El sossiego e descanso ¿proceden de mi alegría o causó el trabajo corporal mi mucho dormir o la gloria e placer del ánimo? E no me marauillo que lo vno e lo otro se juntassen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo e persona e holgué con el espíritu e sentido la passada noche. Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento e el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaescido con la desconfianza, que tenía, de la mayor gloria, que ya poseo. ¡O señora e amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿Si estás leuantada o acostada? ¡O dichoso e bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Sonélo o no? ¿Fue fantaseado o passo de verdad? Pues no estuue solo; mis criados me acompañaron. . . (II, 105).

El arte de Rojas, claro, como parafraséador y amplificador, era más reflexivo, más elocuente, mucho más expresivo y, al mismo tiempo, mucho más inquisitivo.

A nadie deberá parecerle exagerado que el Calisto del autor desconocido viera a Melibea y hablara con ella en sueños. El Calisto de Rojas iría más allá; todos sus sentidos conspirarían hasta ver cuál de ellos lograba lastimar más su corazón:

CAL. . . . los ojos en vella, los oydos en oylla, las manos en tocalla. CEL. ¿Que la has tocado dizes? Mucho me espantas. CAL. Entre sueños, digo. CEL. ¿En sueños? CAL. En sueños la veo tantas noches, que temo me acontezca como a Alcibiades o a Sócrates, que el uno soñó que se veyá envuelto en el manto de su amiga e otro día matáronle, e no houo quien le alçasse de la calle ni cubriesse, sino ella con su manto (I, 219-20).

Calisto había leído de famosos soñadores de la antigua Grecia, y quién sabe si entre todos sus temores, no se abrigaban también las esperanzas de llegar a tocar a su amada, esperanzas de que aquellos sueños fueran de los que Sinesio de Cirene denominaba "proféticos en cuanto que por medio de ellos y en ellos hacemos lo que, de conformidad con la armonía cósmica, nos sucederá más tarde de cualquier modo. Son los preludios de los acontecimientos y pueden sintonizarnos con ellos... surgen del alma, que contiene las imágenes de las cosas futuras."<sup>16</sup>

ción de la comedia humanística y, como explora abundantemente la profesora Lida, con la novela caballeresca (cf. p. 384) y con la sentimental (cf. p. 386).

<sup>16</sup> C. A. Meier, "Los sueños en la antigua Grecia y su utilización en las curaciones en los templos (incubación)," en *Los sueños y las socie-*

## CELESTINESCA

Calisto, es fácil apreciar, estaba todo él hecho de sueños. Como criatura de Fernando de Rojas, sus sueños, a los lectores, los invitan a adivinar el futuro del personaje. Al personaje en sí, se le acumulaban tan tupidamente, que apenas le permitían entrever la realidad y mucho menos valorarla. El niño era el padre del hombre, y desde aquella primera escena de su nacimiento al drama, no confiaba, no podía confiar en la realidad de lo que veía o lo que oía, por mucho que lo intentara. De nada le valdría la ayuda que él buscara o la que trataran de prestarle los que estaban a su alrededor:

CAL. ¿Moços, estó yo aquí? ¿Moços, oygo yo esto? Moços, mira si estoy despierto. ¿Es de día o de noche? ¡O señor Dios, padre celestial! ¡Ruégote que esto no sea sueño! ¡Despierto, pues, estoy! Si burlas, señora, por me pagar en palabras, no temas, di verdad, que para lo que tú de mí has recibido, más merecen tus (Celestina) passos (II, 70).

¡Qué inútil que hiciera preguntas quien estaba condenado a no saber, no querer, no poder apreciar las respuestas! Y cuando estaba solo, solo consigo mismo, su transportación llegaba al paroxismo:

CAL ...¿Pero qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Sonabas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? Cata que estás en tu cámara (II, 125).

"Cata que estás en tu cámara," reflexión que le faltó hacerse al Calisto de la primera escena. La reflexión es una operación de la razón, la razón del Calisto de los últimos actos de la *Tragicomedia*, un Calisto que propiamente había consumado su amor, y con ello había dejado ya de soñar. Está ya despierto el que se pregunta si sueña, duerme o vela. Pero en aquella primera escena Calisto se encontraba enteramente embargado por la fuerza del sueño, que era la fuerza del éxtasis. Éxtasis había llamado el austero Tertuliano a esa fuerza del sueño, en que parece perderse la razón, para asemejarse a la locura, y comentaba sobre el sentimiento y la ansiedad con que en sueños nos deleitamos, entristecemos o aterramos.<sup>17</sup> Y San Agustín reflexionaba de esta manera: "aun viven en mi memoria ... las imágenes de tales cosas, que mi costumbre fijó en ella, y me salen al encuentro cuando estoy despierto, a penas ya sin fuerzas; pero en sueños llegan no sólo a la delectación, sino también al consentimiento y a una acción en todo semejante a la real. Y tanto puede la ilusión de aquella imagen en mi alma, en mi carne, que estando durmiendo llegan estas falsas visiones a persuadirme de lo que estando despierto no logran las cosas verdaderas."<sup>18</sup> Más

---

*dades humanas* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964), 168.

<sup>17</sup> Tertuliano, *De anima*, ed. J. H. Waszink (Amsterdam, 1947), cap. 45, p. 62. Tiene comentarios muy valiosos.

<sup>18</sup> *Las confesiones* (X, 30), en *Obras de San Agustín* (Madrid: BAC, 1955) II, 513, 515.

arriba, recordando a Petrarca, apunté como Calisto tuvo necesidad de aquella aparición primera, en la que el sueño reafirmaba su experiencia y avivaba su tormento. El autor de la *Tragicomedia*, en el "aucto quatorzeno," nos brinda un soliloquio bellissimo en que Calisto ni siquiera confía en el tiempo del "relox de hierro," para hacerse caso del "del cielo." Calisto parece poner su mayor confianza y fruición en el poder de su imaginación, en sus fantasías. El que nació para soñar se vería obligado hasta el final de sus días a encontrar mayor deleite en la recreación de las imágenes, en su cámara, que en las propias experiencias. Como si éstas sólo le hubieran sucedido para ser después imaginadas y fantaseadas:

Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me accorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente; buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras, aquellos desuios sin gana, aquel apártate allá, señor no llegues a mí; aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vía sonar; aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abraços entre palabra e palabra, aquel soltarme e prenderme; aquel huyr e llegarse, aquellos açucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con cuánta pena salió de su boca! ¡Con cuántos desperezos! ¡Con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos! (II, 129).

Creeríamos que después de la consumación de su amor aquella noche en la huerta de Melibea, nuestro fogoso protagonista habría cesado de dudar; su actitud en este soliloquio parece afirmativa y segura. ¡De qué distinta manera parecía interpretar ahora aquellos escrúpulos de Melibea, que tan anonadado le dejaron tras la primera escena! Los sueños son fenómenos llenos de irracionalidad e incoherencias, y el tiempo del reloj del cielo, en que tanto confiaba Calisto, era un tiempo muy efímero; efímero tanto en los tormentos como en las alegrías. Nuestro fogoso protagonista, un poco más adelante, volvería a sobresaltarse y volvería a sus temores, y preveía que algún día, al despertarse, se pudiera encontrar, como tantos otros famosos soñadores, con las manos vacías:<sup>19</sup>

CAL. . . . dormieron su sueño los varones de las riquezas e ninguna cosa hallaron en sus manos (II, 168).

El mismo, en la primera escena, tras aquel sueño tan impresionante, aquella incomparable felicidad y aquel apasionado diálogo con su amada, ninguna cosa hallaría en su cama.

---

<sup>19</sup> En Juan de Torres, *Philosophía moral de príncipes para su buena criança y gouierno* (1602), se leen semejantes consideraciones, que el autor atribuye a San Juan Crisóstomo (cf. A. Farinelli, *La vita e un sogno* [Turin, 1916], II, 364).



Observaban atónitos o despreciativos el mal de su amo todos sus servidores. Sempronio, incapaz él de soñar, sólo observaba sinsentidos en la conducta de su amo, cuyo solitario y dolorido cantar enamorado no le parecía otra cosa que devaneos:

PAR. ¿E qué haze el desesperado? SEM. Allí está tendido en el estrado cabo la cama, donde le dexaste anoche. Que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o deuanea. No le tomo tiento, si con aquello pena o descansa (II, 16). SEM. Está deuaneando entre sueños (II, 18).

¿Y Celestina? ¡Ah, aquélla sí que sabía de sueños! Pero los suyos eran de otro tipo y de muy distinta calidad:

CEL. ¡Los huessos, que yo roy, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño" (I, 91).

Los de Celestina más que sueños, eran maquinaciones. Y los sueños de los demás precisaban todos de la interpretación que ella mejor que nadie sabía darles:

CEL. Díxele el sueño e la soltura (I, 133).

Hace mucho tiempo que vengo analizando nuestros viejos textos literarios por las vías de la congruencia interna de sus elementos lingüísticos y conceptuales. Denominé a ese tipo de estudios, estudios de endocritica. Claro, los críticos, un tanto como los autores, tratamos al leer de soñar y en nuestros sueños descubrirle al creador "la soltura" de los suyos. Por medio de este artículo, he tratado de decirles aquí a los lectores "la soltura" del sueño de Calisto, del sueño del desconocido autor, del sueño de Fernando de Rojas, que he querido hacer mi propio sueño. ¿Es que no se trata del mismo? Es la misma fábula la que nos hace a todos soñar.

¿Es posible otra "soltura," otra interpretación o comprensión? Si es que entendemos comprensión en la acepción kantiana de un conocimiento adecuado a nuestras intenciones (así hacía mucho tiempo había entendido Celestina la "soltura"), serán posibles tantas interpretaciones cuantas sean las intenciones.

"Al le sueño," habrá quien piense al oír mi relato. Bienvenido al mundo del buen espectador orteguiano, ese mundo en el que la realidad es una perspectiva individual, y la verdad es el punto de vista del individuo. ¡Cuanto más la realidad y la verdad literaria! Ser otro. Leer con la retina individual y propia. Soñar de otra manera. El que así sueña, ése es el que ha entrado en su propio mundo, dejando el numerosísimo mundo de los que velan. ¡Ah, y qué vigilancia ejercen algunos!

## CELESTINESCA

Los que están despiertos tienen un mundo común para todos, pero cuando duermen cada uno de ellos se aparta de él y entra en el suyo propio.

HERACLITO

\* El presente artículo está extractado de un trabajo más ambicioso sobre el tema, que hace tiempo me trae ocupado. El aparato crítico es intencionadamente reducido, con el fin de concentrar el criterio en la integración del texto, en la congruencia interna de sus múltiples partes.



AUCTO VI

José Segrelles (1948)

Calisto, Celestina

## THE FRENCH VERSION OF THE "PENITENCIA DE AMOR"

Denis L. Drysdall  
University of Waikato

Of all the Spanish imitations and continuations of the *Celestina* only three were translated or adapted into French in the sixteenth and seventeenth centuries. The existence of the *Penitence Damour*, based on Pedro Manuel de Urrea's prose *Penitencia de Amor* (*Burgos: Fadrique de Basilea*, 1514), probably composed between 1530 and 1534 and published at Lyon in 1537, has been noted by the major critics, but some important features of the text have been missed.<sup>20</sup> The sole indication of authorship are the initials "R. B." which appear after the subtitle. These are generally thought to stand for René Bertaut de la Grise, secretary to one of François I's more important diplomats, the cardinal Gabriel de Gramont, and translator of Guevara's *Libro áureo* and *Relox de principes*. The royal privilege of the *Livre doré de Marc Aurele* (1531) informs us that "R. B. de la grise" is "René Bertaut secretaire de nostre trescher et aymé cousin le cardinal de Grantmont" and that he has accompanied the cardinal on voyages to both Spain and Italy. The preface of *Lhorloge des Princes* (1540) indicates that he was in

<sup>20</sup> For the Spanish text, see the edition by R. Foulché-Delbosc (Bibliothèque hispanique, no. 10 - Barcelona & Madrid, 1902), who published at the same time in the *Revue hispanique*, 9 (1902), 200-215, an article which devotes some space to the French translation, but which fails to connect either Urrea or Bertaut with Juan de Flores. See also M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. 4 [1915] (Madrid, 1961), 8-14, Marcel Bataillon "La Célestine selon Fernando de Rojas" (Paris: Didier, 1961), María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion* [1931] (Geneva: Slatkine, 1974), 181-84. Another view of the genre and nature of the work is to be found in E. J. Webber, "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain," *Hispanic Review* 24 (1956), 191-206. For the *Celestina* in France see the introduction of "La Célestine" in the *French Translation (1578)* by Jacques de Lavardin, ed. D. L. Drysdall (London: Tamesis, 1974) and *Celestine. A Critical Edition of the First French Translation*, ed. Gerard J. Brault (Detroit: Wayne State Univ. Press, 1963).

In quotations from the French, abbreviations have been written out, and consonantal i and u rendered as j and v; final é has been given a regular accent.

Rome in 1529 and in Spain for a year from 1526-27 (i. e. 1527-28). For four months of this period he and the cardinal were imprisoned by Charles V, during which time, he tells us, he read such books as he could find there, and in particular the *Livre doré*. Gabriel de Gramont was bishop of Tarbes from 1524, archbishop of Bordeaux and cardinal of Toulouse from 1529. He had been in Spain to negotiate the release of the French princes and the treaty with Henry VIII, and undertook embassies to Rome in 1529, 1530, and 1531 with the cardinal de Tournon to obtain the dispensation necessary for François I to marry Eleanor, to support Henry's case for divorce, and to arrange the marriage of the dauphin Henri to Catherine of Medici. He died on 26 March 1534.<sup>21</sup>

The French text is a veritable patchwork of imitation and adaptation, for Bertaut has not only translated Urrea's work, itself an imitation, but, recognising that Urrea also used Juan de Flores' *Grisel y Mirabella* for his ending, he has returned to this source for his continuation, changing yet again the outcome of the story. In a long final addition, seemingly his own, he has extended considerably Urrea's use of devices, perhaps drawing for his colour symbolism on Flores' other novel, *Grimalte y Gradissa*.<sup>22</sup>

At first sight Bertaut's intention in putting together his version of the work seems to be to add his own voice to the literary debate which he sees, correctly, as deriving from Juan de Flores with the discussion of a courtly *cuestión de amor* and continuing in Urrea, who provides a non-courtly, more conventional and christian solution to a similar situation. As a churchman, or the associate of one, Bertaut modifies the

<sup>21</sup> It is the bibliographer Antoine Du Verdier, *Bibliothèque française* (Lyon, 1585), p. 1116 (in the 1772 ed., vol. 5, pp. 439-40), who identifies this "R. B." with René Bertaut de la Grise, the translator of Guevara's works. One other isolated reference to Bertaut is to be found in G. Guiffrey, *Dianne de Poitiers. Lettres inédites* (Paris, 1866), 14, note 2: it speaks of "un bon de cent livres tournois délivré de 10 septembre 1537 a René Bertault dicte [sic] la Grise 'pour avoir servy les moys d'avril & juing en plusieurs voyages & en son état & office' (Ms. fr. 3120, f.132)." For Gabriel de Gramont see the *Gallia christiana* (1917), I, cols. 1180 and 1239 ("Gabriel de Acro-monte"), II, cols. 1203-04, and *Catalogue des Actes de François Ier* (1887-1908), I, 591, and VI, 61 (with a correction, VIII, 799), VIII, 612: IX, 40 and 61: *Correspondance du Cardinal François de Tournon (1521-62)*, ed. M. François (Paris: Champion, 1946), nos. 16, 35, 70, 73.

<sup>22</sup>

[ a i r ] *La Penitence Damour*

[ a i v ] La Penite[n]ce Damour en la quelle sont plusieurs Persuasio[n]s & respo[n]ces tresutiles & prouffitables, Pour la recreatio[n] des Esperitz qui ueulle[n]t tascher a ho[n]neste conuersation avec les Dames, Et les occasions que les Dames doibue[n]t fuyr de co[m]plaire par trop aux pourchatz des Hommes, & importunitez qui leur sont faictes soubz couleur de Service, Dont elles se trouent ou

work further in the same direction, using it as a vehicle to exemplify at some length the doctrine of penitence.

The didactic intention of Urrea's work is a matter of some discussion (see studies cited in note 1). In his dedication to his mother, Urrea defines his intention simply as a desire to please her. He describes the work as a mere love story, not to be taken seriously, and even affects some contempt for the profession of writing. His ending, in which a summary version of the judgement and "combat of generosity" from the *Grisel y Mirabella* is grafted on to a story of seduction crudely imitated from the *Celestina*, might be read as moral, but more precisely perhaps seeks to suggest another solution to the *cuestión de amor* posed by Juan de Flores. The latter's king has ruled the rigorous "law of Scotland" should apply: the more guilty of the two lovers should die, the other be imprisoned. The debate to decide the greater guilt takes place between the historical figure of the anti-feminist Catalan poet Per Torellas, and a literary champion of women, Braçayda, descendent of the Briseida of the *Trojan Chronicle*.<sup>23</sup> The decision goes against the women, but in the event both lovers die, and Flores declares his feminist preference by having Braçayda take brutal revenge on Torellas. The entire discussion takes place within courtly conventions; there is no question of non-courtly or religious morality or justice.

Urrea's lovers, Darino and Finoya, are condemned by Finoya's father Nertano, whose judgement implies the existence of a law, like that of Flores, demanding the death of the lovers. Nertano however refuses to apply such a law, determining instead to keep them both in prison for

trompees, ou Infames de leur Honneur.

R. B.

Auec priuilege.

Ms. on n° of flyleaf: Exemplaire de Méon, le seul connu, no. 2924. La marque de l'icare qui est sur le titre est la 1ere de Denis de Harsy imp. a Lyon. V. le Bulletin de Morgand p. Janv. 1888, p. 524. Il y a de plus *Sic in fatiis*. And at the end (n vii n°):

Cy fine la Penitence Damour nouuellement Imprimee.

Mil.D.xxxvii.

The only known copy is in the Bib. Nat. (Res. p Y<sup>2</sup> 257), and bears neither place nor printer's name. The printer's mark on the title page is a figure referred to by Du Verdier and others as Icarus, which should perhaps be identified as Daedalus, since it represents a winged and bearded man; his left hand points up, his right down, and the device includes the motto: "Ne hault, ne bas, Médiocrement," and the words "Sic in fatiis."

The only account of the work, other than Du Verdier's, before Foulché-Delbosc (see above, note 1) is an item by Mercier de Saint-Léger in the *Magasin encyclopédique*, IVe année, tome 2 (Paris: an VI, i. e. 1798), 99-102, which Foulché-Delbosc reproduced almost completely. For Bertaut's use of devices, see my "An Early Use of Devices: René Bertaut de la Grise, *La Penitence Damour*," to ap-

the rest of their lives, on the grounds that he cannot bring himself to execute his own daughter, and that Darino will suffer greater punishment if he remains alive. It will be announced publicly however that Finoya is dead and that Darino has been exiled, so that the law will appear to be observed. Both lovers object to this sentence and claim the greater guilt. Finoya merely expresses remorse and accepts her imprisonment--which may or may not be regarded as a moralizing conclusion--but Darino's answer is more certainly revealing of Urrea's concerns. He accuses Nertano of not being courtly: "no te as regido en esto como cavallero" (69); he (Darino) should be put to death and Finoya should be set free; there has been no battle which justifies keeping him a prisoner. Further Darino pleads: "No uses de justicia de yglesia, que es misericordia que no mata a nadi" (69). He is thus portrayed as demanding justice by the courtly code, and as explicitly rejecting ecclesiastical justice and clemency. Nertano's decision however is not changed, and it is his non-courtly solution, recognizing paternal interest and, by implication, the church's point of view, which Urrea allows to stand. (The subject of penance is in fact hardly treated at all.) By contriving that the law should be kept in appearance only, Urrea may be saying that the courtly code should be treated for what it is, a literary ideal or fantasy not to be regarded as applicable to real life. He remains impartial with respect to the relative guilt of the lovers, showing no inclination to adopt Flores' feminist point of view.

Bertaut's sub-title declares a didactic intention: his work is addressed to those who wish to have honest dealings with women and warns the latter against deceitful and harmful solicitations (see note 3). His dedication adapts some two-thirds of Urrea's prologue to make an apologia of his own foray into literature and to explain his use of dialogue: "Et suivray le stille en colocutions de quatre personnes qui parlent & raisonnent ensemble. Et la cause de ce est pourtant que l'hystoire sera de plus clere intelligence combien que l'on puisse dire que ce soit invention a plaisir, encores cela ne pourroit estre reprehensible quant je suys noz predecesseurs" (a iii v°). He does not admit that he is translating Urrea's dialogue, despite the reference to predecessors, maintaining the fiction that he was told the story in Italy. Overtly he claims that the dialogue form will make for clarity, but it is noticeable that he has omitted Urrea's allusion to Terence and his use of the word *cenas*,<sup>24</sup> thus detaching his work from any association with

---

pear shortly in *Renaissance Quarterly*.

<sup>23</sup> For the background to these two names, see Matulka, pp. 88-137. In the Italian version these characters are called Afranio and Hortensia, with some consequent weakening of the effect achieved by Flores' use of a real contemporary for his male champion. See Matulka, pp. 173-76.

<sup>24</sup> Bertaud's dedication may not be intended for a real person, but designed simply to allow him to introduce his apologia. This is suggested by the anonymity of the addressee and by the fact that a large part is adapted from the Spanish: "Ya no va nadi a inferno

## CELESTINESCA

dramatic forms.

In his interpolations his intentions are clearly defined and confirmed. These consist of two long "raisonnements" spoken by the heroine Lucrese and her confidante Dyane-- a new figure appearing only in this scene--in an exchange inserted before the lovers' fourth meeting, and several final episodes, some of which have the appearance of after-thoughts. Urrea's final scene is partly replaced and greatly extended by an account of the lovers' condemnation, imprisonment, release, and marriage (l iv r° -- m iii v°). This seems to be a coherent unit ending with what is apparently a concluding phrase: "...[la] religion de Mariage, en laquelle demourerent de leur vye en joye perpetuelle & consolation." There follows a moral reflexion on the subject of marriage (m iv v° -- n i v°). Finally there is a second moralising reflexion on the subject of "fortune," at the end of which we are told of Lucrese's death and Lancelot's mourning, an episode largely taken up with the description of a house whose decor symbolizes his penance.

In the first long interpolated speech, Lucrese tries to explain how she came to allow Lancelot access to her room (h vii v°--i ii v°). The balancing of his qualities and charms against the dangers of deception and dishonour are clearly Bertaut's attempt to carry out the promise of his sub-title. Dyane's reply is largely taken up with speculating on the possibility that Lancelot is using Lucrese as a cover for a supposed affair with Panthasilée, daughter of the duchess Palvesine (Palavicino), and a lengthy moralisation on such masculine deceptions (i ii v°--i v v°). This too clearly accords with the promise of the sub-title, but is quite irrelevant to the narrative. Dyane's tirade ends somewhat abruptly with the advice that it is better to avoid the occasion of temptation, but that since a promise has been given it should be kept for this once. Lucrese replies briefly that she is determined to be firm. The text then returns to the Spanish at "Mi alma, respondeme" (52).

The first major addition to the text concerns practical moral considerations. However Bertaut's personal ideas, and probably his professional position, have already led him to make certain other minor changes in Urrea's text. A feature of courtly love, often taken up and exaggerated by the imitations of the *Celestina*, is the tendency of the lover to deify the lady and thus to commit blasphemy. Darino does so in the first scene (5), and goes on to talk of dying in despair (19)--a mortal sin of course--and of his mistress's letter as his salvation (23); on leaving for the visit to Finoya's room he exclaims "Dios nos guje" (51), and once he has gained her favours, justifies himself with impudent casuistry (54). His blasphemies are crowned in the last meeting, when he declares: "El mayor plazer es pecar mortalmente" (66). Bertaut cuts out most of these and, for presumably similar reasons, he eschews the occasionally coarse tone of the original (the entire exchange of pleasantries between Renedo and Lantoyo is omitted).

---

..." to "por largos tiempos" (3-4). The scenes are marked in the Spanish by rubrics consisting of the speakers' names. In the French these rubrics are replaced by engravings.

The narrative begins to be modified radically when Bertaut comes to the judgement administered by the heroine's father. Here he translates almost word for word a large part of the king's speech in the *Grisel y Mirabella* to emphasize the ruler's duty to be impartial, especially since the accused is his own daughter.<sup>25</sup> But where Flores' king had resorted to the debate between Torellas and Braçayda, the Seigneur de Rochebianque, Lucesse's father, calls in his "fiscal," who explicitly rejects the decision reached in that debate: "Vous scavez que en [sic: un?] mesme cas est advenu en Espagne & dont a esté extraicte la Loy & la dispute de la Dame Brisayde, & du gentilhomme Toreilles, & par sentence trouvé la Dame estre loccasion de la perte des hommes, je ne scay pas bonnement sur quel fondement tel jugement peult estre assyz" (l vi r° - v°). He goes on to preach the weakness of human nature and the need for divine grace. Bertaut thus deliberately evokes again the courtly code of Flores' story in order to replace it by a specifically christian moral doctrine. Moreover his support for the female point of view (in this he is plainly in sympathy with Flores and the sentimental romance, rather than with Urrea and the imitations of the *Celestina*) leads him to underline the fact that Lancelot is guilty of using force and that Lucesse is to some extent "excusable" (l viii r°). Certain practical factors are also taken into account: Lancelot's nobility, the fact that he is not the Seigneur de Rochebianque's vassal and that he was the victim of passion, the absence of other heirs, the risk of scandal. The courtly judgement is thus further modified by the author's notion of the psychology of the situation, which leads him to favour the woman, and a desire to admit practical, real-life considerations. The Seigneur de Rochebianque delays, but takes a dream as a divine warning to accept the fiscal's recommendation. To satisfy the law, the lovers will be imprisoned for seven years and then allowed to marry.

In prison (m i v° - m iii r°) Lucesse is guarded by a doorkeeper whose beard is black and tawny (tanee)--colours which in the later descriptions of devices and of the house are seen to symbolize grief and anxiety<sup>26</sup> --and a warder who carries a mirror showing the benefit's

<sup>25</sup> See Matulka, pp. 357-58: "yo quisiera que consideraras ... quien me hozara supplicar por otro."

<sup>26</sup> It is difficult to deduce from Bertaut's text a complete and consistent colour symbolism, or to show that he is following any particular source. Some colours are readily defined, others are used less consistently. He is following a tradition which is similar in many points to that followed in *Grimalte y Gradissa*, but is not entirely faithful to it. In the *Cárcel de Amor*, which may have suggested the image of the prison to him, the three figures atop the tower are "leonado," "negro," and "pardillo;" these colours are said to represent respectively "tristeza," "congoja," and "trabajo" (ed. Keith Whinnom [1971], vol. 2, 85, 90). The episode of the symbolic tomb in the *Grimalte y Gradissa*, the work of a collaborator of Juan de Flores, one Alonso de Córdoba, may have inspired the house described by Bertaut and thus be another element connecting him to Flores' works.



she has formerly enjoyed. She is also attended by "passion avec ses complices de regretz innumerables" (m ii r°). It is clear from what follows that these are personifications. Lancelot too is visited by "regretz" who represent to him the sufferings of Lucesse. But he is also visited in the evenings by a lady dressed in grey--which seems to signify remorse, or, possibly, "travail"--and carrying a sphere which shows all his past life and causes him great grief, though even more for what he believes Lucesse is suffering. This same lady, however, comforts him, speaks to him of his approaching happiness, exhorts him not to despair, and to wear clothes of a violet colour as a sign of constancy ("se vestant de violet en fermetté" -- m iii r°). At sunrise she is replaced by "Regret" dressed in a garment of mirrors, at which Lancelot would have despaired if he had not been able to send the lady with the sphere, now named as "dame esperance," to relieve Lucesse of the presence of "Regret." After seven years the penance is completed and the lovers are released and allowed to marry. The prison is clearly designed to induce remorse, and the episode, whose basic image is taken perhaps from the *Cárcel de Amor*, is an allegory of the nature of penitence. Particularly notable here is the association in the one figure of remorse and hope. This teaching concerning hope in the doctrine of penitence is clearly intended to counteract the moral fatalism of Urrea's courtly lover.

It is possible that Bertaut intended to end his story here, having described more fully than Urrea the workings of penitence. However, he takes his teaching a step further by tacking on a section which places the story in a larger context of eternal values. Earthly happiness is now seen as subject to fortune and time. A lengthy reflection on marriage and procreation serves as a transition to an episode largely concerned with the devices and colours worn in the tournament and masques which accompany the wedding (m vi r°). In time, "La Fortune ennemye & adverse de vertu & plaisir" (n ii r°) strikes down Lucesse and puts an end to their happiness. This allows Bertaut to say that love cools when the beloved is dead and that there remains only the pursuit of heavenly joy. Lancelot spends the rest of his days in prayer believing that he has not satisfied "l'ire & indignation de Dieu contre luy" (n iv r°). This he does in a house whose decor symbolizes his final penitence (n iv v° - n vi r°). He refuses consolation, insisting that his loss is now irreparable in terms of this world and that he must henceforth seek divine forgiveness and blessing. Bertaut has therefore not only rejected Flores' purely courtly solution to the *cuestión de amor*. Taking a cue from Urrea, he proposes a non-courtly solution recognizing paternal interest and the moral teaching of the church, but then goes beyond his Spanish model in his attention to practical considerations and above all amplifies the illustration of the workings of penitence, firstly in the worldly context and then in the context of providence and the hereafter.

Despite the overt allusion to Spain and the Spanish debate, which is mentioned for the first time in the "Argument de l'oeuvre," Bertaut is at some pains to change the setting of his story. In his introduction, he relates that, following his master between Parma and Milan on 12 November 1530, he himself encountered, near Rochebianque (Roccabianca,

29 km from Parma), an Italian gentleman who told him the story, situating it in the period when "Monsieur de Lautrec estoit en Millan,"<sup>27</sup> and later naming the father of the heroine as the Seigneur de Rochebj-anque. The association of the story with real places and persons in the immediate past is so deliberate that one is tempted to ask whether Bertaut is thinking of particular individuals.<sup>28</sup> However this may be, he clearly wishes to set his moral tale historically and geographically in the real world--a desire which would be in accord with the concern for practical considerations to be seen in the trial episode. At the same time he may have thought also, in adopting the Italian setting, to benefit from the fact that Italy was a more fashionable literary model at this period than Spain. Spain, of course, was the enemy, and a Spanish story might be regarded with less sympathy. An allusion to Spain in Angis' examples of women who have caused great harm ("mira a Caua que por ella se perdió España--p. 18) is deleted by Bertaut.<sup>29</sup>

As for genre, Bertaut, despite his dialogue, writes a sentimental romance. Even more than Urrea's stilted speeches, Bertaut's exchanges are undramatic "raisonnements," and several speeches or isolated phrases of the Spanish are transposed to the French as author's narrative. It is quite possible that Bertaut did not recognize his model as an imitation of the essentially dramatic *Celestina* or as a humanistic comedy, but regarded it as belonging to the same genre as *Grisel y Mirabella*. It seems certain that he would not have wanted his work to be associated with them in his reader's minds. As an example of the sentimental romance the *Penitence Damour* has little or no literary value. The writing is unpolished and not infrequently ungrammatical, the episodes

<sup>27</sup> (a v v°). Odet de Foix, vicomte de Lautrec, succeeded Charles de Bourbon as governor of the Milanais in 1516, but was defeated by the Spaniards and forced to withdraw in 1522. He reconquered the territory in 1527, defeating and killing the traitor De Bourbon, but died of plague at the siege of Naples on 15 August 1528. See Brantome, *Grands Capitaines*, I, no. 108. Lancelot's meeting with Prospero Colonna (d. 1523), "dernierement" in Parma (i i r°), suggests Bertaut is referring to the earlier period between 1516 and 1522.

<sup>28</sup> The work, or the first part of it, was probably written before 26 March 1534, since Bertaut does not refer here to his master as the "late lord cardinal," as he does in 1540. Lancelot is said to be a Frenchman known to the Seigneur de Lescud (Lescun? i. e., Thomas de Foix, the brother of Lautrec and his successor in the Milanais; d. 1525 at Pavia), Prospero Colonna, the Contesse de Nicosia, and the Marquise Palevesine, and perhaps to be courting Panthasilée her daughter; Lucesse, we are told, was brought up in the household of Lucesse, duchesse de Ferrare (Lucrezia Borgia, d. 1519).

<sup>29</sup> Curiously Bertaut does not seem to have known the already existing Italian version of Flores' story (*Aurelio e Isabella*--1521), or the French version based on it (*Le Ivgement damovr*--n. d.). There is a hint in a variant of the title of the first French *Celestina* that the

## CELESTINESCA

loosely appended. It did not share the popularity of Flores' story, which in the Italian version was to become one of the most frequently printed of all the sixteenth-century sentimental romances. Historically it is interesting evidence for one way in which the genre was treated, with the attempt to turn it to religious moral teaching, and for its use of devices to reinforce an admonitory portrayal of human love, its pain, despair, and eventual death.



AUCTO X. José Segrelles

(1948)

Celestina Melíbea

---

publisher preferred to let it be thought that the work originated in Italy (see the editions cited in note 1). On the other hand the early editions of *Le Ivgement damoyr* consistently declare it is translated from the Spanish.

CELESTINESCA

---

FERNANDO DE ROJAS

---

LA  
CELESTINA

TRAGI-COMEDIA DE

CALISTO Y MELIBEA

EN LA CUAL SE CONTIENEN  
DEMÁS DE SU AMBABLE Y DULCE ESTILO, MUCHAS SENTENCIAS FILOSÓFICAS  
Y ADVISOS MUY NECESARIOS PARA MANCEBOS,  
MOSTRANDOLEN LOS ENGAÑOS QUE ESTÁN ENCERRADOS EN SIRVIENTES  
Y ALCALDETES

---

*El primer acto se atribuye á Juan de Mena ó á Rodrigo Cota*



BARCELONA  
BIBLIOTECA CLÁSICA ESPAÑOLA

DANIEL CORTEZO y C.<sup>a</sup> Calle de Pallars (Salón de S. Juan)

1886

---

TITULO de la edición Biblioteca Clásica Española (1886).

## CELESTINESCA

### CELESTINA'S *HILADO* AND RELATED SYMBOLS: A SUPPLEMENT

Manuel da Costa Fontes  
Kent State University

The modern oral tradition can frequently shed "light upon the past, disclosing facts which might otherwise have remained shielded from knowledge."<sup>30</sup> It was partly due to a modern folk joke, a conundrum and a somewhat cryptic, burlesque version of the ballad *A Volta do Navegante* from the Azores that I was able to document Rosario Ferré's and Otis Handy's interpretation of *hilado* and some cognate symbols in LC.<sup>31</sup> The abundant use of terms such as *aguja* (a needle but also a phallic symbol), *puntos* (stitches as well as a euphemism for coitus), *hilado* (thread and semen) rolled up in skeins (*madejas*, i. e., testicles),<sup>32</sup> *llaga* (wound, suffering or love, vagina), and the frequent references to doctors, illnesses, remedies and cures (the medieval belief that unrequited love was a real illness with severe physical consequences plus the modern [?] concept of "playing doctor"), particularly during the interview that Handy has perceptively designated as "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," indicates that the heroine, rather than being a poor, innocent victim of Celestina's evil machinations, is "a willing, eager participant in *loco amor*" (Handy, 25)

---

<sup>30</sup> I am quoting from the conclusion to my forthcoming *Barca Bela* in the Portuguese Oral Tradition" (*RPh*). The two stories on which the present note is based were recorded in Canada thanks to a Fellowship from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation. They will be included in *O Conto Popular Português na América do Norte*, III: *Canada*, a collection of folktales that I am still editing (to be published in the *Acta Universitatis Conimbrigensis*).

<sup>31</sup> Rosario Ferré, "Celestina en el tejido de la 'cupiditas'," *Celestinesca* 7:1 (1983), 3-16, Otis Handy, "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7:1 (1983), 17-27, y M. da Costa Fontes, "Celestina's *hilado* and Related Symbols," *Celestinesca* 8:1 (1984), 3-13 (further references to this article will be indicated in the text).

<sup>32</sup> These skeins correspond to the *novelos* or yarn balls in the Portuguese joke and conundrum. Of course Celestina could not take the thread rolled up in such an obvious fashion (*ovillos*) into the homes of her prospective victims without giving her true intentions away from the very beginning. The symbolism would have been too transparent.

## CELESTINESCA

and that Fernando de Rojas conceived the story of Calisto and Melibea especially "as a tale of mutual, unadulterated and undisguised passion, for lust is what attracts them to each other" (Costa Fontes, 10).

The fact that it was possible to document the symbolic value of some of these terms in other Spanish writers (Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, Cervantes, *Don Quijote*, Lopez Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*), as well as in England (Shakespeare, *Henry V*<sup>33</sup> and *The Passionate Pilgrim*), together with the folkloric evidence from China (Stith Thompson J86: *Rocks falling together and thread entering needle's eye suggest sexual intercourse: hence its beginning*, also indexed as Z186: *Symbolism: Needle and thread--sexual intercourse*) and the United States (Melissa Ludvigsen's colloquial American expression "to thread the needle"),<sup>34</sup> suggests that Fernando de Rojas and the other authors mentioned above were inspired by the widespread folkloric currency of these terms.

Unfortunately, modern Iberian evidence was restricted to the joke and conundrum from the conservative Azores, which, besides embodying portions of the motifs listed by Thompson (needle, thread, sexual intercourse), also refer to yarn balls. As I noted earlier, this scarcity should not be taken as indicative of their disappearance from modern oral tradition, for pan-Hispanic field investigators have been understandably reluctant to include materials that could be branded as obscene in their collections (Costa Fontes, 10). Now, thanks to recent field work in Toronto, Canada, I am able to provide two additional Portuguese versions from another archaic, lateral area, the province of Tras-os-Montes. They were told on June 11, 1984, by an excellent informant, the 53 year-old Albertina Esteves,<sup>35</sup> from Quinta de Garabatos, Duas Igrejas (Miranda do Douro). When I asked her if she knew any stories about "dois novelos e uma agulha" she replied that she remembered two, and proceeded to add them to the copious repertory that she had already recorded:

---

<sup>33</sup> Note, however, what I observed on p. 13, n. 27 of my previous article. Although Eric Partridge's reference is not exact, I mention *Henry V* because he would not have listed the expression concerning the "eye of the needle" unless he had found it somewhere in Shakespeare's works.

<sup>34</sup> Although I am still unable to document this expression in any printed source, another member of my department, Robert Nocera, is also familiar with it.

<sup>35</sup> Albertina and her relatives had already contributed to my *Romanceiro Português do Canada*, Prefacio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman (Coimbra: Universidade, 1979) with a great number of ballads and other poems (see xxxii-xxxv, 513).

## CELESTINESCA

Isso era duma vez um pai que tinha uma filha. O pai tinha uma filha e disse p'a ela, diz:

--Olha, Maria, eu tenho que dar uma voltinha, e tu, minha filha, tenho medo que perdas a honra.

--Não, meu pai, eu não perdo a honra--diz.

--Olha, tu foste criada com muita estima, muito inocente. Tu não sabes qu'o mundo é de marotos. Portanto eu saio, mas tu ficas em casa. Não saias com ninguém.

--'Tá bem pai. Não saio.

Mas ela tinha um primo que gostava dela. E diz-l'o primo, diz:

--O Maria! 'Tás a janela! Antão 'tás tanto tempo a janela! Antão teu pai não te chama p'a dentro? (Porqu'antes nunca ia p'a janela).

--O meu pai não 'tá em casa.

--Antão vem passear comigo.

--Ah, isso é que eu não vou.

--Mas porquê?

--Porque posso perder a honra.

--Não, Maria, não perdes. Olha, e antão, se tens assim tanto medo, eu arranjo isso. Olha, eu posso-te coser a honra, que, depois, ela já nunca se perde.

--Oh, então 'tá bem.

Pronto. Foram e coseram a honra.

Depois da honra estar cosida, passearam, passearam, até que calhou. Pronto.

Lá vem a noite p'ra casa. Quando veio p'ra casa, o pai já lá 'tava.

--Onde foste, Maria? O desgraçada, o que é que tu fizeste?

--O pai, não s'afflija, que eu não perdi a honra.

--Como é que tu dizes? Que não perdest'a honra?

## CELESTINESCA

--Não perdi, pai--disse--, porqu'olha: o primo coseu-a bem cosida. E eu ainda queria que me desse mais *pontos*, mas ele não quis. Que disse que tinha acabado o *fio*. Mas não acabou, pai--disse, pondo as duas mãos fechadas juntas. Disse: --Porqu'ele ficou com dois *novelos* assim, e também vi a *agulha*.

\* \* \*

--Não sabe a diferença que há, porque é que os homens são diferentes das mulheres? Porque toda a gente, Deus quando fez, foi co'a barriga rota. O homem e a mulhere.

Depois, antão o homem e a mulher viviam tristes, porque tinham qu'andar sempre a pegar das tripas co'as mãos.

E depois Nosso Senhor deu-l'antão um *novelo* e uma *agulha* para coserem a barriga.

A mulher, como era mais perfeita, deu o *ponto* mais miudinho, e acabou-l'ó *fio*. Acabou-s'ó *fio* antes d'acabá de coser a barriga. O homem era mais trapalhão, deu os *pontos* mais largos. Olha: segurou o *fio*, segurou o *novelo*, segurou a *agulha*, e ficou-le tudo por ali.

\* \* \*

Albertina's first version differs from the Azorean joke (Costa Fontes, 3-4) only in minor details. The King's daughter is now a mere commoner, the cautious mother is substituted for by an equally concerned father, and the Portuguese Quevedo, Bocage, is replaced by a helpful cousin. Since the girl herself states that she saw the yarn balls and the needle, the suspicious boy who asks if the performer of the good deed also had two yarn balls like his clenched fists is eliminated. *Fio* is synonymous with *linhas*. Note that the equivalence of the girl's honor to her virginity could also parallel some passages in *LC*.<sup>36</sup> During the interview in Act X, Melibea mentions her honor in three successive replies to the old bawd, while referring to the remedy and cure that would destroy it. Her third statement is especially suggestive, for she capitulates while realizing that the remedy would taint her honor, wound her body, and tear her flesh:

---

<sup>36</sup> For English examples, see Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy: A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (London: Routledge & Kegan Paul, 1947; new popular edition [revised], 1955), p. 129.



## CELESTINESCA

¿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.<sup>37</sup>

¡O tus *melecinas* son de polvos de infamia y licor de corrupción, confaccionados con otro mas crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber! Porque si uno o lo otro no te impidiese, cualquiera *remedio* otro darías sin temor, pues te pido le muestres, quedando libre mi honra. (156)

¡Oh, cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu *remedio* tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora *lastime mi cuerpo*, aunque sea *romper mis carnes* para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada. (157)

Albertina's second version recalls the Azorean conundrum (the baby is made with two yarn balls and a needle, (Costa Fontes 4), because it begins like a riddle with the initial "What's the difference?" that characterizes spooneristic conundrums. Had Albertina waited for a reply, her query would have become a riddling or clever question, for it would have been difficult to come up with the precise solution expected.<sup>38</sup> The explanation places the text within the realm of an etiological joke, recalling the Chinese motif. Whereas Thompson J86 purports to trace the origins of sexual intercourse, Albertina's story attempts to explain certain fundamental differences between the male and female anatomies. The slant given to her joke attests to a feminist point of view (men are portrayed as being clumsier than the other half of the species) rarely found in an oral tradition that seems to perpetuate the misogynism of medieval *exempla*.<sup>39</sup>

Despite hairsplitting problems of classification, the widespread geographical distribution of the texts from two lateral areas within the con-

---

<sup>37</sup> I am quoting from the 10th printing of Dorothy S. Severin's edition of Fernando de Rojas, *La Celestina* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 156.

<sup>38</sup> See Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore: An Introduction* (New York: W. W. Norton, 1968), 52-53.

<sup>39</sup> I have recorded several tales in this vein. While taping one of them, Albertina stated that she ought to keep it to herself. In her opinion, most stories depicted women in a poor light because they were invented by men, and women did not have the right to say anything against them in the old days: "Mas eu sou bruta a contar isto. Havia de contá vice-versa, porqu'as histórias, em geral, era os homens que as faziam. As mulheres antigamente não tinham o direito de falá nada contra os homens, por isso é qu'as histórias são todas contra as mulheres" (June 11, 1984).

servative Portuguese tradition.<sup>40</sup> --the isolated Azores and Tras-os-Montes--would already be enough in itself to testify to their probable antiquity in the Iberian peninsula. Since Albertina's village, *Duas Igrejas*, is only a few kilometers from the Leonese border, and many of its inhabitants are trilingual (Portuguese, Mirandes, Castilian), chances are that her stories have also been handed down in Spain, in some form or another, to the present day. If they have not yet been collected and subsequently withheld from print, perhaps someone will record and publish them one of these days. As Azorin once said, "vivir es volver."<sup>41</sup>



AUCTO VIII

José Segrelles (1948)

### Sempronio, Parmeno

<sup>40</sup> See Samuel G. Armistead, "The Portuguese *Romanceiro* in its European Context," in *Portuguese and Brazilian Oral Traditions in Verse Form*, ed. Joanne B. Purcell, Samuel G. Armistead, Eduardo Mayone Dias, and Joanne E. March (Los Angeles: University of Southern California Press, 1976), 178-200.

<sup>41</sup> José Martínez Ruiz ("Azorín"), *Castilla*, 9th ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1969), 117.

## PARMENO'S "FALSO BOEZUELO" AGAIN

David Hook  
King's College, London

Given his view of her intentions, Pármeno's implicit comparison of Melibea to the "falso boezuelo" used in hunting partridge is apposite.<sup>42</sup> Until the reference was elucidated by Professor Severin, it seemed obscure to modern readers; but the growing number of fifteenth and sixteenth-century allusions to the practice suggests that it would have been quite familiar to readers of that period. As was pointed out in my previous note on the subject, an allusion to hunting by this method in the *Crónica del halconero de Juan II* offers no explanatory details and thereby seems to assume that no difficulty would be caused by the reference.<sup>43</sup> Similarly bald references to this hunting apparatus recur in sixteenth-century legislation from both Spain and Portugal.

The *Ordenações manuelinas* of 1521 contain detailed provisions regulating hunting, among which is found the following (Book V, title LXXXIIII): "Que nom caçem perdizes: nem lebres: nem coelhos com boi: redes: nem fio."<sup>44</sup> The text of this title begins with a blanket prohibition:

Defendemos geralmente em todos nosos reynos: que pesoa alguma nom mate nem caçe perdizes: lebres: nem coelhos com bois nem com fios darame: nem com outros alguuns fios.

There follow various other prohibitions, and details are given of specific areas of Portugal in which these bans apply, before a further reference to the *boi* is encountered (fol. LXXI<sup>r</sup>) in which the penalties for its use or possession are set out:

<sup>42</sup> For previous discussion of this allusion, see Dorothy S. Severin, "'El falso boezuelo", Or, The Partridge and the Pantomime Ox', *Celestinesca*, 4, i (1980), 31-33; Keith Whinnom, 'Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking-horse', *Celestinesca*, 4 ii (1980), 23-25.

<sup>43</sup> "'Andar a caça de perdizes con bueyes"', *Celestinesca*, 8, i (1984), 47-48.

<sup>44</sup> I cite the edition of Book V by Jacobo Cromberger (Lisbon, 11 March 1521), fol. LXX verso (sig. J6v), from the copy in the British Library (D.g. 1/3, vol. II). Contractions are resolved in italics.

E caçando com boy em cada huum dos ditos luguares: & seus termos: ou sendolhe prouado dentro de dous meses que caçou com ho dito boy: ou sendolhe achado em seu poder ou em casa: pague dez cruzados: & seja degradado dous annos pera cada huum dos nossos luguares dAfrica.

Similar provisions are encountered in Spanish legislation of 11 March 1552 relating to hunting:<sup>45</sup>

Otro si mandamos, que no se pueda caçar con lazos de arambre ni con cerdas ni con redes, ni otro genero ni instrumento dello. Ni pueda auer reclamos bueyes ni perros nocharniegos. So pena de seys mil marauedis y que sea desterrado la persona que lo hiziere por medio ano del lugar donde fuere vezino.

This material recurs in virtually identical words in the *Recopilacion de las Leyes destos Reynos, hecha por mandado de la Magestad Catholica del Rey don Philippe Segundo nuestro Señor* of 1581 (Book VII, title VIII, law 3).<sup>46</sup>

The evidence of references to the *buey* from fifteenth and sixteenth-century Spanish and seventeenth-century Italian sources adduced in previous notes on Pármeno's phrase suggests that this device was in current use in the Mediterranean area during this period. It therefore seems likely that, although legislators and compilers often refer to obsolete and little-used practices in their desire to achieve comprehensive coverage of all eventualities, the sixteenth-century Spanish and Portuguese legislation cited here was intended to deal with a widespread and contemporary technique which was as well known as the more mundane apparatus with which it is lumped together in the repeated prohibitions. It is perhaps worth recalling also the dictum that the frequent repetition of legislation is often an indication of its frequent disregard. That the use of the *buey* was familiar enough to contemporary readers to require no special comment also seems to be implied by a reference to it in Juan de Mena's *Coplas sobre los siete pecados capitales*, stanza 57:<sup>47</sup>

<sup>45</sup> *Las prematicas y Ordenanças: que sus magestades ordenaron en el año de mil y quinientos y cincuenta y dos, de la orden que se ha de tener de aquí adelante en la Caça y Pesca* (Alcalá de Henares: En casa de Salzedo librero, 1562), sig. a2v. I cite the copy in the British Library (D.J. 1/18(1-2)).

<sup>46</sup> Printed at Alcalá de Henares by Juan Iñiguez de Liquerica; fol. 92r (sig. Mm4r). I cite the copy in the British Library (C.78.f.2-3, vol. II).

<sup>47</sup> The similarity of this stanza to the remark in *Celestina* was pointed

Aunque con la catadura  
 mansa tú me contradizes  
 del falso buey de perdizes  
 as ypócrita figura;  
 pues tu piel y cobertura  
 y cencerro simulado  
 al punto de auer caçado  
 sé conuierte en su natura.

The effect of all this is to suggest that the allusion uttered by Pármeno would have posed no problem of comprehension to contemporaries of Rojas, and would indeed have been a relatively forceful image of deceit.

In addition to providing information on the legal status and geographical distribution of the use of bovine disguise by hunters, the statutes cited here have some specifically literary implications. In both Spanish statutes, the apparatus is referred to as *bueyes*, as it was in the *Cronica del halconero*, and in the Portuguese *Ordenações* it is listed as a *boi*. In the *Celestina comentada* manuscript cited by Professor Severin, it is again described simply as a *buei*. All this suggests that the usual designation for the device was the unqualified noun *buey*, the accompanying adjective in Pármeno's allusion to the "falso boezuelo" would therefore appear to be emphatically pejorative rather than merely descriptive of the fact that the apparatus was not a real ox (compare the difference between "false traitor" and "false teeth"). Even if his remark were a literary reminiscence of the verse in Mena's *Coplas*, and the adjective "falso" were inherited from the earlier poem, Pármeno's words would still be more strongly pejorative than Mena's allusion because of the connotations of the *-uelo* suffix of *boezuelo*.<sup>48</sup> The

---

out by F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, *RFE* Anejo V (Madrid: CSIC, reprinted 1973), 166. I cite the *Coplas* from Castro Guisasola's work. In line 3, however, both the edition by R. Foulch-Delbosc (*Cancionero castellano del siglo XV*, I, NBAE, 19 (Madrid: Bailly-Bailliere, 1912), 127) and that by José María Azáceta (*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, 2 vols (Madrid: CSIC, 1956), I, 166) read "de falso buey" not "del falso buey." Other differences concern minor points of orthography only.

<sup>48</sup> See Anthony Gooch, *Diminutive, Augmentative and Pejorative Suffixes in Modern Spanish (A Guide to their Use and Meaning)*, 2nd edition (Oxford: Pergamon, 1970), 131. Fernando Gonzalez Ollé, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, *RFE* Anejo LXXV (Madrid: CSIC, 1962), 109, and 283, records the diminutive form *boezillo* ("buey pequeño") from Pero Tafur's *Andanças e viajes por diversas partes del mundo*, but does not mention *boezuelo* either in the section on *Celestina* (pp. 87-95) or in that on *-uelo* (pp. 281-84). If *boezillo* were the more usual diminutive, then Pármeno's pejorative

## CELESTINESCA

vehemence of Pármeno's remark is thus underlined by the author; and the force of his allusion is in no way diminished by the fact that his strongly-expressed distrust of Melibea's motives proves, in the event, to be unfounded.



AUCTO' IX

José Segrelles (1948)

Sempronio, Parmeno, Elícia, Celestina, Areusa, Lucrecia

---

*boezuelo* would be thrown into correspondingly greater prominence.

## CELESTINESCA

### "EL FALSO BOEZUELO CON SU BLANDO CENCERRAR": OR, THE PANTOMIME OX REVISITED

Dennis P. Seniff  
Michigan State University

Seldom in the history of *Celestina* scholarship has an individual phrase from Rojas's classic work driven so many scholars to distraction, thereby prompting a truly stimulating interchange in a relatively brief time-span, than Pármeno's "El falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red" (*Celestina*, XI). In 1980, Dr. Severin shed light on the matter by way of the explication contained in *Celestina comentada*, Biblioteca Nacional (Madrid) MS 17631, fol. 156r, which describes "el falso boezuelo etc. [as] un género de uaca conque toman perdizes; y es que hazen con una sáuana o con otra cosa semejante uno a manera de buei, y con sus cuernos y cabeça a manera de buei, y va dentro un hombre..." (p. 31).<sup>49</sup> Professor Whinnom offered interesting ornithological commentary during the same year that would render "superfluous" the trappings described in the corroborating illustration found in Antonio Valli da Todi's *Il canto de gl'augelli* (Rome, 1601) that Dr. Severin had included in her study,<sup>50</sup> while Professor Hook, in 1984, appeared to clear up the matter once and for all in detailing an eye-witness account by Pedro Carrillo de Huete, *halconero mayor* of King Juan II, of an incident that occurred in 1420 in which *bueyes* were indeed used.<sup>51</sup> [See David Hook's second article on this topic elsewhere in this issue. Ed.].

In the present note, I wish to offer further evidence that the pantomime ox was employed internationally (cf. Dr. Severin's text) as a venatory decoy for more than eighty years after the appearance of Rojas's work, and that its currency in Spain, despite Professor Hook's keen observations, may have been due originally to foreign influences. In his *Discurso sobre el "Libro de la montería"* (Seville, 1582), the indefatigable bibliophile Gonzalo Argote de Molina includes the following

---

<sup>49</sup> Dorothy S. Severin, "'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox," *Celestinesca* 4, i (1980), 31-33. Further references to this article appear in the text.

<sup>50</sup> Keith Whinnom, "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse," *Celestinesca* 4, ii (1980), 23-25.

<sup>51</sup> David Hook, "'Andar a caça de perdizes con bueyes,'" *Celestinesca* 8, i (1984), 47-48.

curious observations in Capítulo XXXIII, "Dela Monteria del Buey," fol. 12rv:

Vsan en algunas partes de Alemania y Frãcia algunos Monteros yr a Monteria, q̃ llaman del Buey, la qual se haze lleuando hecho de lienço armado sobre aros ligeros vna forma de Buey, pintado con su cabeça y cuernos: y dentro d[é]l se mete el Montero con los aparejos dela caça [see Illustration]; y caminãdo, deuisa por ventanillas que [é]l tiene la caça que ay enel Monte; y dexãdole plantado sobre palillos que trae, sale por vn lado (por donde no sea visto ðla caça) y tira a la q̃ a descubierto.<sup>52</sup>



Discurso sobre el "Libro de la montería"  
Chapter 33, fol. 12r

At the right in this woodcut, which Argote reproduced from the collection *Venationes* by Johannes Stradanus (Antwerp, 1578),<sup>53</sup> are two partridges, a deer (of disproportionate size), and a turtle-dove (*pace*, Prof. Whinnom), *the last of which* appears to be cognizant of the strange figure approaching its perch. It is gratifying, indeed, to know that our pantomime ox has a cosmopolitan background--at least in "Alemania y Frãcia"--as Argote informs us. But what of Spain's and Rojas' knowledge of this particular custom? It appears odd that no occurrence for it in that country is cited in Argote's *Discurso*, and all the more so

<sup>52</sup> Edited in *Francisco Javier de Santiago y Palomares: Selected Writings, 1776-95*. Study and Edition by Dennis P. Seniff. (Exeter Hispanic Texts, 38.) Exeter, UK: Univ. of Exeter Press, 1984, pp. 62-63.

<sup>53</sup> Other commentary on Stradanus's work appears in Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, I, no. 26 (New York: Hispanic Society of America, 1964), p. 51.



## CELESTINESCA

because this work contains a *de facto* history of hunting therein; indeed, the nationalistic tone that prevails throughout (cf. the section on the *Monteros de Espinosa*) suggests that the pastime would have surely been mentioned had it been an indigenous one.

Could Rojas have seen this activity in France (or elsewhere)? Did he possess emblematic illustrations, perhaps like those made by Stradanus years later, that had been produced outside Spain? Was Rojas actually a huntsman, moreover, or was he merely drawing Pármeno's words from the popular speech of his day? Was he familiar with any well-known hunting treatises, e.g., Alfonso XI's *Libro de la montería* (which is silent on the matter of the *buey*), the premier venatory text in Spain that, while produced during the mid-fourteenth century, was still circulating at the end of the fifteenth? Too, were the huntsmen of the court of Juan II influenced by foreign hunting techniques, particularly those from France?

Clearly, numerous controversies continue to envelope the figure of the pantomime ox--not the least of which is the issue of the plural *bueyes*, noted by Professor Hook in his 1984 study (p. 48), a farcical venatory enterprise at best that appears to have given way to a "lone hunter" approach by the time Rojas composed his work, and had definitely done so by the time of the appearance of Argote's *Discurso* (1582). I do not pretend to be able to give complete answers to any of the above queries. What I *would* prefer to emphasize is the subtle fashion in which *Celestina's* author has incorporated the quotidian phenomenon--possibly of foreign origin--of the *falso boezuelo* for artistic purposes, thereby immortalizing it in a poetic context ("con su blando cencerrar") that not only transcends any original venatory interpretation, but also reflects Rojas's awareness of the "allegorical link between hunting... and passionate courtship..."<sup>54</sup> and, in developing *Celestina's* character, the psychological and concupiscent traps that she could be made to set in order to ensnare her victims.



<sup>54</sup> For an impressive (but incomplete) discussion of the pervasiveness of hunting imagery in the *Celestina*, see E. Michael Gerli, "Calisto's Hawk and the Images of a Medieval Tradition," *Romania* 104 (1983), 83-101. The citation is from p. 86.



**P**armeno apporte noz cappes & espes  
 es/ & allons disner sil te semble quil  
 soit heure. ¶ Par. ¶ Allōs tost: ie

Figuritas que ilustran el aucto IX de la  
 primera traducción francesa de "Celestina"  
 París 1527

## CELESTINESCA

Ciriaco Morón Arroyo. *Sentido y forma de la Celestina*. Segunda edición, corregida. Madrid: Cátedra, 1984. 134 pp.

Ivy A. Corfis  
University of Pennsylvania

The second, corrected edition of Ciriaco Morón Arroyo's *Sentido y forma de la Celestina*, has not, in the author's own words,

sufrido cambios profundos [...]. El capítulo segundo de la edición primera, polémico en sus tres partes, se ha convertido en un estudio de la relación de Fernando de Rojas con su obra y ha pasado a ser el cuarto, donde tiene su puesto más lógico. También el último capítulo ha sido revisado en busca de mejor organización y mayor claridad (p. 11).

In addition to this list of revisions, sections 21-24 also represent significant alterations of the first edition. The author has more extensively and laboriously revised his text than what he seems to give himself credit for. The second edition shows evidence throughout of Prof. Morón having seriously examined his original work and made appropriate changes to update the 1974 edition and reflect ten years of *Celestina* studies and literary criticism in general. Keith Whinnom's evaluation of the first edition (*BHS*, 54 [1976], 344) still applies to the 1984 study by Morón Arroyo: the slim volume on *Celestina* "can be recommended to students, and not a few academics could well profit from it." There are only a few minor printing errors which can be found in the second edition: for example, on p. 18, "clave" for "claves"; p. 30, missing opening quotation marks; p. 92, "Lo" for "La"; and p. 108, "realida" for "realidad," but nothing obtrusive to mar the edition.

The study *Sentido y forma* begins with a review of the early editions and textual and critical problems of *Celestina*, with special attention to the studies of Menéndez y Pelayo, Castro, Bataillon, and Lida de Malkiel. Prof. Morón concludes his summary of the pertinent criticism with the opinion that the theological, moral aspect of Rojas' text represents the "signo básico en torno al cual se estructura lógicamente la obra" (p. 39). This leads the reader into the second chapter, "El cosmos teológico y moral," which displays Prof. Morón's solid understanding of medieval and Renaissance theology and philosophy and his view of its importance in *Celestina*. After discussing the characters, structure, and language in Chapter 3, "Caracteres y estructura," Chapter 4, "El autor y su obra," then enters into the discussion of the author and his text (irony, humor, satire, and purpose): that is, the voice of Rojas underlying the voice of the discourse and its intention, which Prof. Morón understands as moral. The fifth and final chapter is dedicated to the genre and originality of *Celestina*.

## CELESTINESCA

While it is true that much of what Prof. Morón says in his volume has been said before by other critics, the presentation of *Sentido y forma* brings to students and scholars of *Celestina* a concise synthesis of the salient *Celestina* criticism and adds insights to the text, especially on the subject of *Celestina's* characters and language. Morón approaches the text from an anthropological point of view, that in the environment of fifteenth-century Aristotelianism in which Rojas lived, the intention of *Celestina* is clear. The voluntary sin of the characters destroys the theory of fatalism in the work. The characters' actions show them freely choosing their lives' course from the choices which God set before them in his Providence. Although the moral element is undeniable in *Celestina* and the philosophical basis which Morón describes is present in the work, other elements need not be underrated due to the moral philosophy of the text. The underlying moral intention does not deny the vitality or artistry of *Celestina*. While Morón sees the art as a function of and servant to the morality, a case could be made for the art of *Celestina* on its own merit.

The least convincing section of Morón's study is the last chapter, "El género." The presentation, such as the discussion of the intervention of the author in the sentimental romances and in the dialogue of the *Lozana andaluza* and their relationship to the *argumentos* of *Celestina* and the commentary on the relation of *Celestina* to the picaresque, is not entirely persuasive. Yet, Prof. Morón's assessment of the impact of the humanistic comedy on *Celestina* in the literary history of Spain is generally accurate. The study deserves a stronger ending to conclude and bring together the various artistic aspects of *Celestina* discussed throughout the five chapters and solidly relate them to the general thesis of the book. The last section (35), however, does serve to highlight the originality and classic nature of *Celestina* by focusing the reader's attention, in the final paragraph of the study, on the multiplicity of the work and its characters, the constant presence of the stylized lie and deception in the action and language, and the importance of the action not just as the singular situation of Melibea, Calisto, *Celestina*, and the servants but as generic to everyman. Even the spatial and temporal reality of the work exists in a global sense and belongs to no one city or year. Morón most accurately reminds us with his concluding words that the duplicity and deceit need not be understood in terms of the social dilemma of the *converso*, Rojas, because *Celestina*, in art and thought, retains its realism and beauty long after the *converso* polemic has faded from the readers' consciousness. The work does not hinge on the existential conflict of its author but has an ageless attraction of its own.

**Argumento del sétimo auto.**  
**O** Celestina habla cō parmeno induzédole a cō  
cordia z amistad de sempronto. trae le parme  
no a memoria la pmeffa q̄ le hysiera de fazer

## CELESTINESCA

*Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* por Fernando de Rojas. Estudio preliminar, notas y vocabulario de Regula Rohland de Langbehn. Buenos Aires: Ed. Abril, 1984. Paper, 309 pp. (Clásicos Huemul, 41).

Many are the student editions that appear--or are re-edited--each year, and some detailed account of them has been made, an account shortly to be augmented.<sup>55</sup> As frequently happens in ventures destined for consumption by the general populace, these "ediciones estudiantiles" will borrow the best features of previous editions, with one or two small innovations of format, design and even, though it happens less frequently than it ought to, with really new and valuable adjustments to the ways in which the new reading audience will view the work. Thus, the Clásicos Castellanos two-volume edition still is in wide circulation, not so much for the notes provided by its editor, J. Cejador y Frauca (badly in need of updating), but more because the texts used for the edition (Burgos 1499 and Valencia 1514) have proven time and time again to be the more trustworthy. A more "correct" edition (in modernized Spanish) is in Dorothy S. Severin's Alianza volume, with its introduction by Stephen Gilman, first printed in 1969 but re-issued at last count some eleven times. It has fewer notes but is more up-to-date and is therefore also in wide circulation. With more notes and a fuller bibliographical coloration reflected in them, is the edition prepared by Humberto López Morales (Planeta, 1976; also reissued subsequently); this edition treats the printing of the text more conservatively.

This new *Celestina*, while it seems destined for the local Argentine market, and perhaps a wider Latin American market beyond that, merits attention as I believe that it reflects a certain amount of all the new activity taking place that will affect the future reception of Rojas' work. First things first: the title is *Celestina*, a voluntary return to the common practice of the sixteenth- and seventeenth-century editions in Spanish,<sup>56</sup> as convincingly demonstrated by Keith Whinnom (*Celestinesca*

---

<sup>55</sup> In "Un cuarto de siglo de interés en LC, 1949-76: Documento bibliográfico," *Hispania* 59 (1976), 610-660. Others have been noted in regular bibliographical supplements, since 1977, appearing in *Celestinesca*. These editions, and others dating back to 1930 (and earlier ones that were re-issued in the target years 1930-1985) will all be incorporated into one conjoined section of a book-length conflation of all these sources, to be ready for the printers by the end of summer, 1985.

4, ii, 1980: 19-21). The editor generously recognizes the role this journal has played recently in *Celestina* studies, takes into account all of the relevant recent bibliographic surveys (Schizzano Mandel, Siebenmann, Snow-Schneider-Lee) which many "modern" editions fail to do, even as a reader service, and alludes, I think for the first time, to the forthcoming critical study and edition of *Celestina* (2 vols) by Miguel Marciales, a work which promises to be one of the most innovative and controversial items in "la celestinesca" to see the light of day in the past decade.<sup>57</sup> Too, while other editions still blindly speak of the Criado de Val-Trotter *Tragicomedia* edition (1965 and ss.) as being of Seville 1502, almost twenty years after F. J. Norton showed that it was Seville, 1518-20, Rohland de Langbehn realizes that it forms part of a group of Cromberger texts from a later period (although her memory fails her when she identifies it as 1511, pp. 9, 26, 27). The rest of the introductory essay is very up-to-date with current scholarship but is wisely limited to what a first-time reader might profitably want to know, i.e., topics that will affect the reading of the text at hand. Here, as in the notes, there is a clear preference for information on "sources" or earlier occurrences of ideas, *sententiae* that have entered into Rojas' compositional scheme. The selected bibliography, while admitted by the editor to be insufficient for reasons not of her own making, reflects mostly works published in the 1970s and early 1980s, but includes as well some earlier "monuments."

My purpose here is not to comment on the edition--for which generous acknowledgement is paid to Severin--or the notes (debts also acknowledged) for, as often happens, the editor has been betrayed by her printers. What is praiseworthy here is the move to present the edition, yes, as a "clásico español," but also to orient the general reader, student or not, to a more current state of affairs in terms of the critical work lavished on *Celestina* by scholars from around the world. My own preference for an "ideal" edition to use in the classroom would be one better printed than this but which, like it, has a timely and forward-looking point of view in its *presentación* of the text.

J. T. Snow

University of Georgia

---

<sup>56</sup> Some of the foreign-language translations from this period, however, did begin to use the article with the name of the bawd in the title (unlike the Spanish printings which first picked up on this "modern" usage with León Amarita's edition of 1822). See the forthcoming study of the titles of Rojas' work, to appear in *Celestinesca* (Fall 1985): Erna Ruth Berndt-Kelley, "Peripecias de un título: En torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas."

<sup>57</sup> To appear in *Medieval Monographs*, a new series from the University of Illinois Press, and expected now in Autumn of 1985.

# CELESTINESCA

CELESTINA by FERNANDO DE ROJAS. Directed by CHRISTOPHER  
FETTES  
Drama Center, London. November 27-30, 1984

## A TRIPLE REVIEW

[I have received three independent assessments of this original stage performance in English of *Celestina*. Since all have the value of witness to what is too often an evanescent element in the "celestinesca" phenomenon--the live performance and adaptation--I have decided that it might be well to print all three. I do so in the order of their receipt. Ed.]

### 1. Review by David HOOK, King's College, University of London

A converted religious building in north London has now been the venue for *Celestina* rehearsals on two separate occasions. Charles Lewsen's 1978 production of Mabbe's translation for the Crucible Theatre, Sheffield (*Celestinesca* 2, no. 2 (Nov. 1978), 33-34) began its rehearsals at the Drama Centre London, and in the same room (though now graced with an auditorium not there in 1978) as Lewsen's rehearsals occupied, the Drama Centre's own production, directed by the Centre's Principal, Christopher Fettes, took place from 27 to 30 November 1984. The first performance was, through circumstances beyond the control of the Centre, the Dress Rehearsal, so the public were admitted free for that evening.

A set with a backdrop of arched doorways devoid of glazing, looking as though salvaged from demolition sites, was cunningly contrived to fit all the various requirements of the different locations of the action; a low platform to the (audience's) right of stage provided Elicia's bedroom in Act I, and Areusa's in Act VII and XVII; a higher level to the left of stage, reached by ladder, served as Melibea's fatal tower. The stage proper was occupied by a table to the right and a bed to the left, with a further table on the left between the scaffolding supports of the tower platform; this area provided all the main locations from Melibea's garden to Celestina's house with further action taking place behind the largely open backdrop when Pleberio and Alisa discuss marriage and when Calisto's servants are on duty outside the garden. Projecting "corridors" to right and left facilitated entrances and exits. Details of the set which one had not noticed suddenly became vital to the setting, as when the innocuous item on one of the doorframes sud-

denly served as a holy water stoup for the church scene in Act XI. An atmosphere of decay and corruption was conveyed by the broken wood and unglazed openings; a toppled urn and sweepings against the backdrop furthered this, and the costumes of the lower-class characters were impressively seedy against the restrained dignity of finery of Pleberio. Lighting, sound and mist effects were well contrived; the arrival of Pármeno and Sempronio at Celestina's house in Act XII during a thunder storm was an interesting touch.

The text upon which this production was based was Mabbe's 1631 version, and this was faithfully treated despite the need for considerable compression to fit the three hours and one quarter performance time. The servants (except Tristán) and prostitutes spoke in Irish accents; Celestina's otherness was emphasized, in a fine performance by Juanita Waterman, by her dark skin, so that she stood on her own, distinguished from the other low-life characters by accent, and from the other members of the cast by colour. Strong performances were the order of the day, and this was a superb production in every way. Even the intrusive pair of gangsters in streetwise modern garb, who spoke the *argumentos* to the acts, moved the props as necessary, and sat in various postures of arrogant decadence on stage throughout most of the action, smoking, playing chess and reading newspapers, had a point; played by Sosia and Tristán during the lives of Sempronio and Pármeno, they were replaced by the actors representing the latter when Tristán and Sosia came into the action, so that when one of them silently led Melibea to the edge of the tower as her speech to Pleberio in Act XX comes to an end, it was not surprising that the other should have appeared bearing a draped skeleton which represented Melibea's corpse for the final scene of Pleberio's lament.

Interpretations of the text which struck one as interesting and useful were the portrayal of Pármeno (Dominic Arnold) as Calisto's steward, with prominence among the props given to the account-book and papers; of Pleberio (Stephen Caro) as forceful and haughty, though with a tender touch for Melibea (Helen Parkinson). Andrew Latham's Tristán was a good interpretation of the undervalued page, while Brian Fearn's Sosia brought out the humour of the part to the full. Centurio (James Burton) played the scheming braggart well, and his acceptance of a cigarette from one of the mobsters seemed entirely appropriate despite the historical anachronism. Yvonne Orengo's Alisa was every inch the upper-class mother. Other parts were performed by Mark Schofield (Calisto), John Wagland (Sempronio - perhaps a little too similar to Centurio in some respects), Emma D'Inverno (Lucrecia, portrayed with a pronounced limp), Sarah Huntley (Elicia), Kate Gartside (Areúsa), and Bas Van Dam (Crito). The dress rehearsal was seen by a packed audience; it is a pity that the capacity was not greater, for this production deserved to be more widely seen.

2. Review by John LONDON, Oriel College, Oxford University



## CELESTINESCA

To mount a production of *Celestina* is an ambitious project, but for students to attempt such a feat seems heroic. The problems are multiple. In the first place, an enormous amount of cutting has to be undertaken to shorten the nine hours that a representation of the original would take. With the total absence of stage directions it is difficult to know how much to include and how much to imply. There is also the vexing question of which translation to use.

The choice of Mabbe's version is an exciting one. The language has, at times, a conscious Shakespearean ring which can encapsulate the tragicomedy perfectly. This production has supplemented this linguistic wealth with such comments as "What's done cannot be undone," as Sosia cries after Melibea has bewailed the loss of her virginity. The phrasing can have a grandeur of its own in Areúsa's "Lett him be base that holdes him selfe base. They are the noble actions of men that make men noble..." or in the comedy of Celestina's comments about wine: "With this I furr all my clothes at Christmas; this warmes my blood, this keeps me still in one state, this makes me merrie where ere I goe, this makes me looke fresh and ruddie as a Rose...."

The cutting is rarely noticed on stage. We may miss the crudity of Centurio's more vulgar comments, but they are replaced with an equally convincing transparent bravado. Besides, what this production lacked in its four hours of material, it more than made up for in its thought-provoking innovations.

Christopher Fettes has chosen to include the "argumentos" or "arguments", as Mabbe calls them, at the beginning of each act. They do not help the audience to understand the following act but, rather, provide a break in the action. The main interest they provide lies in the fact that they are recited by two anachronistic characters, in modern clothes, who remain on stage, observing the other characters throughout the action. They smoke, play chess and smile when the plot takes an amusing turn. It is as if a modern audience were being placed on the stage and told how to react to the tragicomedy.

But the device goes further. These two shady characters turn into Sosia and Tristán (Brian Fearne and Andrew Latham) after the death of Pármeno and Sempronio. They are replaced by the actors who played Pármeno and Sempronio (Dominic Arnold and John Wagland). The modern audience is now involved in the tragedy. They interact (although they never speak) with the actual characters and become more involved with the emotions in the play. When Lucrecia (Emma D'Inverno) comes to tidy the stage, before the entry of Alisa and Pleberio, she scowls at one of them and hands him the daily newspapers. Yet, such comedy takes on a sombre note when, in the final act, John Wagland brings in the skeleton representing the dead Melibea. All this may seem somewhat obtrusive but it is worked into the play in a surprisingly subtle manner.

The interpretations of the roles are more conventional. Mark Schofield plays a melodramatically forlorn Calisto, dashing from one side of the stage to the other. Helen Parkinson is a rather too willing Melibea.

## CELESTINESCA

A sort of bastard Irish has been adopted by the low-life characters which makes the educated talk of Sempronio and Pármeno seem yet more bizarre. Juanita Waterman is a coloured Celestina, rolling her eyes in anticipation of the lust we never see her perform, only encourage. It is obviously difficult for such a young actress to play such an aged role but, with back bent, stick in hand, all this Celestina lacked was a little more confidence and a beard.

A central problem is how to overcome the essentially novelistic devices in the play, what is left unsaid, rather than what is said for directors to copy. Christopher Hobbs has employed a loud electric humming for the dramatic moments when, before the first meeting of Calisto and Melibea, at the erotic climax of the seventh act and when Calisto and Melibea die, the stage is left in darkness. It is a comparatively easy option and sometimes backfires. One can but giggle at the yokel Tristán's amazement at his master's death - "O he is deade as a doore - nayle " - and the faithful rendering for Sosia - "Helpe, Tristanico, Helpe to gather up these braines that lye scattering heere amongst the stones."

Indeed, there is more unintended comedy than tragedy. Celestina is ingeniously killed behind an overturned table, but the O'Toolian detail of blood spurting over Sempronio as he madly stabs her to death is a piece of melodrama which simply will not create the desired effect in a modern audience. Pármeno vomits in horror at the sight of the dead Celestina, but we are still laughing.

The vulgar episodes are also highly amusing. We see Crito in full action with Elicia. Calisto is equally overt in his enthusiasm with Melibea. A delightful touch is the sound of Sosia's public urinating while he tells Tristán about Areúsa.

But the final visual image of mourning is what remains in our minds. Areúsa's and Elicia's clothes are highly pictorial and reminiscent both of Goya's "Maja" and Manet's imitations of them. Furthermore, Pleberio's weeping was all the more moving because of Stephen Caro's comparative maturity.

This production certainly deserves a rapid revival.

3. Review by Clare LUDDEN, Melanie STRICKLAND and  
Amanda TAYLOR, Westfield College, University of London

A production of James Mabbe's 1631 English translation of *Celestina* was recently staged by final-year students of The Drama Centre, London. The Drama Centre is dedicated to the revival of the classical theatre, which influenced the Director, Christopher Fettes, in choosing Mabbe's translation, as opposed to a modern version which might have been more appealing to a contemporary audience. This decision successfully places the production in an appropriate historical context.

## CELESTINESCA

The casting of a coloured Celestina, Juanita Waterman, was innovative in that it paralleled the plight of the medieval underdog with that of the ethnic minorities in present-day society. An interesting distinction between the upper and lower classes was the use of the Irish accent. This enhanced the earthiness of the servants and members of the working classes. The difficulty of staging the novel as a play was overcome by two journalists-cum-stage-hands who gave a résumé of the action to follow in the next scene, which added fluency to an otherwise fragmentary plot. This is making full dramatic use of the *argumentos* which Rojas' first printers added to his original and which consequently appear in James Mabbe's translation. The play is made more compact by the combination of pairs of *argumentos* thus enabling the journalists to be both concise and comprehensive. Their continual presence on stage helped focus the audience's attention on minor detail which might otherwise have been overlooked.

The production included some very striking dramatic effects, the most poignant being the use of a veiled skeleton to portray Melibea's remains. This made the final scene very impressive and the distraught Pleberio's lament all the more tragic. Up to this point much of the action had been presented in a comic light with a raucous bed scene (Elicia and Crito) and some slapstick comedy but the introductory bawdiness was overwhelmed by the tragedy of the final scenes.

Many problems had to be overcome in the realization of the production. Principally the dramatization of a novel which includes numerous long speeches and laments, and the presentation of the Spanish traditions of honour, love and sexuality which do not have the same importance in English culture. Paul Brown's scenery managed to encompass all the places of action in the play, as it comprised scaffolding and various doors and levels, giving the actors an infinite variety of position and movement in an extremely limited space.

The cast succeeded in captivating the audience during a lengthy four-hour performance. This can only reflect the high quality and professionalism of their acting.



## CELESTINESCA

### 'CELESTINA' EN EL CIRCULO DE BELLAS ARTES (MADRID)

Esperanza Gurza  
Univ. of Puget Sound

Coincidiendo con el 75 aniversario de la primera representación--estreno mundial--de *Celestina*, según los folletos distribuidos y la publicidad hecha a través de la prensa, se han celebrado en Madrid diversos actos de interés para los lectores de *Celestinesca*. Como me tocó en suerte estar en Madrid, he asistido a todos los actos públicos que han tenido lugar en EL CIRCULO DE BELLAS ARTES y ahora tengo el gusto de compartir mis experiencias con ustedes.

Si bien uno de los eventos (el estreno de *La Celestina*) tuvo que ser pospuesto, debido a problemas técnicos, por tres días y otro (una Mesa Redonda sobre el montaje de Teatro del Aire que debió celebrarse el 29 de octubre) fue cancelado, en general, la "celebración" se caracterizó por la alta calidad y seriedad de sus presentaciones y por el entusiasmo de sus organizadores, Jesús Campos, Dirección y diseño, Roberto Altzano, Producción y Carlos Rodríguez, Documentación. Paso, pues, a dar cuenta cronológica de los acontecimientos, en el orden en el que realmente se desarrollaron, todos los cuales tuvieron lugar en el edificio de EL CIRCULO DE BELLAS ARTES, en el que se encuentra "el recuperado espacio teatral madrileño" que hoy lleva por nombre SALA FERNANDO DE ROJAS.

\* \* \*

Martes, 9 de octubre. Son las 19,30 horas y un buen número de personas, entre los que abundan jóvenes armados de libretas de apuntes, nos hemos congregado para asistir a una Mesa Redonda con el atractivo y apropiado título de *LA CELESTINA: NECESIDAD DE LA SUBVERSION*. Los participantes, en orden de su intervención, fueron: Agustín García Calvo, poeta y filósofo; José Antonio Maravall, catedrático de Historia; Fernando Savater, filósofo y Elena Gascón, profesora de literatura española de la Wellesley College, quien actuó de moderadora. García Calvo abrió la discusión diciendo que no hablaría de la necesidad de la subversión, puesto que acababa de enterarse de que éste sería el título de esta polémica. Continuó diciendo que no cree en épocas, cuando se trata de enfrentarse a una obra teatral y que lamentaba que los *metteurs en scene* se sintieran obligados a ser creativos, pues esto afecta la fidelidad hacia el texto. "Si una obra está bien hecha", dijo, "no necesita más; no tiene época. *Celestina* está bien he-

cha. Debería bastar con subir al escenario y hacerlo bien." De acuerdo con García Calvo, *Celestina* nació con un texto escrito para la lectura, no para la representación, ya que el teatro contrapone dos tiempos, el de la representación y el representado y éste no coincide en *Celestina*. Cree que la obra está constituida para despertar en la conciencia el absurdo en que vivimos.

Maravall contestó diciendo contundentemente que él sí cree en las épocas, ya que contamos con dos opciones: o la historia o la tradición y la primera, la historia, es el único camino a la libertad. En los diez minutos asignados, hizo un maravilloso resumen tanto de la gestación de su muy conocido libro sobre el mundo social de *Celestina* como del meollo del contenido del mismo. Mientras que la sociedad seguía siendo estamental, regimentada, dijo, se advierten algunos cambios, tales como una gran movilidad social y un incremento de esta movilidad; una erosión profunda de valores, substituyendo el mérito de la virtud por el mérito social de la riqueza; alteraciones en la estructura familiar y en los medios de producción. Es una época de liberación y el dinero es el agente de esa liberación. De allí la aparición del mozo social por el dinero, en vez del criado--el que se cría en la casa del señor. El dinero no produce alienación, sino separación. Pero sí hace tomar conciencia de la alienación. Para Maravall, Areúsa es el personaje central de la obra. Es quien mejor encarna la ruptura del orden social, siendo, por lo tanto, el mejor indicador de su modernidad. *La Celestina*, dijo Maravall, finalmente es un testimonio de ostentación.

A Fernando Savater le resulta insoportable el teatro del Siglo de Oro. *Celestina*, en cambio, tiene la gracia de lo semianónimo de su factura. La obra, según él, ha devorado la posible pertinencia histórica de su autor, quien resulta ser un pretexto de los personajes para haber salido al mundo. Rojas es prácticamente una ficción, ante la contundente realidad de su obra. Savater considera que algo es subversivo solamente cuando lo es contra *mí*. En *Celestina* lo subversivo consiste en que la muerte es el fin del amor y eso nos toca a todos. La relación amor/muerte pocas veces se establece en una forma tan aguda como en *Celestina*.

Elena Gascón se aproximó al problema como lectora de textos. Situó la obra en su contexto socio-político y cultural, e indicó que, para ella, *Celestina* es indiscutiblemente el personaje central, ya que representa la lucha por la supervivencia, ante la realidad de una época que se presenta en la necesidad de ganar la vida. En último caso, el pecado de *cupiditas* no es otra cosa que una lucha contra la muerte. En la *Tragi-comedia* se nos presenta una aguda paradoja en las relaciones sexo/muerte y sexo/vida. El sexo, que libera a los personajes de la muerte, también los lleva a la muerte.

Angel Facio, contestando el reproche de García Calvo a los directores de teatro que sienten la necesidad de "ser creativos" al poner en escena una obra, dijo que él solamente hacía lo que el mismo Rojas hace cuando usa los textos antiguos y los representa. Según él, el director de teatro tiene tanto derecho a ser creativo en su labor como el escritor de una obra literaria. Ambos corren riesgos similares. Una vez salida la

## CELESTINESCA

obra de la mano de su autor, queda expuesta a todo tipo de manipulaciones, queda sujeta a la interpretación que le dé cada lector. *Celestina* es una obra de carne, viviente. El amor y la muerte, no son sólo conceptos; son resortes dramáticos. Debemos recordar que la *Tragicomedia* es un *best seller* de la literatura contemporánea, que pertenece a todos. Facio la ve como una parodia del contenido humanístico de la enseñanza.

En seguida se abrió el forum al público, el que intervino con sus propios comentarios y preguntas.

\* \* \*

Lunes, 15 de octubre. Se abre la exposición titulada *LA MADRE CELESTINA, HOMENAJE A FERNANDO DE ROJAS*, espaciosa y bien montada. Entre sus contenidos encontramos ediciones raras y/o facsímiles del libro de Rojas y de adaptaciones y versiones extranjeras. Entre estos textos encontramos uno relacionado directamente con uno de los eventos posteriores de esta serie: el Particello de la Opera *La Celestina* de Felipe Pedrell, Barcelona, 1903. Otra vitrina contiene una muestra de ediciones en catálogo de la obra de Rojas, fácilmente accesibles a los lectores en las librerías locales. En "*La Celestina* en la pintura" pudimos ver muestras de aguafuertes de Pablo Picasso, de su serie *La Celestina*, entre otras, así como la pintura "Celestina" de Ignacio Zuluaga y Zabaleta. También había muestras de programas, fotos, diseños de vestuarios, reseñas periodísticas, etc., de 17 montajes en España, desde el del Teatro Español de Madrid de 1909, dirección de Federico Oliver, hasta el de 1984, Teatros del Círculo, Madrid, dirección de Angel Facio, del que hablaremos en seguida. En la muestra de montajes internacionales, había similar documentación de obras presentadas en Bogotá, México, Bruselas, París, y varios en los Estados Unidos, estos últimos facilitados por el editor de esta revista, Joseph Snow. La exposición también incluía muestras de documentación sobre *Celestina* en el cine y T.V., así como de vestuario, maquetas, etc. Había una sala con un aparato televisor y sillas, en la que se suponía estar disponible "la audición del texto original íntegro de la *Tragicomedia*, pero a mí no me tocó verla funcionar.

\* \* \*

Martes, 16 de octubre. En este día se estrenó ante el público *La Celestina* versión y dirección de Angel Facio, que había sido anunciada para el sábado 13. Me parece que el lunes 15, a las 23 horas, se dio una función privada para la prensa y otros personajes. Yo asistí a la primera representación abierta al público, el cual no llenaba la sala, a pesar de ser algo pequeña. La crítica ha sido bastante dura con el espectáculo, que se distinguió más por el uso de tramoya y trucos técnicos, por las acrobacias que tenían que ejecutar los actores, que por la sabia selección textual o por el adiestramiento lingüístico de los

intérpretes. A pesar de que el diario *ABC* de Madrid del sábado 20 de octubre le dedicó su portada, publicando una foto de este montaje, diciendo que esta representación había sido "rechazada como mixtificadora por unos críticos y aplaudida por otros," en las reseñas que yo he leído (incluyendo la del mismo *ABC*), no he encontrado aplauso alguno. Tomando en cuenta una entrevista radiofónica que tuve la ocasión de oír, en la cual el director, Angel Facio, indicó lo que trataba de hacer con su montaje, trataré de compartir con ustedes mis contradictorias reacciones, para darles una idea de esta complicadísima empresa.

En el espacio teatral, concebido simbólicamente por Facio, hay, a los lados y hacia el frente, dos "torres" construidas de tablones de madera. La parte superior, representa las respectivas "casas" de Calisto y Melibea, simbolizando su alta posición social, representada también por sus pendones, por unos instrumentos musicales y por los únicos muebles del escenario. En la parte baja, habitan los respectivos sirvientes, solamente que las rameras de Celestina han sido asignadas al ámbito de Melibea. Al fondo y a una altura media, está el cavernoso centro de una gigantesca tela de araña, que parte de una estrella de David y abarca la totalidad del escenario. Celestina, por supuesto, está simbólicamente concebida como la araña que hila su red, atándola a todos, para atraerlos a lo que resulta ser una macabra danza de la vida y de la muerte. Por estas instalaciones, a las cuales hay que agregar escaleras, andamios, poleas y cadenas, se arrastran, trepan, suben, reptan, se deslizan y se mueven los actores, mientras tratan de recitar, eso sí, apegadas al texto, aunque manipuladas en cuanto al orden y al personaje que las emite, las famosas líneas de la *Tragicomedia*. Pleberio, Alisa, Sosia, Crito y Centurio fueron eliminados totalmente. Facio dividió la acción en "trece núcleos dramáticos que se suceden en una progresión lineal, asemejando el conjunto de instantáneas del recorrido de una flecha". Lo malo era que algunos de estos núcleos se desarrollaban simultáneamente, haciendo muy difícil, por no decir imposible, la comprensión de importantes porciones del diálogo. La acción misma, a veces era simbólica, a veces realista. Se abre con el descendimiento, por el aire, de un fraile que cuelga, literalmente, al fondo del escenario, durante una gran parte de la representación. Este fraile pronuncia algunos conceptos del prólogo; también me pareció reconocer algunos del *planctus* de Pleberio. En otro de los núcleos iniciales aparecen Calisto y Melibea, "saliendo" de la tierra, desnudos, en edénica inocencia. Aprenden a hablar pronunciando las primeras palabras del texto de Rojas: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. / ¿En qué, Calisto?" haciendo así un paralelo entre la acción de la *Tragicomedia* y el eterno encuentro hombre/mujer. Partiendo de esta escena, se suceden los núcleos dramáticos. El problema lingüístico resulta de que, a menudo, dos o más de estos núcleos se desarrollan simultáneamente. Además, a veces los actores tienen que pronunciar sus líneas mientras van reptando por el escenario, trepando, o deslizándose por la telaraña y hablan en un tono bisbiseante, que impide la comprensión del diálogo. Al final, las caídas de Calisto y Melibea, debido al accidente de aquél y al suicidio de ésta, son hacia arriba, por lo que quedan suspendidos, desnudos, por cadenas atadas a sus respectivos tobillos. Además de ellos, han quedado suspendidos, pero en posición "normal" los dos criados que fueron ahorcados por el asesinato de Celestina y el extraño fraile de quien hablábamos en la primera escena de este montaje.

## CELESTINESCA

Para mí, el problema principal consistió en esa mezcla del simbolismo de la escenografía y la dirección, con el estridente realismo de los gestos de criados y prostitutas, así como de las escenas en las que amos y criados copulan al unísono. Personalmente, prefiero que el teatro deje algo a mi propia imaginación. Es injusto, sin embargo, criticar a Angel Facio por haber omitido personajes y texto, ya que la obra de Rojas es tan extensa. Seguramente, cualquier omisión que se haga resultará ofensiva a alguien. Si cada lectura, si cada montaje es una re-creación, asistimos a la re-creación de la obra de Rojas por Angel Facio y su grupo del *Teatro del Aire*. Lo malo es que *Celestina* es, según Julia Arroyo, reseñadora de *Ya*, "un mito vivo e indestructible" y yo añadiría, de difícilísima manipulación.

\* \* \*

Lunes, 29 de octubre. Debió haber tenido lugar una mesa redonda sobre el montaje de *Teatro del Aire* pero al llegar al Círculo de Bellas Artes, el portero me informó que había sido cancelada.

\* \* \*

Domingo, 4 de noviembre. Tuvo lugar el primero de dos conciertos en torno a *Celestina*. Se tituló "Música para la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Canciones de Amor, Fortuna y Muerte." Fue ejecutado por la Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua, con comentarios y documentación de Juan José Rey, quien además, también formaba parte del grupo ejecutante. Sus comentarios estaban muy bien documentados y su presentación, además de ser informativa, fue muy amena. El programa estuvo dividido como sigue:

PROLOGO, que consistió en una canción de Juan del Encina, cuyos tres primeros versos advierten "Ninguno cierre las puertas / si Amor viniere a llamar, / que no le ha de aprovechar".

I. ENCUENTRO AFORTUNADO, con dos canciones anónimas de amor a primera vista.

II. NEGOCIOS CON LA TERCERA, con canciones de Juan Bermudo, Alonso, Diego Pisador y Antonio de Cabezón. Parte de la primera, "Mira Nero de Tarpeya" aparece en el Aucto Primero de la obra de Rojas.

III. INFRAMUNDO, cuyas canciones, de Juan de Triana, Juan Ponce y Juan del Encina, nos pintan el mundo de la vieja Celestina.

IV. ESPERA, UNION, DESPEDIDA. La primera canción, anónima, es muy similar a la que entona Melibea, cuando está esperando a Calisto en su huerto. Las otras dos, de amor y de despedida al alba, eran de Juan de Anchieta y de Vilches.



## CELESTINESCA

V. LA FORTUNA AVISA. Dos canciones con música de Alfonso Mudarra, tratan de la fugacidad del tiempo. Una de ellas está basada en las bellas *Coplas* de Jorge Manrique.

VI. MUERTE Y LAMENTACION incluyó composiciones de Juan del Encina, Antonio de Córdoba y Alonso Mudarra, sobre uno de los temas principales de la *Tragicomedia*, la muerte.

EPILOGO. De nuevo, Juan del Encina nos brinda la música y los conceptos de dos cantos, acertadamente escogidos para coincidir con algunas de las ideas del *planctus* final de Pleberio. He aquí la primera estrofa de la primera canción: "Todos los bienes del mundo / pasan presto y su memoria, / salvo la fama y la gloria". La segunda canción cerraba el concierto como un círculo perfecto, ya que era la continuación y fin de aquélla con la que se abrió. ¿No oímos, acaso, a Pleberio en estos versos?: "El Amor con su poder / tiene tal jurisdicción / que cativa el corazón / sin poderse defender".

\* \* \*

Domingo, 18 de noviembre. Tuvo lugar al mediodía el segundo de los conciertos dedicados a *Celestina*. Se tituló "Una ópera olvidada: La CELESTINA de Felipe Pedrell" con presentación y documentación por Antonio Gallego. Se trataba de un concierto con fragmentos de esta ópera (1902). El reparto estuvo a cargo de Ma. José Sánchez (soprano), como Melibea; Carlos Soto (tenor), como Calixto; Luis Alvarez (bajo), como Sempronio, acompañados al piano por Fernando Turina. Antonio Gallego hizo una detallada presentación del compositor, de su lugar en la historia de la música española, de su obra y, por supuesto, de la estructura de la ópera *La Celestina* la cual nunca ha sido representada en su totalidad. Prácticamente todo el libreto, nos dijo Gallego, está basado en *LC* de Rojas. Pedrell, por supuesto, tuvo que seleccionar; además, altera el orden de las escenas. Para este concierto, se escogieron cuatro fragmentos: dos del Acto I, un dúo entre Calixto y Melibea, que constituye la escena del primer encuentro y un dúo entre Calixto y Sempronio, basado en la segunda escena; del acto II se escogió un aria de Melibea, basada en su soliloquio después de haber rechazado la primera intentona de Celestina, pero resumido por Pedrell; y una del Acto III, cuadro primero, que es el aria de Calixto "Oh, noche de mi descanso." De nuevo, el público premió a los intérpretes con calurosos aplausos por su bella ejecución.

\* \* \*

El éxito de los actos que se celebraron con motivo de la inauguración de la Sala Fernando de Rojas, se ha debido a la cooperación de un gran número de personas e instituciones. Creo que merecen especial mención Jesús Campos y Roberto Altozano por el entusiasmo, dedicación y trabajo que pusieron en esta loable empresa. Los que hemos tenido ocasión



## OTRA PERSPECTIVA DE CELESTINA

Louise FOTHERGILL-PAYNE  
University of Calgary

Cada vez que se lleva *Celestina* a las tablas se añade otra perspectiva a las múltiples interpretaciones de la obra. Al mismo tiempo, la visión del director artístico es recibida desde diversos puntos de vista según las propias preferencias y referencias de cada espectador. En el X Festival de Teatro del Siglo de Oro en Chamizal, Xosé Blanco Gil, director del Teatro Ibérico de Lisboa, nos ofreció una versión altamente original que no dejó de suscitar unas reacciones muy diversas entre el público. De un lado, el simbolismo de la presentación dejaba cierta libertad de interpretación al espectador; el enfoque explícito, sin embargo, se fijaba en dos jóvenes "vencidos en su desordenado apetito."

A lo largo de la representación, la atención siempre recaía en Calisto y Melibea, dos seres humanos, dominados y en lucha con su propia sexualidad. Su deseo era como un impulso natural que se enfrentaba con toda clase de impedimentos, representados en la escena como múltiples rejas que obstruían el paso libre entre los enamorados. El mismo "apetito," leitmotiv de la dramatización, reinaba en el mundo de *Celestina*, manifestado como sensualidad desenfundada y violenta. Y entre las casas iba y venía *Celestina* otro ser muy humano "que vivía de su oficio" y que, por lo tanto, tenía muy poco de bruja. La *Celestina* de Blanco Gil era una mujer fuerte y dominadora pero, ella también, dominada por sus propias pasiones.

Con todo, la perspectiva de Blanco Gil no tenía nada de prosaico gracias a una realización altamente poética del sub-texto. Rodeaban el escenario unas sombras negras y enmascaradas que, como un coro clásico, eran testigos del conflicto humano. Estas figuras llevaban en brazos muñecos de trapo (réplicas de los personajes principales) los cuales iban acuchillando hasta, literalmente, acabar con ellos. Las sombras además dramatizaban el inexorable encadenamiento de los sucesos, visualizado por el hilado de *Celestina* que había llegado a sus manos. Una vez en su poder, este hilo se transformaba en red, cadena, rosario y, finalmente, en guirnalda nupcial.

Huelga decir que tal escenificación simbólica admitía una variedad de interpretaciones. Para algunos espectadores las sombras eran brujas, para otros representaban la Iglesia, la Muerte, el Hado o las Parcas, otros interpretaban su presencia casi constante como las fuerzas crueles de una sociedad represiva. La evocación obviamente era una metáfora abierta que le dejaba libre al espectador de interpretar lo visto según

su propio cuadro de referencias. En mi opinión, el gran acierto dramático e intelectual de Blanco Gil fue que su visión reflejaba las grandes angustias del siglo XV, época marcada por una afanada búsqueda por encontrar la "bienaventuranza" en esta vida. Pero los anhelos del hombre estaban controlados y amenazados por fuerzas superiores a él: las sombras en la escena que todas juntas representaban la Iglesia con su condenación enfática del deleite, la Magia como alternativa para conseguirlo y la Muerte como término y castigo de toda pasión. En un plano menos elevado había además las presiones de una sociedad que insistía en que las jóvenes se comportaran como "doncellas encerradas" y los jóvenes como "amos y señores."

Enfocado desde esta perspectiva, el comportamiento de Calisto y Melibea parecía perfectamente comprensible. Su afanada búsqueda por realizar su propia "bienaventuranza," es decir la consumación del deleite, originaba en sus expectativas individuales ante la vida y no debía nada a los poderes sobrehumanos de Celestina. Por consiguiente, en la interpretación de Blanco Gil la Magia, clave de la obra para muchos críticos, quedaba relegada a un segundo plano. Sin embargo, queda una última pregunta tocante al desenlace de la obra. ¿Se debe interpretar la muerte de los enamorados como castigo de un loco amor o, más bien, como última unión de dos enamorados? Blanco Gil optó por dejar pendiente la cuestión aunque la escenificación sugirió que, en efecto, quería comunicar un mensaje de esperanza y liberación al presentar los dos cuerpos muertos enlazados en un eterno abrazo amoroso.

Con esta perspectiva se enriquece la larga tradición de *lecturas* controversiales de la novela de Fernando de Rojas. Ahora, las discusiones que seguían a la presentación demostraban que no todos los espectadores estaban de acuerdo con la visión de Blanco Gil, pero, citando a Fernando de Rojas, "quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?."



P R E G O N E R O

"Los bienes, si no son comunicados,  
no son bienes." CELESTINA, auto I

A. CELESTINA AT CONFERENCES. Although these are doubtless not all of the "ponencias" to feature Celestina since our last issue, we think that these, having come to our notice, continue to demonstrate the fertile imagination of the readers of Rojas' classic as well as the seemingly inexhaustible number of angles from which it can be approached. Abstracts or summaries are provided as supplied. The order followed is chronological. [Ed.]

1. "Los acrósticos en las continuaciones de *La Celestina*", Nicasio SALVADOR MIGUEL. IV Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, May 7-12, 1984, Universidad Autónoma--Madrid.

2. "*La Celestina*, retrato de un mito," Fernando CANTALAPIEDRA. VII Jornadas de Teatro Clásico Español, September 16-23, 1984, Almagro (Spain).

A partir de los rasgos físicos de Celestina: canas, alcoholada, barbuda, acuchillada, desdentada, olor a vieja, saya rota, manto con treinta agujeros, se trataba de analizar este ya mítico personaje. Se trataba de desmontar los mecanismos textuales, que permiten a los rasgos físicos de Celestina establecer toda una serie de correlatos con los retratos de los demás personajes, con los sistemas actanciales y con los distintos niveles de contenido desarrollados en la obra.

3. A Colloquium: "On Courtly Love and the *Celestina*." March 1, 1985, Rollins College, Florida (USA), South Eastern Conference on Foreign Languages. Organized and chaired by Miguel GARCI-GOMEZ, Duke University, whose opening organizational statement is 3a.

3a. Da la sensación que los críticos han reconstruido un mundo de COURTLY LOVE como un mundo de blancos y elegantes cisnes entre los que Calisto y Melibea destacan, sí, pero como una parejita de patitos feos. ¿Qué es eso de AMOR CORTES? ¿Es un bien deseable? ¿Es una máxima virtud? Como no lo es, no deberíamos arriesgarnos a tantas puestas mentales para emparentar a Calisto y Melibea con tales amantes. Los estudiosos del tema en LC debemos urgir el abandono del término, esto es, abandonarlo del todo y no retenerlo para tratar luego de demostrar que el arte de Rojas es paródico. ¿Es el homo sapiens una parodia del simio? Existía en la tradición medieval otro término y concepto

para describir el amor entre Calisto y Melibea: AMOR HEROICUS. Amor que más que furtivo e ilícito era "insano." Más que fuerza ennoblecedora de la mujer, era visto como padecimiento esclavizador en el hombre. Más que mover al hombre a grandes proezas en favor de la amada, lo sumía en la melancolía. El amor heroico no era amor servicial, sino de concupiscencia, para cuya cura recomendaban los médicos el coito; lo que Sempronio le prometió a Calisto en el primer acto: "traergela he hasta la cama."

3b. "Courtly Love and *Celestina*", James R. STAMM, New York University.

Most critics agree that the term "courtly love" lacks clear historical or literary definition, yet we find it convenient in specific instances. A better, more accurate designation for Calisto might be "amor libresco," since he draws on a bookish tradition, outmoded and at odds with his society. It is the plan of both authors of LC to parody courtly love by exposing its fantasies to the biological imperative of sexual fulfillment. Calisto's bookish orientation collapses when Sempronio agrees to enlist the aid of a bawd, "sagaz en cuantas maldades hay," and reduces Calisto's love for Melibea to the lowest common denominator. The two authors parody the tradition in different ways: the first in comic sweeps of joke and verbal play, the second in more devious and subtle confrontations of character and motivation.

3c. "Position Paper on *Celestina* and Parody of the Sentimental Romance," Dorothy S. SEVERIN, Liverpool Univ.

Calisto is a parody, not just of any courtly lover, but of a specific lover: the hero of the sentimental romance, more specifically of Leriano from Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*. Leriano is the archetypal purification of the courtly lover, an extreme case of adherence to the strictures of the courtly love code. This attitude leads to his death (a hunger strike). My theory is that Rojas, a student at Salamanca when he wrote LC, had "had it" with the Leriano type he discovered in the anonymous *Aucto I*, and he continued it as a tragicomedy and parody of the sentimental romance. LC becomes an important antecedent of *Don Quijote*, in which Cervantes tries to show us that it is impossible to live the life of medieval romance in the world of the realistic novel. Calisto tries to live as the courtly lover of the world of the sentimental romance in a society of prostitutes, servants, pícaros, and go-betweens. And like Quijote, Calisto fails in the attempt and dies.

4d. "Courtly Love and Rojas' *Celestina*", Daniel E. GULSTAD, University of Missouri.

Courtly love formulas are important objects of parody in LC and, yes, there is a quijotic element in Calisto's attempts to play courtly lover (with comic overtones spilling over into the loves of the secondary characters). Focus, however, falls away from all these characters, and the climactic moment occurs when Melibea calmly refuses to continue living and, instead, hurls herself from the tower-pedestal to her death at her father's feet, in majestic defiance of his patriarchal authority. She

## CELESTINESCA

is the character who rises above the determinism of the work, and a retrospective view shows that previous events all lead to the moment of her death, amply foreshadowing it. Melibea's suicide, based in literary tradition, may have been the most parodic incident of all, but Melibea rises above parody in the sublime loneliness of her quasi-messianic self-immolation.

4e. "Courtly Love and *Celestina*, Antony VAN BEYSTERVELDT, Bowling Green State University.

As I have tried to show in *Amadís-Esplandián-Calisto: Historia de un linaje adulterado* (Madrid, 1982), the treatment of love in LC is part of a well-established anti-courtly movement in Castile. The insincere adherence of Calisto to the code of courtly love is the literary expression of the affective culture of the "converso." On the other hand, the imposition of the concept of carnal love is the expression of the sentimental idearium of the "cristianos viejos."

4. D. W. McPHEETERS, "Fernando Rielo's Conception of *Don Quijote*, the Human and the Divine in *Celestina*". Fordham University, March 7, 1985. Special Symposium on Fernando Rielo's Conception of *Don Quijote*.

5a. Francisco RUIZ RAMON, César OLIVA, David GITLITZ, and José Antonio MADRIGAL (Moderator). Plenary session of the V Simposio, presented as a complement to the X FESTIVAL DEL SIGLO DE ORO ESPANOL, El Paso Texas and El Chamizal, March 6-8, 1985. The theme was the Portuguese-language production of *Celestina* by the Teatro Ibérico de Lisboa (Director: Xosé BLANCO GIL).

5b. Louise FOTHERGILL-PAYNE, "'El personaje celestinesco: una figura en busca de su público," March 7, 1985, at the Festival del Siglo de Oro Español (see 5a).

6. Keith WHINNOM, Exeter University, "El género celestinesco: origen y desarrollo." VI ACADEMIA LITERARIA RENACENTISTA: Los nuevos géneros literarios del Renacimiento, March 14-16, 1985, University of Salamanca.

7. Robert SURLLES, University of Idaho, "A Homocentric View of 'Superbia' in *Celestina*. XX International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, Michigan, May 9-12, 1985.

\* \* \* \*

THERE ARE TWO OPPORTUNITIES to present papers dealing with matters germane to "la celestinesca" in the summer of 1986. The first of these will be in Madrid, July 7-12 and is the I Congreso Internacional Sobre Lengua y Literatura Hispánicas de la Epoca de los Reyes Católicos y el Descubrimiento. Please direct all inquiries to the CSIC, Instituto "Miguel de Cervantes", Duque de Medinaceli, 6, MADRID 28014 (a la atención de M. Criado de Val). One of the announced areas of interest in the TEMARIO for the Congress is LA CELESTINESCA.

## CELESTINESCA

The second opportunity will be the International Association of Hispanists, meeting for their Ninth Congress August 18-23 in West Berlin, at the Instituto Iberoamericano del Patrimonio Cultural Prusiano en Berlin Occidental. A reminder: in order to present a paper your membership must date from before the last day of 1985. A reminder, too, of important addresses. To seek membership (or activate a lapsed one) write: Gustav Siebenmann, Secretario General, AIH, Gatterstr. 1, CH-9010 St. Gallen, Switzerland. And for general information about the meetings at the Congress, write: Comisión Local Organizadora del IX Congreso de la AIH, Secretaría: Francine Pietryga, Ibero-Amerikanisches Institut, Postfach 1247, D-1000 Berlin 30 WEST GERMANY.

\* \* \* \*

### B. CELESTINA PROJECTS

1. SENECA AND CELESTINA. Monograph by Louise FOTHERGILL-PAYNE, University of Calgary (Canada). This monograph has been accepted for publication by Cambridge University Press and should appear in 1986. It deals with a true picture of the ways in which Seneca was interpreted in the fifteenth century (many are the surprises on this score) and re-evaluates the influence of "this Seneca" on Rojas and in his *Celestina*. The study will take up the issue not only of the changing image of Seneca, but also will deal with the author of Act I as a reader of Senecan works (as seen in the 1400s), and with the various stages of Rojas' elaboration of the first act. Furthermore, the continuing success of the work will be traced, and some assessment of the text of the mid-sixteenth century anonymous *Celestina comentada* in the light of this new valuation of Seneca will be included. Two appendices will register the Senecan presence in LC.

2. Kathleen V. KISH and Ursula RITZENHOFF, who have just brought out (1984) their volume (study and facsimiles) on the 1520 and 1534 German translation of LC, have embarked on a major study of the early Dutch translation of Rojas' work, for which almost no useful scholarship currently exists (K. Kish is publishing a first study in the forthcoming [1986] North American homage volume in honor of Alan Deyermond). The final study will take up the textual history of the translation, questions surrounding the identity of the translator, matters of sources, and the significance of the translation in the context of "la celestinesca" and its impact in the sixteenth century.

\* \* \* \*

C. CELESTINA ON THE STAGE. Many have been the productions of *Celestina* of late. In *Celestinesca* 8, ii, we promised some further notice of the London production and elsewhere in this issue there is a triple review of it. There is, too, in another part of this issue, a detailed report on all the activities surrounding the Círculo de Bellas Artes (Madrid) staging of October to December, 1984. Some mention of the staging of the Teatro Ibérico de Lisboa was made in the previous issue (Almagro, September 1984; Lisbon, later in the year): it has now been



## CELESTINESCA

revived in March of 1985 at El Paso [El Chamizal], Texas and some account is given of its reception by L. Fothergill-Payne also elsewhere in this issue. For the subsequent issue, we are planning on an interview with Xosé Blanco Gil, director of this latter staging of the Rojas classic.

A NEW CELESTINA (of sorts). On the last day of April of 1985, at Barcelona's Sala Villarroel, Alfonso Sastre's "Tragedia fantástica de la gitana Celestina" opened. Accounts of this arrangement of Rojas have appeared before in *Celestinesca*, as it was written some few years ago at the instigation of Luigi Squarzina, an Italian director and friend of Sastre's (it has been staged in Italy [Rome] and in East Germany already). In it Celestina is "maga, puta y gitana," as well as a far younger woman than in Rojas. Calisto is a defrocked monk and a disciple of Miguel Servet, fleeing the Inquisition, and Melibea is an abbess in a convent where the beleaguered Calisto takes refuge. Her welcome is, as in Rojas, effusive. Joan de Sagarra, writing in the Barcelona edition of EL PAIS (May 2, 1985; copy thanks to H. L. Sharrer) says that the performance was well-received and that, untypically, Sastre appeared at the curtain to address the public.

The production was akin to a *comic* for the reviewer, one in which there was a great amount of collusion between dramatist, director and audience, and apparently it "worked" since one conclusion was that "todo ello [fue] mostrado muy dignamente, con limpieza y profesionalidad" (28). Also this comment shows Sagarra's approbation: "El mayor acierto de la pieza está, en mi opinión, en esa Celestina que no puede ser más de *comic*, más teatrera y, al mismo tiempo, más humana." In this production, María Josep Arenós was Celestina, supported by Minerva Alvarez, Teresa Vilardell, Inma Alcántara, Ramón Teixedor, Pere Vidal, Pepe Miravete, Tomás Vila and Alfons Flores. Directing was in the hands of Enric Flores. This was a co-production of the Centre Dramatic de la Generalitat and the GAT (=Grupo de Acció Teatral), de L'Hospitalit.

Further notice of this production will be welcomed.



CELESTINESCA



Celestina muere asesinada. Acto XII. José Segrelles (1948).

# CELESTINESCA

## CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO, SUPLEMENTO XV

Joseph Thomas Snow  
University of Georgia

Esta recopilación de datos sigue demostrando, si tal demostración fuese necesaria, la extraordinaria vitalidad de los estudios celestinescos. Se está esperando este verano acabar con el proyecto mío de preparar en forma final para la imprenta una sustanciosa aportación bibliográfica sobre el interés mundial en *Celestina*, desde 1930 a nuestros días.

### EDICIONES

1. ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Estudio preliminar, notas y vocabulario de Regula Rohland de Langbehn. Buenos Aires: Ed. Abril, 1984. Rústica, 309 págs. (Clásicos Huemul, 41).

Una edición nueva para estudiantes, ricamente anotada (trae más de 670 notas explicativas y aclaratorias). Trae además del estudio preliminar (autor, fuentes, elementos que estructuran la obra), hay una breve bibliografía y un glosario. En español modernizado, sin ilustraciones. El texto completo de la *Tragicomedia*.

2. LC. Madrid: Alba, 1984. 174p., rústica. (\*)

3. LC. Barcelona: Antalbe, 1984. 203 p., rústica (Clásicos El Toboso).

El texto completo de la *TCM*, reimpr. de otra edición. Trae unas notas al pie de la página, pero sin aparato crítico, ilustraciones, bibliografía. La nota introductoria incluye, curiosamente, la noticia de dos "*Lazarillos*" que luego no aparecen aquí editados. No incluye el *Auto de Traso*.

### ADAPTACIONES

4. ROJAS, Fernando de. LC. Versión y adaptación de Angel Facio. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1984. 190 pp, rústica (Col. Teatro, 214). (\*)

### ESTUDIOS

5. AZAR, Inéz. "Speech Act Theory on Self, Responsibility and Discourse," en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. L. Schwartz Lerner e I. Lerner (Madrid: Castalia, 1984), 33-40.

## CELESTINESCA

Contra el fondo teórico proporcionado por la aproximación a textos como LC (y Coriolanus, de Shakespeare) en forma de unidades mínimas del discurso ("speech acts"), la autora encuentra que las intenciones declaradas, las promesas que se hacen, ese esfuerzo de crear y de realizar lo que se asevera a lo largo de LC, forman una red de motivos de acción--todos ellos frustrados y desechados en el momento de darse cuenta (Melibea, Celestina son los ejemplos utilizados aquí) de que la lengua--de por sí--es insuficiente para mantener una visión de la realidad. En este sentido, como construcción lingüística por excelencia, LC es una obra eminentemente autoconsciente: aun con saber cuáles son las redes echadas por el lenguaje, los personajes de LC se dejan atrapar: son siempre vulnerables a las tentaciones al poder por medio del arte que ejerce la lengua bien empleada.

6. CANO, Vicente. "La función dramática del engaño en LC." *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Univ. de Costa Rica* 8, nos. 1-2 (1984), 77-82.

Pasa revista de diferentes tipos de "engaño" (mentira, engatusamiento, la ironía burlesca, etc.) y concluye que su función dramática es de acelerar la acción en momentos señalados, aumentando así la premura con que casi todo en la obra se hace.

7. CANTALAPIEDRA, Francisco. "Los refranes en *Celestina* y el problema de autoría," *Celestinesca* 8, i (1984), 49-53.

Un análisis de los refranes, por acto, en la *Comedia* y, después, en la *Tragicomedia*, señala una ruptura importante del estilo de LC entre los primeros doce y los últimos nueve actos. El articulista atribuye al autor anónimo los doce actos primeros (apoyado en otros estudios suyos en que la misma división se establece) y a Rojas sólo los nueve finales.

8. COSTA FONTES, Manuel da. "Celestina's 'Hilado' and Related Symbols." *Celestinesca* 8, i (1984), 3-13.

El "hilado" de Celestina, que tanto tiene que ver con la sexualidad en el nivel simbólico, aquí recibe importante corroboración como elemento presente en la tradición oral de los lusoparlantes de los Azores. Artículo ilustrado con claros ejemplos no sólo de esta presencia simbólica sino también del humor que ella conlleva.

9. DEYERMOND, Alan. "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*." *Celestinesca* 8, ii (1984), 3-10.

Son interesantes las relaciones y deseos sexuales que existen en LC entre las distintas clases sociales. Aquí se enfoca en el deseo sexual de los de la clase baja, del mundo de Celestina, para con los del mundo calisteño-melibeo, considerando el sexo como otro de los bienes poseídos por los ricos.

10. \_\_\_\_\_. "¡Muerta soy! ¡Confesión!": Celestina y el arrepentimiento a última hora," en DE LOS ROMANCES-VILLANCICOS A LA POESIA DE CLAUDIO RODRIGUEZ: 22 ENSAYOS ... EN HOMENAJE A GUSTAV SIEBENMANN, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (Madrid: J. Estéban, 1984), 129-40.

Al pasar de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, aumentase de uno a tres los personajes que--al morir--piden la confesión de sus pecados. Se pregunta en este artículo si Rojas no habrá tenido un propósito especial--el de hacer pensar al lector u oyente--al incorporar estas notables adiciones.

11. FERNANDEZ, Sergio. "Melibea," "Areúsa," "Celestina," en su *Retratos del fuego y la ceniza* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 43-47, 65-68 y 292-305.

Comentarios de texto centrados en la explicación del arte de la caracterización. La figura de Melibea es percibida como doble (la que ve Calisto; la que ve Celestina); la figura de Areúsa llega a simbolizar, dentro de la obra, la ortodoxia que hay en gloriarse el placer del amor; mientras para la figura de Celestina--vista principalmente en los actos 9 y 12 aquí--discurre más bien sobre los pensamientos de la tercera respecto a su propia vejez y venidera muerte.

12. FERRECCIO PODESTA, Mario. "Haba morisca, ¿haba marisca?" *Celestinesca* 8, ii (1984), 11-16.

Explicación filológica del término mentado por Pármeno al describir el laboratorio de Celestina (Acto I), en que se sugiere que Rojas leyó mal el manuscrito del autor primitivo ('morisca' por 'marisca') y así creyó un fantasma de diccionario.

13. FORCADAS, A. M. "Implicaciones de la 'Afinidad de los opuestos' entre acto I de LC y el *Triunfo de las donas*," en *Josep Maria Solá-Solé: Homage, Homenaje, Homenatge* (Barcelona: Puvill, 1984), 251-265.

Afirma la gran familiaridad de Rojas con las obras de Juan Rodríguez del Padrón, cuyas huellas--tan presentes en el *aucto* I--Rojas sabía reconocer y hasta extender a la *Comedia* y *Tragicomedia*. Al explicar unas referencias en la poesía de la época de Padrón, el articulista llega a afirmar que hubo razones particulares que hicieron que Rojas, quien sabía la identidad del autor del *aucto* I de LC, mantuviera su silencio al respecto.

14. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "La cambiante faz de la *Celestina*: Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI." *Celestinesca* 8,i (1984), 29-41.

En estas cinco adaptaciones, la articulista encuentra que las alegorizaciones del texto celestinesco a fines del siglo XVI cumplen con dos fines complementarios: el de ofrecer críticas veladas (en el campo moral, religioso y político) en plena época de Contrarreforma, críticas dirigidas a capas sociales instruidas, y el de *educar* a los del pueblo no acostumbrados a tales abstracciones. Las cinco obras comentadas son: *Comedia intitulada Doleria* (1572) de P. Hurtado de la Vega, *Comedia décima de El Infamador* (h. 1579) de Juan de la Cueva, *General Auto de la Esposa, en los Cantares* (h. 1579) de López de Ubeda, *Comedia Salvaje* (1582) de J. Romero de Cepeda, y *Quinta comedia y auto sacra-*

## CELESTINESCA

*mental de los amores del Alma con el Príncipe de la Luz* (última década del XVI).

15. HOOK, David. "'Andar a caça de perdizes con bueyes'." *Celestinesca* 8, i (1984), 47-48.

Para comprobar que esta manera de cazar se conocía en la España de Rojas, ilustra con textos de Pedro Carrillo del Huete (h. 1420) que la describen.

16. JOSET, Jacques. "De Pármeno a Lazarillo." *Celestinesca* 8, ii (1984), 17-24.

Al comparar las dos obras separadas por medio siglo, descubre un importante vínculo entre ellas en el tema de "buscar amos." Las consideraciones del autor le llevan a equiparar a Sempronio con Lazarillo (buscan nada más la remuneración del servicio) y a Pármeno con el escudero (porque hay para ellos un elemento ético más).

17. LAURENTI, J. L. y A. PORQUERAS-MAYO. "La colección hispánica de ediciones venecianas (siglo XVI) en la biblioteca de la Univ. de Illinois," en *Aureum Saeculum Hispanum* (Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag), ed. K.-H. Körner y D. Briesemeister (Wiesbaden: Steiner, 1983), 141-70.

En la p. 166, nos. 39-41, hay detalles descriptivos sobre las tres ediciones de LC habidas en la colección de la Universidad de Illinois (Venecia 1525, 1534, 1541).

18. LIDA DE MALKIEL, M. R. "La técnica dramática de LC," en *Homenaje a Ana María Barrenechea* ed. L. Schwartz Lerner e I. Lerner (Madrid: Castalia, 1984), 281-292.

Es el texto de una conferencia inédita (Univ. de La Plata, 1961) en la que Lida de Malkiel resume escuetamente sus argumentos sobre lo esencial dramático (no teatral) de LC. Ilustra cuatro apartados con ejemplos: las acotaciones; el manejo del tiempo y del espacio; simetrías y geminaciones en la construcción de la trama; y de situaciones que se encuentran en series fatalmente encadenadas. Hay unidad en la variedad.

19. LISTERMAN, R. W. "La hija de Celestina: Tradition and Morality." *The Univ. of South Florida Language Quarterly* 22 (1983-84), 52-53, 56.

Elena, la "hija," es hija de una celestina (María), pero no de Celestina, aunque hay, al parecer, bastante parecido entre las dos. La mayor parte de este breve estudio narra unos episodios en la carrera de Elena, sin señalar paralelos con de obra de Rojas.

20. MALKIEL, Y. "M. R. Lida de Malkiel's Ur--Celestina' (1949)." *Celestinesca* 8, i (1984), 15-28.

Habla aquí, en este esbozo de algunos de los apartados más ricos de su libro, *La originalidad artística de La Celestina*, en particular sobre la caracterización, María Rosa Lida con mucho entusiasmo y admiración por la gran obra de Rojas. Y. Malkiel, en su presentación y posfacio, comenta el génesis de la ponencia que aquí se edita (leída en Buenos Aires en 1949) y cómo los pensamientos, a lo largo de varias revisiones, se iban madurando y tomando nuevas formas de expresión.

21. MIGUEL MARTINEZ, Emilio de. "A propósito de los apelativos dirigidos a Celestina." *Studia Philologica Salmanticensia* 3 (1979), 193-209.

Un estudio de la hipocresía practicada por Sempronio, Pármeno, Calisto, y Melibea para con Celestina a través de la obra, aplicada sistemáticamente a la manipulación interesada de los apelativos (negativos y positivos) según las necesidades del momento.

22. MUNOZ GARRIGOS, José. "Tibulo y el vocabulario amoroso de los elegíacos en LC," en *Simposio Tibuliano* (Murcia: Univ. de Murcia--Sección de Filología Clásica, 1985), 347-361.

No se trata de fuente directa, sino de hacer ver que tanto Tibulo como Rojas partieron de un campo léxico común para expresar, sobre todo en el dominio de los sentimientos--y de la pasión amorosa en particular--, cierta inefabilidad asociada con esas emociones complejas. Seguramente hubo--entre Tibulo y Rojas--intermediarios como, por ejemplo, los otros poetas latinos de elegías, y Petrarca.

23. MURPHY, Allen F. "Irony in LC." *The Bulletin of the Pennsylvania State Modern Language Association* 62, no. 2 (Spring 1984), 29-37.

Comenta trece clases de ironía, todas ellas al servicio del pesimismo fundamental de la *Tragicomedia* (ejemplos: la ironía inconsciente, consciente, de circunstancias, de juxtaposiciones, del azar, de parlamentos paralelos, etc.).

24. PELICARIC, Iván M. "Turbación en el amante a través de LC." *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la P. U. Católica* (Buenos Aires), no. 5 (1982), 103-108.

Empleando como punto de partida estas palabras de Sempronio del primer acto: "¡O soberano Dios (...)! ¡Qué tanta *premia* pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante!", se estudia el impacto de la prisa en la estructuración de la acción de LC y su importancia en el desenlace del destino individual de los amantes, tanto Calisto como Melibea.

25. READ, Malcolm K. "The Rhetoric of Social Encounter: LC and the Renaissance Philosophy of Language," en su *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983), 70-96.

Resume, combinando, lo que se había comentado en dos artículos publicados anteriormente (ver *Celestinesca* 2, i, 1978: 40-41). Rojas

entiende como el lenguaje es un instrumento intuitivo, pero que se encontraba en vías de degradación y de correr el riesgo de no cumplir con su función (la comunicación). En LC, el formalismo conduce a cierta ritualización que Celestina logra, las más veces, evitar; el desgaste y formulismo crean personajes aislados los unos de los otros a pesar de saber practicar y cumplir muy bien con la función social de la lengua. Rojas, por entender sus niveles de complejidad y por el arte de insinuar estos en el diálogo de LC, llega a sugerir la crisis, el conflicto entre lo artificial y lo natural, que caracterizaba su época. Cuenta aquí con excelentes ejemplos del texto para justificar la alta consciencia que había en el renacimiento español de los vínculos filosóficos entre el lenguaje y los otros componentes de la realidad.

26. RODRIGUEZ S., J. G. "La *Celestina*." en su *Literatura española trascendental* (Caracas: Univ. Central de Venezuela--Dirección de Cultura, 1980), 127-139.

Después de una obligatoria presentación de LC como obra transicional (junto con los problemas de ediciones, autores, etc.), sigue un análisis e interpretación del amor en LC, como "hilo" que une las partes y las acciones de la obra, y de la muerte, que desata todos estos nudos formados por el amor/hilado. Concluye que representa LC una primera realización en las letras españolas del sentido dramático de la vida cotidiana.

27. SHIPLEY, George A. "Authority and Experience in LC." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985), 95-111.

Rojas, quien al parecer apoya en su Prólogo al tipo de lector que se somete a la "auctoritas," por una serie enredada de ironías llega a subvertir las convenciones que hacen respetar la autoridad y la experiencia, tanto la oral como la escrita. Ni la edad, ni la sabiduría, ni el dominio verbal ofrecen soluciones finales o guías a los dilemas de la vida (ejemplo de Celestina, quien mejor entiende estas mismas ironías). Hay tres pequeños comentarios de texto, llevados a cabo para ilustrar estas aseveraciones, que ayudan a iluminar el texto de Rojas: el diálogo de Calisto y Sempronio (Acto I), el discurso de Melibea (Acto XX) y el monólogo de Pleberio (Acto XXI).

28. SIERRA, Arnaldo C. "La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII." Tesina (M. A.) sin publicar, Brown University, Rhode Island, (USA), 1961. 66 p.

Estudia principalmente la figura de la alcahueta, siempre comparando su formación y función como vistas en la obra de Rojas, en tres continuaciones (*La Segunda Celestina*, *Lisandro y Roselia*, *Tragedia Políciana*) y tres imitaciones (*Selvagia*, *La Lena*, *La Dorotea*).

29. SNOW, Joseph T. "The Iconography of the Early *Celestinas*: I. The First French Translation (1527)." *Celestinesca* 8, ii (1984), 25-39.

Presenta algunas maneras que tenían los impresores para ilustrar ediciones en el siglo XVI, y en particular las ediciones de LC. En el caso



## CELESTINESCA

específico de la primera traducción francesa, hay una muy detallada presentación del esquema ilustrativo, complicado por una pobreza de tacos o figuritas y, aparentemente, por cierta falta de interés en sacar tanto provecho que pudiera haber sacado de ellos. A veces había más necesidad (¿por razones económicas?) de imprimir una edición ilustrada a todo coste que de sacar una edición en que la ilustración siguiera muy de cerca al texto.

30. STAMM, James R. "Inconcinnity in the *Tragicomedia*, Act XIV." *Celestinesca* 8, i (1984), 43-46.

Presenta tres casos de incongruencia en la materia interpolada en el acto XIV de la *Tragicomedia*, parece que Rojas (o quien escribiera estas frases) descuidara de la lógica que en otras ocasiones se mantiene y desarrolla con mucha más precisión.

31. URIARTE REBAUDI, L. M. "Los estudios de Menéndez y Pelayo y María Rosa Lida sobre *LC*." *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la P. U. Católica* (Buenos Aires), no. 4 (1982), 121-124.

Una apreciación de la importancia de los estudios de Menéndez y Pelayo sobre *LC* en las obras de Lida, señalando las discrepancias, los acuerdos y los avances de ésta con respecto a aquél.

32. YNDURAIN, Domingo. "Un aspecto de *LC*," en *Estudios sobre el Siglo de Oro: Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Editora Nacional, 1984), 521-540. (\*)



AUCTO II

Sempronio

Calisto

José Segrelles (1948)

Medieval Studies/Spanish Literature

**La Celestina**

Tragicomedia de Calisto y Melibea

Volume I: Introducción  
Volume II: Edición Crítica*Fernando de Rojas*  
*Edited and with an Introduction by Miguel Marciales*

With the publication of Miguel Marciales's critical edition of *Celestina*, the University of Illinois Press inaugurates the Illinois Medieval Monographs—a major new series on life in medieval Europe.

Composed by Fernando de Rojas in Spain at the end of the fifteenth century, *Celestina* is considered by many to be the first modern novel and has been cited as one of the four most important works in European literature, along with *Hamlet*, *Faust*, and *Don Quixote*. Yet, due to the proliferation of variant editions in numerous languages, no standard edition has until now been published.

Recognized as Marciales's *magnum opus*, this edition provides an exhaustive comparison of the three 16-act versions, the 1506 Italian translation, and some 23 editions prior to 1541. He has, moreover, taken into account all manner of later versions and translations. Making literally thousands of textual choices to identify superior readings and showing how he arrived at those decisions, Marciales has clearly produced the definitive edition of one of the world's great literary treasures.

"The importance of Marciales's undertaking cannot be stressed enough. Establishing the critical text of any influential work of world literature must be a continuing priority of a literate society and *Celestina* is a case in point.

Marciales's work can only be described as 'monumental' in scope and as a landmark in the clearing away of red herrings, false trails, and some overblown philological claims, all in the cause of clarity and reason. So scrupulous is Marciales to his texts, so adroit at making meaning from the slightest variant, that the whole becomes a dramatic, convincing reenactment of the life of *Celestina-as-text*."—Joseph Snow, editor, *Celestinesca*.

MIGUEL MARCIALES (1920?-1980) was for many years head of the department of classics at the University of Los Andes in Merida, Venezuela. Highly regarded among his colleagues and countrymen as a scholar, poet, and lecturer, Marciales devoted the last fifteen years of his life to producing this standard critical edition of *Celestina*.

Vol. I: 300 pages. 6 x 9 inches.  
March. ISBN 0-252-01200-3.  
\$27.50s.

Vol. II: 300 pages. 6 x 9 inches.  
March. ISBN 0-252-01201-1.  
\$25.00s.

*Both volumes are published in Spanish without translation.*



UNIVERSITY OF  
ILLINOIS PRESS

54 E. Gregory Drive  
Champaign, Illinois 61820  
(217) 333-0950

**Chicago Editorial Office**

800 S.E.O.  
University of Illinois at Chicago  
Box 4348  
Chicago, Illinois 60680  
(312) 996-5080

**Book Ordering Information**

## WESTERN HEMISPHERE

**Trade and Library Orders**  
Harper & Row Publishers, Inc.  
Keystone Industrial Park  
Scranton, Pennsylvania 18512  
(800) 242-7737  
in Pennsylvania (800) 982-4377

**Individual Orders**  
University of Illinois Press  
P.O. Box 1650  
Hagerstown, Maryland 21741

## UNITED KINGDOM

Harper & Row, Ltd.  
28 Tavistock Street  
London WC2E 7PN  
England

## CONTINENTAL EUROPE

Harper & Row Marketing Office  
10 Lindelaan  
NL-1405 AK Bussum  
The Netherlands



## Editorial Policies

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

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

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

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

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

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

CELESTINESCA VOL 9 no. 1 (MAY 1985)  
ISSN 0147-3085

EDITOR'S NOTE	1-2
ARTICLES	
¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?, José Ricardo MORALES	3-9
El sueño de Calisto, Miguel GARCÍ-GÓMEZ . . . . .	11-22
The French Version of the "Penitencia de Amor," D. L. DRYSDALL	23-31
Celestina's 'Hilado' and Related Symbols: A Supplement, Manuel da COSTA FONTES	33-38
NOTES	
Pármenos's "Falso Boezuelo" Again, David HOOK . . . . .	39-42
"El falso boezuelo con su blando cencerrar": or, The Pantomime Ox Revisited, Dennis P. SENIFF	43-45
REVIEWS	
Ciriaco Morón Arroyo, 2nd ed., Sentido y forma de la "Celestina." (Ivy A. CORFIS)	47-48
Regula Rohland de Langbehn, ed. Fernando de Rojas, "Celestina." (Joseph T. SNOW)	49-50
"Celestina." Directed by Christopher Fettes, Drama Centre, London. A Triple Review (David HOOK; John LONDON; Clare LUDDEN, Amanda TAYLOR and Melanie STRICKLAND)	51-55
"Celestina" en el Círculo de Bellas Artes (Madrid), Directed and adapted by Angel Facio. (Esperanza GURZA)	56-62
Otra perspectiva de "Celestina" (adaptación de Xosé Blanco Gil). (Louise FOTHERGILL-PAYNE)	63-64
PREGONERO	
A. "Celestina" at Conferences	65-68
B. "Celestina" Projects	68
C. "Celestina" On The Stage	68-69
BIBLIOGRAFIA	
"Celestina": Documento bibliográfico--suplemento XV, Joseph T. SNOW	71-77
ILUSTRACIONES . . . 9, 10, 22, 31, 32, 38, 42, 44, 46, 62, 70, 77	