

# Lelestinesca

Boletín Informativo Internacional



ISSN 0147-3085

vol. 11

no. 1

mayo 1987

# Lelestinesca

EDITOR

Joseph T. Snow  
Univ. of Georgia

---

## CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College	(USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N. Carolina-Greensboro	(USA)
Adrienne MANDEL	California St. Univ.-Northridge	(USA)
George SHIPLEY	University of Washington	(USA)
Edwin J. WEBBER	Emeritus, Northwestern Univ.	(USA)
Alan DEYERMOND	Westfield Coll.-Univ. of London	(UK)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University	(UK)
Jean-Paul LECERTUA	Limoges University	(FRAN)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago	(CHILE)
Manuel CRIADO DE VAL	C. S. I. G.-Madrid	(SPAIN)
Emma SCOLES	Univ. di Roma	(ITAL)
Walter METTMANN	Univ. Münster	(GER)
Gustav SIEBENMANN	Univ. St.-Gallen	(SWI)
Jacques JOSET	Univ. Antwerp	(BEL)
Katalin KULIN	Univ. Budapest	(HUN)

---

### Subscripciones en España

Lib. 'Corral del Almagro'  
Almagro 13  
28010 Madrid ESPAÑA

At: Sr. P. Rodríguez

### Subscriptions in the U. K.

Geoffrey West  
Dept. of Printed Bks (Hispanic)  
The British Library  
Great Russell St.  
London Wc1B 3DG ENGLAND

# Celestinesca

VOL 11 No. 1                      CONTENIDO                      Mayo 1987

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

## ARTICULOS

- Barbara Riss DUBNO & John K. WALSH,  
Pero Díaz de Toledo's Proverbios  
de Seneca and the Composition of  
Celestina, Act IV..... 3-12
- Chantal Cassan MOUDOUD, El uso de los  
apartes en Celestina..... 13-20

## NOTAS

- Carta (M. R. Lida de Malkiel a  
D. W. McPheeters)..... 21-23
- Angus J. KENNEDY, A Note on Christine  
de Pizan and Petrarch..... 24

## RESEÑA-ARTICULO

- Nicholas G. ROUND, 'Celestina secundum litem':  
Miguel Marciales' Carta a Stephen  
Gilman..... 25-40

## RESEÑAS

- Hispanic Studies in Honor of  
Alan D. Devermond: A North  
American Tribute, ed. John S. Miletich  
(Joseph J. GWARA)..... 41-44
- J. T. Snow, Celestina by Fernando de Rojas:  
An Annotated Bibliography of World  
Interest, 1930-1985 (Geoffrey WEST)..... 45-46
- Federico Romero, Calisto y Melibea  
Tragicomedia en verso, en tres actos,  
basada en la clásica obra de Rojas  
(Mario SANTANA)..... 47-50
- La Celestina (Adapted for Intermediate  
Students), ed. Marcel C. Andrade  
(Elisa MARTI-LOPEZ) ..... 50-52
- Pamela S. Brakhage, The Theology of La lozana  
andaluza (Ronald E. SURTZ)..... 53

PREGONERO..... 54-56

## SECCION BIBLIOGRAFICA

- Joseph T. SNOW, "Celestina de Fernando de  
Rojas: documento bibliográfico..... 57-65

ILUSTRACIONES..... 8, 12, 36, 40, 44, 46, 52, 65

**CELESTINESCA**

ISSN 0147-3085

vol. 11, no. 2, Mayo 1987

© J. T. Snow

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

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

PRODUCTION: Sherri Mauldin

Technical Assistants:  
Karin Morris, Sharon Reed, Teresa Echols

## CELESTINESCA

### EDITOR'S NOTE

The November 1984 number of Celestinesca was a festnummer, "In Honor of Stephen Gilman," prepared by guest editor (and former Harvard student of Prof. Gilman's) Dorothy S. Severin. Stephen Gilman was then about to retire from his teaching post, had published a significant work on Galdós and was at work on a major study of Cervantes. He was, of course, famous in Celestina criticism for several articles and his two major critical studies, The Art of LC (Madison, 1956) and The Spain of Fernando de Rojas (Princeton, 1972), both later translated into Spanish. His views on the dialogic structure of the work--and its consequences--and his approach to the man Rojas and his environment, were painstaking, important and, sometimes, controversial views. It is with sadness that we note that Stephen Gilman passed away in Cambridge, Massachusetts on November 26, 1986. He had recently made a trip to Spain to participate in a homage in Valladolid for Miguel Delibes and had, in the previous month, finished the study on Cervantes (now to be published posthumously). Celestinesca will have a memorial piece on Prof. Gilman in the next issue. We regret his passing for, as so aptly put by Rafael Lapesa, "el hispanismo no fue para él mera profesión ni motivo de frias disquisiciones: sintió intensamente el drama histórico de España, tomó partido en él, y exaltó como pocos las excelencias de las grandes creaciones literarias hispanas" (ABC, December 6, 1986, p. 48).

As far as this issue of Celestinesca goes, it marks the beginning of our second decade. Our commitment to the broadest possible coverage, and the highest quality for the least expenditure, will remain a top priority. We now have official agents for accepting subscriptions in pesetas and pounds sterling (see the inside cover of this issue). The death of Keith Whinnom reduced our "corresponsales" but, beginning with the Fall 1987 issue, Ivy Corfis (University of Pennsylvania) will be joining us, adding her expertise in the critical areas of the sentimental romance and the Celestina comentada (its legal learning) to our board of readers.

I think it augers well for the health of Celestinesca that, with the exception we need make for my own contributions (the PREGONERO and the bibliographical supplement), all the contributors to this debut number of our second decade are new to the pages of this journal. Another curious note is the number of reviews of works on or related to "la celestinesca". For a rather long period most of the new work on Celestina was being shared in the form of articles and monographic studies. A look at the "publications" subsection of the PREGONERO, at the reviews on pp. 41-53 (and I have 4 others assigned), will show that longer studies are in favor. There has been increased activity also in terms of Celestina translations and growing interest in the theatrical aspects of the work. And there is no telling what new

studies the Estudio crítico of Miguel Marciales might foment as time goes by.

I will draw the reader's attention to a few items in this number. First is the very useful (and, I think, correct) assessment of the role that the Spanish translation by Pero Díaz de Toledo of the sententiae of Seneca plays in the structure and configuration of the dialogues of Act IV: the collaboration of B. Riss Dubno and J. K. Walsh has brought this to light. The second study presented, on the use of asides in Celestina, by Chantal C. Moudoud, attempts to show that the asides, which have been shown to function as comic, or didactic, or as indicators of realism, also are used by Rojas to advance the plot, that is, they function dynamically.

The third major piece in this issue is the review-article on the response of Miguel Marciales to Stephen Gilman's The Spain of Fernando de Rojas [1972]. In his reflections on this little-read--because not-widely-circulated--work by Marciales, Nicholas Round brings to bear his erudition as a student of both Spanish literature and history as well as an uncommon grasp of what Gilman and Marciales understood as readers of Celestina, in order to illuminate for us some of the major issues in Celestina criticism today.

I want also to mention the letter that is reproduced on pages 21-23. It was sent to me--for the Celestina archives I am building--by Prof. McPheeters, who thought it unusually insightful and--given its range of topics--concise. I too, thought it fascinating, this recapture of a moment in time. Then it occurred to me that 1962 was exactly 25 years ago! When María Rosa Lida de Malkiel ushered into print her great La originalidad de 'La Celestina' in 1962, it was the product of very long--and frequently interrupted--period of reflection and reading [see Y. Malkiel, Celestinesca 6 ii [Fall 1982]: 3-13]. This letter, written some five years earlier, reminds us keenly, once again, of the invaluable contribution her magnum opus has made: I thought it would make a singularly appropriate way of recognizing its first quarter century.

Once again in closing, I want to thank all the readers and friends of this journal who keep sending me materials, either for publication or for my growing archives on Celestina matters. Much of this gets disseminated in these pages and becomes part of the new public record. I trust they, and others, will continue to perform this act of collegiality and friendship. All comments, communications, and recommendations can be sent to the editorial address of Celestinesca at any time.

*Joseph Snow*  
Joseph Snow

PERO DIAZ DE TOLEDO'S PROVERBIOS DE SENECA AND THE  
COMPOSITION OF CELESTINA, ACT IV

Barbara Riss Dubno and John K. Walsh  
University of California, Berkeley

This is a study of sources: not of the grand literary matrices in the mind of the author as Celestina came to be, but of a cluster of small proverbial phrases in one corner of the text. The maxims are minor--barely a mote in the trove of influences beneath Celestina, barely a trickle alongside the flood of gnome and proverb that spills from Celestina as she casts the spell.<sup>1</sup> Yet the use of the small proverb can be pivotal in the workings of Celestina. At one level, it can bring a mood of resonant perspective to the moment. It can also, by virtue of how it is framed in the dialectic, assert the speaker's social or ethical sway--its mere citation can wrest the authority in the exchange, and shift the status of the speaker and the rival. In Celestina it is as if the instinctive flow of proverb were itself proof of Celestina's edge over everyone in her orb. She has the hoard of proverb and cliché that can wear down and finally ensnare whomever she engages; she can trump the most resourceful rejoinders of her contenders, leaving disheveled their rhetoric; by the endless excess she can talk anyone into a fever; and when she whiffs victory (as at the end of Act IV) she can celebrate with a flair of proverbs, now gloatingly irreproachable.

Beyond the matter of finding literary antecedents, several contexts have been proposed to describe how the text of Celestina grew, and how such an agglomeration of proverbial phrases got into it. Maria Rosa Lida de Malkiel suggested a kind of critical and creative recital and circulation of the manuscript of Celestina among the circle of Rojas' scholar-friends at Salamanca, each free to suggest emendations or additions in a fluid and non-proprietary attitude toward authorship.<sup>2</sup> Keith Whinnom warned that we should not dig for sources in complete classical texts, but in the compendia of proverbs or snippets of ethical advice from the classics that were so accessible to late-medieval and early-renaissance students and writers.<sup>3</sup> Celestina is a work generated in a university milieu--but within the circle of students of law, rather than the great cadre of classicists that was forming in Salamanca around Nebrija.<sup>4</sup> Peter Russell has proposed that the astute student of law would have learned from his lawbooks enough citations from the classics to make them familiar.<sup>5</sup> And Stephen Gilman has shown that illustrations from the classics passed quite easily into the conversational rhetoric of the typical university student of the era.<sup>6</sup> Such facets of learning and composition have a place in the discussion of how the set of proverbs we study came into Celestina--and how Celestina as the acquisitive text could turn proverbial trivialities into its prime tropes.

One compendium likely to have been in circulation at Salamanca and within easy reach of the author of Celestina is the work by Pero

Díaz de Toledo called Proverbios de Séneca.<sup>7</sup> Díaz de Toledo was a converso, employed as jurist by the Marqués de Santillana, later by Fernán Alvarez de Toledo (Conde de Alba), and Alonso Carillo. He had a talent for translation, and his projects were a grade beyond the workaday products of Villena and others in the period.<sup>8</sup> The book of Proverbios de Séneca was commissioned by Juan II, and probably written in the years 1442-1444. In Pero Díaz de Toledo's work, the proverbs number 365: 248 are translated from the Latin proverbs of Publilius Syrus called Sententiae Senecae or Proverbia Senecae; 65 from the pseudo-Senecan De Moribus; the rest from a variety of ancient writers. (It has been speculated that he expanded the original set so that one proverb would serve for each day of the year.) Díaz de Toledo's project also included an often lengthy glosa for each of the proverbs. (These glosas will be the crucial evidence in our discussion.) Though the Proverbios de Séneca is now scarcely cited in literary or cultural histories, it had an impressive circulation in its day, and the vogue held on for at least a century. It is difficult to name a vernacular Spanish prose work of the period with more manuscript copies (including a presentation volume for Juan II) and more early printed editions, among them three before the publication in 1499 of Celestina (Zamora 1482, Zaragoza 1491, Sevilla 1495).<sup>9</sup>

Both F. Castro Guisasola and A. D. Deyermond<sup>10</sup> have looked into the possibility that the pseudo-Senecan proverbs of Publilius Syrus (and perhaps Díaz de Toledo's translation and gloss of them) might have been a source for Celestina. Castro Guisasola (pp. 99-100) listed a dozen of the Latin proverbs from the Sententiae Senecae that seemed to be reflected in Celestina, though generally without a precise verbal correspondence that would affirm a direct connection. Castro Guisasola did not give the Castilian translations from Díaz de Toledo, so that it would be difficult to measure whether the author of Celestina drew directly from the Proverbios or from the Sententiae; he thought it likely that Rojas knew the Latin Sententiae, and vaguely possible that he had some contact with Díaz de Toledo's Proverbios de Séneca. But Castro Guisasola's general verdict was that Díaz de Toledo's work should be dismissed as a significant source for Celestina.

Deyermond (p. 144), studying the mark of Petrarch in Celestina, noticed a similarity between Petrarch's phrase "Beneficium dando accepit qui digno dedit" (from De Rebus memorandis) and the passage in Act IV of Celestina "Porque hazer beneficio es semejar a Dios, e el que le da le recibe, quando a persona digna dél le haze". He traced the phrase back through Petrarch's source (Publilius Syrus), went a step farther to the 1495 Seville printing of Proverbios de Séneca, and identified a relation between the first portion of the phrase in Celestina and a proverb-heading in Proverbios de Seneca ("¿Qué cosa es dar beneficio? Semejar a Dios").<sup>11</sup>

What Castro Guisasola failed to see--apart from the verbal similarities of certain of the Castilian Proverbios and passages in Celestina--was the significance of the textual location of the pseudo-Senecan proverbs he collected as congeners of phrases in Celestina. In effect, all the proverbs (seven of them) that have recognizable verbal proximity to phrases in Celestina are found in Act IV.<sup>12</sup>



## CELESTINESCA

Of itself, this tally of proverbs in Act IV of Celestina in common with the Proverbios de Séneca (and ultimately from Sententiae Senecae of Publilius Syrus) does not assure us that the author of Celestina was influenced directly by Díaz de Toledo's work, or that he consulted the text of the Proverbios. All of the proverbs could be from the type of sources (Aristotle, Boethius, Terence) common to both Rojas and Díaz de Toledo (or his own source, Publilius Syrus); they are not from the original glosas of Díaz de Toledo but from the pseudo-Senecan proverbs that are headings above his glosas. But in one additional example, found near the start of the same Act IV, the passage in Celestina echoes the prose of Díaz de Toledo's glosa to a proverb. The identification of the new passage would undermine Castro Guisasola's claim (p. 99) that--since he had not found a single case in which the material in Celestina came from Pero Díaz de Toledo's glosas--the text of Proverbios was probably not a source for Celestina. In the passage we identify, the text of Celestina is akin to a section in the glosa by Díaz de Toledo to such a degree that a borrowing would appear the sole explanation. Here is a pairing of the section in Celestina and the excerpt from a glosa for proverb 59 ("Las cosas bien pensadas pujan a sí mismas mas non perescen del todo" < "Bene cogitata si excidunt non occidunt"):

### Celestina

Porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crian desvariados efectos. (ed. Criado de Val and Trotter, p. 80)

### Proverbios de Séneca

Ca las cosas que non son bien pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, más comúnmente avrán desvariados efectos. (no. 59, ed. Riss, p. 65)

We might speculate, then, that in the creation of Act IV the author (or someone who set his hand to revision of the manuscript) had in reach the Castilian text of the Proverbios de Séneca, and filled the act with citations from it--looking at the glosas as well as the proverb-headings, and bringing at least one glosa into the text. Perhaps he found apt use for them in the long, coiling contest between Melibea and Celestina. Here is our précis of the context of the proverbs from Díaz de Toledo in Act IV of Celestina:

The first citation--the passage given above from the glosa--is near the very start of Act IV. Celestina is setting out to the house of Pleberio with the hilado and the high hope of help from the underworld. She is thinking aloud and summoning encouragement: calculating, measuring the whirl of things, the motives of Sempronio in the previous Act, the strategy she needs in the manipulation of Melibea. To collect her mood, to slow her anxieties, and to frame all that follows (in the monologue Gilman calls the "central moment of consciousness between the seemingly vain boasting of Act III and the real accomplishment of the seduction")<sup>13</sup> she invokes Díaz de Toledo's glosa: "las cosas que non son bien pensadas ... más comúnmente avrán desvariados efectos".

Celestina reaches the house, and with little effort--as though some infernal blessing were upon her--finds herself alone with Melibea.

## CELESTINESCA

She begins the long and difficult conversion, holding back enough to taunt Melibea and orchestrate her swells of temper. She moves into forthright flattery of Melibea--first with praise of her beauty, then with reference to her grace and lineage--and then makes a vaguely stated request that Melibea grant a word of blessing to one who is suffering. Melibea nearly succumbs, but answers that she can give no reply unless Celestina be more specific about the request and its source. She insists that in general she is disposed to act charitably "para salud de algún cristiano". And it is in defense of this virtue and stance that Melibea gives a conglutination of three consecutive pseudo-Senecan proverbs (with a crucial adjustment from an image of death to one of sickness in the third example):

<p>Porque hazer beneficio es semejar a Dios. (p. 91)</p>	<p>¿Qué cosa es dar beneficio?-- Semejar a Dios. (no. 305, p. 258)</p>
<p>e el que le da le recibe, quando a persona digna dél le haze.<sup>14</sup> (p. 91)</p>	<p>El que dio beneficio al digno, dándolo, rescibiólo. (no. 45, p. 53)</p>
<p>Y el que puede sanar al que padesce, no lo haziendo, le mata. (p. 91)</p>	<p>El que puede socorrer al que peresçe, non socorriendo, lo mata. (no. 301, p. 255)</p>

As the conversion progresses, Celestina begins to reveal piecemeal the purpose of the call. She twice mentions the name of Calisto, and each time Melibea flares. The next use of a proverb from Díaz de Toledo comes as part of Melibea's whirling reply that she will grant no favor to this Calisto:

<p>Que por demás es ruego a quien no puede aver misericordia. (p. 94)</p>	<p>Por demás ruegan al que non puede aver misericordia. (no. 124, p. 141)</p>
---	---

The last clump of proverbs comes toward the end of Act IV. The ordeal has ended and the pieces have fallen into place for Celestina. Melibea is now repentant, nearly begging for pardon after what she is made to perceive as the excesses of her "airada lengua". Celestina is making arrangements, closing up the conversation, forgiving Melibea her "muchacha sospecha", advising her to practice mesura, indulging her with righteous consolation. In the process Celestina thrice employs the proverbs in a kind of benevolent scolding of Melibea, sometimes adjusting the general proverbial voice to the first-person:

<p>Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte. (p. 99)</p>	<p>La mucha sospecha sienpre echa las cosas a la más triste parte. (no. 7, p. 30)</p>
<p>del ayrado es de apartar por poco tiempo; del enemigo por mucho. (p. 100)</p>	<p>del yrado apártate por poco tiempo; del enemigo por largo. (no. 189, p. 180)</p>

## CELESTINESCA

Porque con la yra morando  
poder, no es sino rayo (p. 101)

donde con el poder mora la yra,  
rayo es. (no. 138, p. 151)

The question is why the author would seek out and draw from Díaz de Toledo's Proverbios here in Act IV, but not (at least noticeably) elsewhere in the work. Perhaps the impetus in consulting the Proverbios came as part of the search for a new verbal mold as he moved to the new milieu of act IV--a more elevated and pseudo-philosophic compass, with social and moral coloration at each turn in the conversation. Here in Act IV, Celestina is not baiting the easy prey of Acts I-III: whetting the hopes of the lovesick Calisto, bossing Sempronio, wearing-down Pármeno with personal connections he cannot counter. She is now in colloquy and debate with a young woman of noble bearing and polished and insistent wit, a lady of "excelentísimo ingenio" (Calisto's phrase).<sup>15</sup> With the prospect of this new rhetorical scope--with the need for a mark of urbanity and even pleasance behind the tough debate--it may have occurred to the author that Díaz de Toledo's trove of eloquent maxims could summon the apt tone.

George Shipley, in his characteristically engrossing discussion of the meeting between Celestina and Melibea and the particular imagery and strategy it engenders, followed its distinctive dialogue and dialectic:<sup>16</sup> Celestina's orthodox and Stoic (via Díaz de Toledo?) topics at the start, Melibea's use of "the conventions of social propriety" as her initial weapons, Celestina's "delicate exposition of her mission"--in figurative images of infirmity that Melibea takes literally, then Celestina's cunning appropriation of the sickness-cure motif in her major strategy (the invention of Calisto's toothache and the request for a prayer to cure it).<sup>17</sup> For a goodly part of the exchange, Melibea holds her own with Celestina and retorts with eloquent cliché and sententia that match Celestina's commodious repertoire. The dialogue is long and winding rencontre--not an easy morning for Celestina.<sup>18</sup> In some measure, the debate seems grounded in the polite and stolid moralistic rhetoric of the compendia, so that the vein of high-toned maxims from Díaz de Toledo would adhere readily to the author's plan. It may be that the sayings were filled-in after Act IV was sketched in raw form, by direct consultation of the Proverbios; but it is also feasible that the first gesture in working-up the design of Act IV was a look into the Proverbios de Séneca--that the temper of the Proverbios is what irradiated all of Act IV.

Put another way:<sup>19</sup> The appropriations from the Proverbios in Act IV of Celestina are part of the business of dialogic framing--of Melibea or Celestina each taking up strands from the other's speech and reforming or relocating them to affirm her own moral or social vantage. The verbal leverage of Celestina will bridge the social disparities, so that they become equals in their assessment of one another's wiles in the conversation, until Celestina pulls ahead at the end. Part of the process in the exchange is a "literary" framing, in which familiarity with and recital of a voice from the sententiae puts one in the

## CELESTINESCA

ascendant. (We are not suggesting, of course, that the toe hold in dialectic depends upon which of the two can ingest and declaim more pseudo-Seneca or Díaz de Toledo, or any other voice from the florilegiae; but that their rivalry is sustained in the expectation of quotation from the sententiae each can claim as part of her life and rhetoric.) The contexts of two separate sequences of pseudo-Senecan proverbs in Act IV of Celestina can be taken as samples of the device: The first is Melibea's initial flurry of three pseudo-Senecan maxims when Celestina requests a favor for the still-anonymous "enfermo". Melibea invokes them to assert her standing as a charitable Christian whose motives have a proverbial-evangelical ring; incidentally, the three proverbs serve to develop (though a minor adjustment to Díaz de Toledo's text) the new imagery of sickness and cure--"literalizing" the metaphor.<sup>20</sup> The second illustration is the set of sententiae from Díaz de Toledo recited by Celestina at the end of Act IV: Celestina has now ground-down Melibea by suggesting she is amiss in religion--that her reluctance to offer a prayer from St. Appollonia (the patroness of those plagued by toothache) would hint of unorthodoxy. Now that Celestina has control, she can indulge in a crowing sententiousness, a stretch of sermonizing and proverb-spouting--giving herself the aura of sage, and affirming in the process her dominion in the affair:

We note that toward the end of the meeting Celestina seems to be quoting directly from Díaz de Toledo, rather than serving up the proverb as though it were part of her own rhetorical self:

Señora, que te acuerde la oración, para que la mandes  
escribir e que aprenda de mí a tener mesura en el tiempo  
de tu yra, en la qual yo usé lo que se dize: que del ayrado  
es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho.

The bridge-phrase "lo que se dize" is Celestina's nod toward some outer authority and circulation behind the proverb, and possibly to the text of a florilegia. Perhaps it is also the author giving the text of Proverbios de Séneca its due--the open clue that the cumulative mark of Díaz de Toledo's proverb-book went beyond proverb and ornament in the making of Act IV.

### Lucrecia, Celestina, Alisa, Melibea.



Illustration to Act IV. Valencia: J. Jofre, 1514

## CELESTINESCA

### NOTES

<sup>1</sup>On the tradition of sententiae in Celestina, and their rhetorical function and exchange in the text, see Charles F. Fraker, "Declamation and the Celestina," Celestinesca 9 (1985): 47-64.

<sup>2</sup>María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina (Buenos Aires: EUDEBA, 1962), pp. 23-24. Edwin S. Morby, in his review of La originalidad (Comparative Literature 16 [1964]: 270) expands the discussion of friends who may have provided "sesudas y adornadas sentencias" for Celestina; he suggests "there are plenty of examples of such compositional methods in the studios of contemporary painters".

<sup>3</sup>Keith Whinnom, Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion (Exeter, 1967; Inaugural Lecture, University of Exeter).

<sup>4</sup>Urbano González de la Calle, "Contribución al estudio de la primera versión castellana de la Eneida," Anales de la Universidad de Madrid (Letras) 2 (1933): 133ff.

<sup>5</sup>p. E. Russell, "The Celestina comentada," in Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton, ed. A. D. Deyermond (London: Tamesis, 1976), pp. 175-193, at p. 191; see also "'La Celestina' y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas," in Temas de 'La Celestina' y otros estudios: del 'Cid' al 'Quijote' (Barcelona: Editorial Ariel, 1978); pp. 323-340.

<sup>6</sup>Stephen Gilman, The Spain of Fernando de Rojas (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 331.

<sup>7</sup>See Barbara Ann Riss, "Pero Díaz de Toledo's Proverbios de Séneca: An Annotated Edition of MS. S-II-10 of the Escorial Library," unpublished Ph.D. dissertation, Univ. of California, Berkeley, 1979.

<sup>8</sup>See Nicholas G. Round's fundamental study of the subject, "Pero Díaz de Toledo: a study of a fifteenth-century 'converso' translator in his background," unpubl. Ph.D. diss., University of Oxford, 1967. In addition to the Proverbios, Díaz de Toledo's extant writings include: a translation of Axiochus (ca. 1444-1445); a gloss to Santillana's Proverbios (ca. 1445-46), a translation and limited gloss to Plato's Phaedo (ca. 1446-47), the Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana (ca. 1462-63), a gloss to the first nine stanzas of Gómez Manrique's Exclamación e querella en el fecho de la gobernación.

The work of principal translators of the period (Pero López de Ayala, Alfonso de Cartagena, Villena, Alfonso de Madrigal, et al.) is assessed by P. E. Russell, Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550) (Bellaterra: Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1985).

<sup>9</sup>Riss discusses more than a dozen manuscripts (pp. xxxiii-xxxix) and an equal number of 15th- and 16th-c. editions (pp. xxxix-xlii).

See also Charles Faulhaber, et al., Bibliography of Old Spanish Texts, 3rd ed. (Madison, Wis.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984), nos. 13, 445, 483, 499, 1100, 1513, 1634, 1851, 1868, 2128-2130, 2227, 2741, 2827, 3368, 3377.

<sup>10</sup>F. Castro Guisasola, Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina" (Madrid, 1924 [rpt. 1973]; anejo 5 of the Revista de Filología Española), pp. 98-100; A. D. Deyermond, The Petrarchan Sources of La Celestina (Oxford: Oxford Univ. Press, 1961 [rpt. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1974]), pp. 143-44.

In addition to the study of sententiae by Castro Guisasola and Deyermond, Julio Cejador y Frauca, in his edition of La Celestina (Madrid, 1913; Clásicos Castellanos 20 and 23), noted in two places the correspondence between passages in Celestina and the editions of Proverbios de Séneca published in Seville, 1495 and 1500: "Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte" (Celestina IV, p. 189) and "La mucha sospecha siempre echa las cosas a la más triste parte" (Proverbios de Séneca, Seville 1495 edition); "que del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho" (Celestina IV, p. 191) and "Del ayrado apártate por poco tiempo, del enemigo por largo" (Proverbios). Elsewhere in the notes to his text, Cejador cited only one other similarity between Celestina and Proverbios de Séneca, but here it is not such that an influence could be defended: "No desconfie, señora, tu noble juventud de salud. Que quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio" (Celestina X, p. 60) and "Esa mesma cosa que llaga del amor fázela sana [sana la faze]" (Proverbios, no. 30, ed. Riss, p. 44).

<sup>11</sup>After solving one part of the passage in Act IV, Deyermond speculated: "It is thus possible that the whole [of the phrase "Porque hazer beneficio ... digna dél le haze"] has its source not in Petrarch, but in some other edition of Publilius Syrus, which I have not, however, been able to trace". The solution would be that the two parts of the phrase in Act IV are from the same source (Proverbios de Séneca) but from two separate proverbs in it: the first ("Porque hazer beneficio...") from proverb no. 305; the second ("e el que le da le recibe...") from no. 45.

<sup>12</sup>The proverbs cited by Castro Guisasola from other sections of Celestina generally do not have very close verbal affinities to related passages in Proverbios. For the sake of comparison, we list them here:

Sententiae Aut amat aut odit mulier: nihil est tertium; Celestina que la muger o ama mucho a aquél de quien es requerida, o le tiene grande odio (Act III, p. 75); Proverbios La muger ama o aborresçe, non hay tercera cosa (no. 6, p. 29).

Sententiae Amoris vulnus idem sanat qui facit; Celestina quien dio la herida la cura (VI, p. 125); Proverbios Esa mesma cosa que llaga de amor, sana la faze (no. 30, p. 44).

Sententiae Quod tacitum esse vis, nemini dixeris, quia non poteris ab alio exigere silentium, si tibi ipse non praestas; Celestina Cata no

## CELESTINESCA

confies que tu amigo te ha de tener secreto de lo que le dixeres, pues tú no le sabes a ti mismo tener (X, p. 188); Proverbios Lo que quisieres que sea secreto, a ninguno lo digas; ¿cómo podrás pedir que otro te tenga secreto si tú non lo toviste a ti mesmo? (no. 310, p. 263).

We also register a correspondence not included in Castro Guisasaola: Sententiae Numquam periculum sine periclo vincitur; Celestina que nunca peligro sin peligro se vence (Act X, p. 188); Proverbios Non se vence peligro sin peligro (no. 244, p. 209).

<sup>13</sup>Stephen Gilman, The Art of "La Celestina" (Madison, WI: Univ. of Wisconsin Press, 1956), p. 94.

<sup>14</sup>Here we cite the form in the edition of 1499; the edition of 1502 changed the phrase to "e más que el que haze beneficio lo recibe quando es a persona que lo merece" (see Deyermond, p. 144).

<sup>15</sup>Aspects of Melibea's bearing and learning are studied by D. W. McPheeters, "Melibea, mujer del Renacimiento," in Estudios humanísticos sobre 'La Celestina' (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1985), pp. 7-19, at pp. 15-17.

Other significant perspectives in analyzing the encounter of Celestina and Melibea are provided by Carroll B. Johnson, "Cervantes as a Reader of La Celestina," Far Western Forum 1 (1974): 233-247, and Erica Morgan, "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea," Celestinesca 3, ii (1979): 7-18.

<sup>16</sup>George A. Shipley, "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in 'La Celestina'," Modern Language Review 70 (1975): 324-332, at 325-329; also "¿Qué dolor puede ser tal...?": A Rhetorical Strategy for Containing Pain in La Celestina," Modern Language Notes 90 (1975): 142-153, at 145-146.

<sup>17</sup>The adjustment in Melibea's proverb (from "El que puede socorrer al que peresce, non socorriendo, lo mata" in Proverbios to "Dizen que el que puede sanar al que padece, no lo faziendo le mata" in Celestina) is a first step in the main pattern (of obsessions and images of sickness and cure) that will prevail in Acts IV and X.

<sup>18</sup>Javier Herrero, "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle," in Literature among Discourses: The Spanish Golden Age, ed. by Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986), pp. 132-147, at 134-137, follows a kind of duel of respectabilities that arises in the debate.

<sup>19</sup>For background, see Thomas P. Klammer, "Foundations for a Theory of Dialogue Structure," Poetics 9 (1973): 27-64; Erving Goffman, Frame Analysis (New York: Harper and Row, 1974). See also Douglas MacD. Cameron, "The Coherence of Dialogue and Interpolation in the Quijote: the Framing of Conflict and Mediation," unpubl. Ph.D. diss., Univ. of California, San Diego, 1986 (see DAJ, 47, no. 4, 1986, esp. pp. 194-254. Cameron offers an ingenious reading of several

## CELESTINESCA

dialogues or "problematic encounters" in Don Quijote (between Sancho and Doña Rodríguez, Don Quijote and the Duke, etc.) that should have some bearing in an analysis of the meeting of Melibea and Celestina. Matters relating to the social implications of proverb and cliché are discussed by Esperanza Gurza, "La oralidad y La Celestina," in Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters, ed. by Bruno M. Damiani (Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1986), pp. 94-105.

<sup>20</sup>Aspects of the same literalizing system in Celestina (here of metaphors of the troubadors) are studied by Inés Azar, "Metáfora, literalidad, transgresión: Amor-muerte en La Celestina y en la Egloga II de Garcilaso," Lexis 3, no. 1 (July 1979): 56-65.

### MELIBEA.

Ya, ya, ya. Buena vieja, no me digas más; no pases adelante; ¿Es ese el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda? ¿por quien has venido á buscarla muerte para ti? ¿por quien has dado tan dañados pasos, desvergonzada, barbuda? ¿Qué, siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece, si me hallaras sin sospecha de esc loco, con



qué palabras entrabas! No se dice en vano, que el más enpescible miembro del mal hombre ó mujer es la lengua. Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros. Jesús, Jesús, quitamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo. Bien se lo meresce esto y más quien á estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase á mi honestidad, y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razon y vida acabaran en un tiempo.

Illustration to Act IV. Barcelona, 1883 [Escobar]



EL USO DE LOS APARTES EN CELESTINA

Chantal Cassan Moudoud  
Syracuse University

María Rosa Lida de Malkiel, en su extraordinario libro, al estudiar la técnica dramática de Rojas, analiza el aparte en Celestina y hace varias observaciones muy importantes, destacando la función del aparte como revelador del pensamiento íntimo de los personajes, su uso casi exclusivo por los representantes de la clase baja, y la preferencia de Rojas por el aparte advertido, tipo que le da más verosimilitud como artificio teatral.<sup>1</sup> Otros críticos subrayaron otras funciones como la función didáctica defendida por Marcel Bataillon,<sup>2</sup> y la función cómica demostrada por Dorothy Severin.<sup>3</sup> Sin embargo, la función dinámica del aparte no sólo se ha ignorado sino que Patricia Finch negó que existiera cuando escribió: "It is curious, and also significant, that there is no example of an aside functioning to advance the plot in Celestina."<sup>4</sup> Creo que el asunto merece un nuevo examen.

Como lo demuestra Stephen Gilman, "el arte del estilo de Rojas es ante todo un arte del diálogo puro."<sup>5</sup> El diálogo es para Rojas tan importante que, al corregir su obra, sintió la necesidad de acentuarlo aún más y lo mismo hizo con algunos apartes.<sup>6</sup> Por ello en una obra tan dedicada al diálogo, es imposible, a mi parecer, que el aparte no tenga una función dinámica. Fermín Tamayo ha dicho que el aparte es un "interruptor comunicativo".<sup>7</sup> Al hablar en aparte, el personaje rompe la relación dialógica tratando al TU como si fuera ausente,<sup>8</sup> e indica así al lector o espectador, que hay aspectos que van más allá de la caracterización del personaje que habla o del personaje acerca del cual se habla. Según David Bain, cuando dos personajes X y Y están juntos en el escenario, hay aparte cada vez que uno dice algo sin intención de ser oído por el otro, y que de hecho el otro no lo oye o no lo oye correctamente.<sup>9</sup> Esta se puede considerar la situación básica del aparte aunque varíe el número de los personajes.

El autor de Celestina juega con las diferentes posibilidades del aparte tanto al nivel del número de personajes como al nivel de los diferentes grados de percepción. Para facilitar el presente análisis se pueden distinguir dos clases de aparte: los apartes pronunciados por un personaje para sí mismo y los apartes compartidos con otro personaje que se pueden llamar "apartes dialogados". En cada uno de estos dos grupos hay apartes advertidos e inadvertidos.

De antemano puedo adelantar algunas observaciones en cuanto a la distribución de los diferentes tipos de aparte. Se nota una concentración mucho más fuerte de apartes en el primer acto que en el

## CELESTINESCA

resto de la obra. En cuanto a los apartes pronunciados por un solo personaje, si son inadvertidos, su número es el mismo en el acto I y en los veinte actos siguientes. En cambio, hay tan sólo seis apartes advertidos en el acto I contra doce en los veinte actos que, según dice Rojas, él añadió. Se puede notar también una predilección por los apartes dialogados en la parte que le correspondió a Rojas.

Las diferencias que acabo de señalar en la repartición de los apartes adquieren mayor significado cuando se estudia la manera tan distinta que existe en la utilización de los apartes en el acto I y en los actos siguientes. Quizá la escena que mejor ilustra la utilización del aparte por el primer autor es la escena entre Sempronio y Calisto cuando éste, loco de amor por Melibea, hace del criado su confidente. La escena empieza al demostrar Calisto su impaciencia: "¡Sempronio! ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¿Dónde está este maldito?" (47),<sup>10</sup> y más adelante: "¡Vete de ahí! No me hables; si no quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin" (47). Sempronio, ante la inexplicable y súbita furia de su amo, no sabe qué decisión tomar: salir o quedarse. Cuando le vuelve a llamar su amo, entra en la habitación de Calisto un Sempronio desconfiado que, al escuchar las reflexiones de su amo, no puede dejar de expresar su sorpresa y habla por primera vez en aparte: "(No me engaño yo, que loco está este mi amo.)" (49). El aparte no pasa inadvertido a Calisto el cual en seguida pide repetición de las palabras pronunciadas "entre dientes" y Sempronio adopta una actitud defensiva bien comprensible: "No digo nada." Calisto reitera su petición con una tonalidad más persuasiva: "Oí lo que dices, no temas," y el criado no vuelve a repetir las palabras exactas sino el pensamiento que las provocó: "Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal ciudad y tanta multitud de gente?"

El aparte siguiente: "(Algo es lo que digo; a más ha de ir este hecho; no basta loco, sino hereje.)" (49), tampoco pasa inadvertido a Calisto. Pero esta vez se enoja y Sempronio no retrasa su repetición pero, lo mismo que en el aparte precedente, explica lo que dijo en vez de repetirlo palabra por palabra: "Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que agora dijiste."

Si los dos primeros apartes han sido advertidos y explicados en cierta manera, los tres apartes siguientes pasan enteramente inadvertidos por Calisto. Después de que Calisto ha pronunciado su famoso "credo" dice Sempronio: "(Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones.)" (50).<sup>11</sup> Sigue luego otro aparte de Sempronio bastante largo que tiene casi el carácter de soliloquio o monólogo (p. 50). Contrasta con la brevedad del siguiente: "(De otro temple está esta gaita)". Calisto, engolfado completamente en sus sentimientos hacia Melibea, no presta ninguna atención a lo que dice su criado, y sólo vuelve a darse cuenta de los apartes cuando Sempronio no puede reprimir su risa (51), risa que contrasta con lo que siente Calisto en ese momento.

## CELESTINESCA

Hay, pues, aquí una primera etapa en la caracterización o expresión del yo de Sempronio, a la cual no sólo contribuye el monólogo de las pp. 47-48 sino sobre todo los apartes que, además, preparan al lector para los acontecimientos siguientes. Al darse cuenta de la debilidad de su amo, Sempronio empieza a anticipar su futuro papel y ya está calculando en qué forma podrá obtener su propia ganancia. El poco interés que mostró por su amo al principio se está cambiando en burla y desprecio y estos sentimientos le impulsarán a satisfacer su propia ambición de lucro.

Los tres apartes siguientes los advierte Calisto. El desprecio de Sempronio por su amo se hace cada vez más fuerte. Si en los primeros apartes había sido bastante honesto en la repetición de lo que pensaba, ahora es decididamente hipócrita. Insulta a su amo: "(¡Oh pusilánimo, oh hideputa! ¡Qué Nembrot; qué magno Alexandre; los cuales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!)" (51). En la repetición le alaba utilizando casi las mismas palabras: "Dije que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales en grandes estados constituidas se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros y otras a brutos animales." Se puede observar también el cambio de tiempo verbal. En la repetición de los primeros apartes Sempronio empezaba por las palabras: "Digo que... ." Ahora emplea el pretérito: "Dije que... ." Se opera así un movimiento de distanciamiento en cuanto a sus palabras marcando aún más su hipocresía.

Los últimos apartes de la escena pasan inadvertidos. Sempronio se ha convertido en manipulador de su amo y va a aprovecharse de su debilidad. Después de unos apartes cómicos que suenan a contrapunto durante la descripción de Melibea (p. 54), el último aparte de la escena prepara la entrada de Celestina: "Prospérete Dios por éste, (y por muchos más, que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si de estos agujones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Hácelo esto que me dio mi amo; que, sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa)" (55).

Ya en este primer análisis se puede observar el sutil uso dinámico que del aparte hace el autor en el primer acto de Celestina. La progresión que se ha notado en los diferentes apartes de Sempronio no sólo ha revelado un cambio interior en el personaje sino que prepara al lector para los acontecimientos siguientes.

Siguiendo el examen de los apartes pronunciados por un personaje para sí mismo examino ahora dos escenas que se pueden llamar de tentación: la escena de Celestina, Melibea y Lucrecia en el acto IV y la escena entre Areúsa, Sosia y Elicia en el acto XVIII. En el acto IV, todos los apartes están en boca de Celestina o de Lucrecia; Melibea, que desconfía y está en guardia y alerta, los advierte todos e interpela, ya reprimiendo el "hablar entre dientes", ya exigiendo una clarificación. Aunque hay un "Hi, hi" de Lucrecia en el aparte en que identifica con el diablo a la vieja marcada por la cuchillada (92), los apartes están muy lejos de ser cómicos como lo fueron los de Sempronio en el primer acto. Los apartes de Celestina (90, 95, 97, 100, 101) son importantísimos pues los dos primeros son palabras dirigidas al demonio

## CELESTINESCA

y nos revelan así la realidad de su presencia; los otros manifiestan en Celestina la realización de que su conjuro está teniendo o ha tenido éxito. Los apartes de Lucrecia revelan su conciencia del peligro y pérdida de su ama. De todos ellos, sólo uno pasa inadvertido: "(No miento yo, que mal va este hecho.)" (100), porque lo dice Lucrecia cuando su ama acaba de rogar a Celestina que no le informe a Calisto ni de la indignación que en un principio manifestó ni de su aquiescencia final. El hecho de que Melibea no advierta el aparte de Lucrecia subraya su turbación y ceguera.

La escena de tentación entre Elicia, Areúsa y Sosia en el acto XVIII presenta otro aspecto de la función dinámica del aparte. En contraste con el acto IV, pasan todos inadvertidos. Elicia y Areúsa quieren saber por Sosia cuándo y por qué calles va Calisto a visitar a Melibea. Durante la conversación entre Areúsa y Sosia, Elicia, escondida detrás de un paramento, hace vivos comentarios sobre la facilidad con la cual Areúsa le va sacando la información que quiere. El juego escénico es a primera vista divertido, pero, como ya lo comentó Américo Castro, los apartes de Elicia acerca de Sosia, y sobre todo el de: "¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna! ¡Quién le ve ir al agua con sus caballos en cerro y sus piernas de fuera, en sayo, y agora en verme medrado con calzas y capa, sálenle alas y lengua!" (p. 210), son enteramente funcionales y presentan esa figura del pobre Sosia "escindida en su aspecto interior y exterior."<sup>12</sup> La visión de su persona que tiene la ramera contrasta dinámicamente con la que Sosia tiene de sí mismo: "de verme ir con la luna de noche a dar agua a mis caballos, holgando y habiendo placer, diciendo cantares por olvidar el trabajo y desechar el enojo" (211).

También los apartes refuerzan en esta escena la naturalidad y verosimilitud de la misma, como, cuando al irse Sosia, Areúsa dice: "Dios te guie. (¡Allá irás, acemilero! ¡Muy ufano vas por tu vida! Pues para tu ojo, bellaco, y perdona que te lo doy de espaldas.) ¿A quién digo? Hermana, sal acá ..." (213). Al darse cuenta de que habla sola, Areúsa llama a Elicia. Se nota la decidida voluntad de Rojas de dar también verosimilitud a sus apartes subrayando en este último la separación espacial.

No se puede terminar el examen del aparte individual sin subrayar el hecho de que el último aparte advertido se halla en el acto IV, en la seducción de Melibea. Una vez que ésta se ha rendido a Celestina no hay ya personajes aislados en su hipocresía sino que todos quedan unidos en pares y por lo tanto todos los apartes van a aparecer en situación dialógica. Además esos apartes propulsaban la acción de la obra. Los cambios entre el aparte y su repetición marcaban muy claramente la vía por la cual el personaje quería conducir a su víctima, por ejemplo Celestina y Sempronio en sus respectivos encuentros con Melibea y Calisto. Si se acepta como trama principal de Celestina la seducción de Melibea por la alcahueta, se explica sin problema la desaparición de ese tipo de apartes: ya no sirven. Los personajes se encuentran en sus trayectorias y no las pueden cambiar substancialmente. Esto explica también por qué los apartes de la escena del acto XVIII son inadvertidos.

## CELESTINESCA

El **aparte dialogado** se puede observar con mucho interés en tres escenas en las cuales se reúnen los mismos personajes: Sempronio, Pármeno, Calisto y Celestina. Los cuatro personajes aparecen juntos por primera vez en el acto I. Hay otro encuentro en el acto IV y uno más, muy breve, en el acto XI.

En el acto I, Celestina va acompañada por Sempronio a su primera entrevista con Calisto y, al llegar delante de la casa de éste, Sempronio le dice que hable con cuidado porque las paredes tienen oídos (59). Unas palabras claves porque a través de las paredes se van a oír los dos grupos de diálogos en el primero de los cuales Pármeno alerta a su amo describiendo la reputación, artes y actividades de Celestina. La escena se ha desplazado a dos lugares y los apartes dialogados tienen, podría decirse, la función de mover el enfoque de las cámaras. Por ello, para volver a Celestina y Sempronio, dice en aparte Celestina: "Pasos oigo: acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha y déjame hablar lo que a ti y a mí me conviene" (63).

La misma función tienen las palabras de Calisto aunque no marcadas como aparte en la excelente edición de Severin: "Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan estos; veamos en qué vivimos" (63). Este contrapunto o movimiento espacial del diálogo se cierra cuando ya reunidos los cuatro personajes termina la escena con dos apartes seguidos: uno de Celestina y otro de Pármeno:

CEL.-(Sempronio, ¡de aquéllas vivo yo! ¡Los huesos que yo roí, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño. Al freír lo verá. Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa: que de las obras dudo, cuanto más de las palabras. Jo que te estriego, asna coja. Más habías de madrugar.)

PARM.-(¡Guay de orejas, que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡Oh Calisto desafortunado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! Deshecho es, vencido es, caído es: no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo.) (64)

El hecho de que sean dos estos apartes y cada uno de un personaje de distinto grupo dialógico indica con toda claridad la intención artística del autor de usar este recurso dramático para marcar con él el movimiento espacial del diálogo. Aún más, Calisto advierte el aparte de Celestina y verifica su significado con Sempronio con quien se parte en busca de la paga. Ello indica una nueva reagrupación dialógica y aquellos dos personajes antagonísticos (Celestina y Pármeno) que hablaron en aparte van a quedar enfrentados en una nueva situación dramática.

Al final del acto I hay un corto aparte dialogado entre Sempronio y Pármeno (73). Tiene dos funciones: primero permite explicar al lector lo que pasó entre Calisto y Celestina, y segundo anuncia un cambio en el agrupamiento de los personajes: Sempronio y Pármeno frente a Celestina y Calisto. Como se confirmará aún más, examinando los apartes dialogados de los otros actos, sólo el primer acto usa el

aparte estrictamente dramático cuya sutileza y utilización magistral se acaba de analizar.

El segundo encuentro entre los mismos cuatro personajes empieza en cierto modo en el acto V. Celestina, después de su primera entrevista con Melibea, se dirige a casa de Calisto en compañía de Sempronio (105). Sólo por un momento hay dos espacios dialógicos correspondientes al espacio de tiempo que gastan Celestina y Sempronio para llegar a la casa de Calisto. Calisto empieza el acto siguiente con las palabras habituales de los que piden la repetición de un aparte: "¿Qué dices, señora y madre mía?" (106). Celestina, deseando acercarse a Calisto y alejarse de Sempronio, ni siquiera niega haber dicho algo y entabla el diálogo con Calisto. La separación es definitiva. Los apartes dialogados van a quedar ahora a cargo de Pármeno y Sempronio. La escena tiene muchos elementos comunes con la escena que ya analicé entre Sempronio y Calisto en el acto I, pero con un número doble de personajes. Calisto advierte ciertos apartes y deja pasar otros, y hay una sola situación dialógica entre Celestina y Calisto que no se interrumpe realmente para que o Sempronio o Pármeno puedan hablar en aparte. Aunque aparentemente hay una doble conversación como la que analicé del acto I, el diálogo entre Calisto y Celestina sigue su curso natural como si nada lo hubiese interrumpido después de cada aparte. Cuando Calisto advierte un aparte no pide su explicación o repetición sino que ordena simplemente a sus criados que "dejen de murmurar." No le interesa lo que dicen, está todo pendiente de lo que le cuenta Celestina. Celestina, en cambio, como domina perfectamente la situación, se da cuenta de los apartes y los entiende lo bastante como para hacerle esta reflexión a Pármeno en el acto siguiente: "y tú dasme el pago en mi presencia pareciéndote mal todo lo que digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto" (119).

El acto acaba con un aparte de función esencialmente dinámica que termina la situación dialógica, cuando dice Pármeno a Sempronio: "Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más; sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nacido, que solo, mucho hable." (117). Es innegable el contraste con el aparte dialogado del primer acto. Ya aquí no tiene la función del artificio teatral, sino que se pudiera decir que es sencillamente narrativo. A medida que dialogan Calisto y Celestina se van revelando las reacciones de los dos oyentes marginales Pármeno y Sempronio cuya asociación se va a reforzar más en la tercera escena que me he propuesto analizar.

Después de la segunda entrevista con Melibea, Celestina viene en el acto XI a anunciar su éxito contundente a Calisto: Melibea le está esperando esa noche en el jardín. Llega sola y se junta a la conversación entre Calisto y sus criados repitiendo las últimas palabras pronunciadas por Sempronio. Claro que Sempronio no habla aquí en aparte pero sus palabras no iban dirigidas a Celestina y cumplen entonces el mismo papel; al menos, así lo entiende ella: "¿Qué nombráis a Celestina? ¿Qué decís de esta esclava de Calisto?" (163). Los apartes fluyen, aunque en menor número, de la misma manera que en el acto VI, pero con una diferencia notable. En el acto VI Celestina

## CELESTINESCA

estaba alerta a los dichos de Pármeno; en cambio ahora los apartes de los dos criados le pasan inadvertidos. Podría decirse que el pacto que por su medio habían hecho los dos criados y del cual tenía una prueba en el festín del acto IX relaja su vigilancia. Sin embargo, después de lo que escribió Alan Deyermund,<sup>13</sup> parece que, cegada o aturdida por el diablo al recibir la cadenilla, Celestina no se da cuenta de los apartes de los dos criados. Esa ceguera de la vieja queda subrayada cuando en un aparte la compara Pármeno con Calisto:

PARM.-(¡Hi, hi, hi!)

SEMP.-¿De qué te ries, por tu vida, Pármeno?

PARM.-De la priesa que la vieja tiene por irse. No ve la hora que haber despegado la cadena de casa. No puede creer que la tenga en su poder ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea." (167)

Celestina está ahora en la misma situación que Calisto: sus "intelectuales ojos" se han cegado. La gradación en cuanto a la percepción de los apartes por Celestina ilustra su caída: capaz de aprovecharse de los beneficios del aparte en el acto I, los advierte en el acto VI pero ni siquiera los nota en el acto XI. Otra vez se puede ver que la disposición, los diferentes niveles de comprensión y lo que se dice en los apartes hace mucho más que caracterizar a los personajes. Con ellos Rojas prepara a sus lectores para las escenas siguientes. No sin razón insistía Alonso de Proaza en la necesidad de que el lector supiera "hablar entre dientes."

Los otros apartes dialogados aparecen en los actos restantes y se pueden siempre explicar por una separación espacial de los personajes que se encuentran separados por una cortina o paramento. En el acto XII, Melibea y Lucrecia escondidas detrás de una cortina comentan las palabras de Pleberio y Alisa. En el acto XVII, Areúsa y Elicia tienen un breve intercambio de palabras al llegar Sosia y, como queda dicho, Elicia se esconde detrás de un paramento.

Como espero haberlo demostrado, hay una diferencia notable entre el uso del aparte en el acto I y en los actos siguientes. El autor del acto I, escribiendo una obra concebida para el teatro, utiliza los apartes de una manera mucho más teatral y aprovecha a menudo la función cómica del aparte como en la descripción de Melibea. Supo aprovechar también y con maestría la función dinámica del aparte. La escena entre Sempronio y Calisto es un ejemplo perfecto de dicha función. Rojas, al continuar la obra, debió haber admirado la habilidad de su predecesor, pero aparentemente no quiso dar a su continuación la misma orientación teatral y se alejó entonces de los apartes demasiado artificiales mostrando su preferencia por los apartes en situaciones dialógicas en los que dos personajes comentan las palabras de los otros, hablando en su presencia, o dejando que los personajes se enteren del aparte, y guardando los apartes inadvertidos para las situaciones desesperadas en las que realmente no añaden nada a la acción misma sino que dramatizan aún más la "impotencia del personaje que lo pronuncia. Con el "ensordecimiento" de Celestina, en el acto XI, desaparecen los apartes

entreoídos. Todos los apartes, dialogados o no, pasan en adelante inadvertidos. Todo está ya encaminado hacia el trágico final y los personajes ya no necesitan hablar en aparte.<sup>14</sup>

NOTAS

<sup>1</sup>María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, 2ª ed. (Buenos Aires: Eudeba, 1970): pp. 136-148.

<sup>2</sup>Marcel Bataillon, La Célestine selon Fernando de Rojas, (Paris: Marcel Oidier, 1960): p. 87.

<sup>3</sup>Dorothy S. Severin, "Humour in La Celestina," Romance Philology 32 (1978-1979): 274-291.

<sup>4</sup>Patricia Finch, "The Uses of the Aside in Celestina," Celestinesca 6, no. 2 (1982): 19-24.

<sup>5</sup>Stephen Gilman, La Celestina: Arte y Estructura, (Madrid: Taurus, 1974): pp. 37-50.

<sup>6</sup>Unos ejemplos se encuentran (ed. de D.S. Severin) en las pp. 90, 95, 101, y 109.

<sup>7</sup>"La Celestina y el problema del monólogo," in La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, ed. Manuel Criado de Val, (Barcelona: Hispam, 1977): 203-212.

<sup>8</sup>Inés Azar, "Speech Act Theory on Self, Responsibility and Discourse," in Homenaje a Ana María Barrenechea, ed. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, (Madrid: Castalia, 1984): 33-40.

<sup>9</sup>David Bain, Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, (Oxford: Oxford University Press, 1977): p. 17.

<sup>10</sup>Cito (con las páginas incluídas en paréntesis) la edición de Dorothy Severin, (Madrid: Alianza Editorial, 1982).

<sup>11</sup>Severin no lo señala en su edición pero lo señala como aparte M. R. Lida de Malkiel en La originalidad, p. 136. Las palabras tienen sin duda alguna el sentido de un aparte.

<sup>12</sup>La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos) (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 9.

<sup>13</sup>"Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in La Celestina," Celestinesca 1, no. 1 (1977): 6-12.

<sup>14</sup>Quisiera expresar al profesor Reinaldo Ayerbe-Chaux mi sincera gratitud por sus valiosísimos consejos, que han beneficiado tanto la forma como el estilo de este estudio.



## CELESTINESCA

### CARTA

[M. R. Lida de Malkiel a D. W. McPheeters]

[1987 es el 25º aniversario de la publicación de la gran obra de María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de "La Celestina"--en Buenos Aires, y con una segunda edición en 1970. Un libro que hizo época, un libro cuyo impacto sobre los estudios celestinescos ha sido incalculable, un libro de que no puede dejar de fascinarnos todos los datos sobre su elaboración. Celestinesca ya ha visto en sus páginas una memoria de Yakov Malkiel que recoge algunos datos de esta suerte: "A Brief History of M. R. Lida's Celestina Studies," vol. 6, no. 2 [Nov. 1982]: 3-13; un esbozo de Calisto antes de llegar a su forma definitiva en LOA, presentado por Y. Malkiel, "M. R. Lida de Malkiel's Ur-Celestina," vol. 8, no. 1 [May 1984]; y, por último, unas notas, en forma de una ponencia, luego adicionadas para LOA, "The Earliest Traces of Euripides in Spanish Literature," vol. 9, no. 2 [Nov. 1985]). HOY, como nota histórica, presentamos esta visión de M. R. Lida de la verdadera publicación de su magnum opus revelada en una carta dirigida al profesor D. W. McPheeters, entonces de la Syracuse University, y que traduce para nosotros, veinticinco años después, unas de las esperanzas suyas para la recepción de los frutos de tantos años de convivencia íntima con el mundo de su muy admirada Celestina. Ed.]

Berkeley, 6 de febrero de 1957

Señor Profesor D. W. McPheeters

Symposium  
Syracuse University  
Syracuse 10, N. Y.

Muy Señor mío:

La aparición de mi libro sobre La Celestina depende, en efecto, del ritmo de la imprenta, que no está en mi mano acelerar. Entretanto, y muy agradecida al interés que Vd. demuestra, confío estos datos a su discreción y buena fe.

Lo que he intentado en mi libro (typescript de casi 800 páginas) es determinar la originalidad artística de La Celestina, y para ello he examinado en detalle--cosa que hasta ahora no se ha hecho, que yo sepa--su asunto, técnica (acotación, diálogo, monólogo, aparte, lugar, tiempo, motivación, ironía, geminación) y caracteres. He tratado de concretar la relación con sus antecedentes literarios, llegando en la mayor parte de los casos a resultados bastante distintos de los generalmente admitidos. Por ejemplo: encuentro muy importante el influjo del teatro romano en algunos tipos de acotación, diálogo, monólogo y aparte; el de la comedia humanística en el asunto, acotación,

representación de lugar y tiempo, geminación; el de la Fiammetta en un tipo de monólogo y en la concepción de Calisto; el de la heroína sentimental de la Antigüedad y Edad Media (Eurípides, Ovidio, Roman d'Enéas, Cligès) en Melibea; el de la alcahueta de la elegía romana y la literatura medieval más el de la observación satírica de la sociedad coetánea en Celestina; el de la comedia romana en Lucrecia, mientras los criados, las mozas y, en particular, Centurio son creaciones de originalidad creciente, que poco y nada deben a la literatura antigua o medieval:

Interpreto como reflejo de la tradición judía de Rojas la caracterización de los padres (Alisa y Pleberio), completamente inusitada en la literatura de la España cristiana antes o después de La Celestina. Curioso por lo negativo resulta el influjo de Eurialo y Lucrecia, que Menéndez Pelayo abultó por el mismo prejuicio que le llevó a rebajar el de la Fiammetta. Al rastrear así lo escogido, lo desechado, lo transformado, lo creado en La Celestina, queda patente la extraordinaria originalidad, su ideal de realismo verosímil, por el que rechaza gran número de convenciones literarias muy arraigadas (por ejemplo: tipos artificiosos de diálogo, monólogo, acotación e ironía; el enamorado como modelo de caballerosidad; la amada como dechado de pureza virginal; el padre como campeón de la honra; los criados sin vida propia y dotados de absoluta lealtad; el fanfarrón, necio y burlado). El precio de esa originalidad es que su influjo artístico, a pesar de su inmensa popularidad, fue prácticamente nulo.

Además, cotejo los aspectos enumerados con las "imitaciones y continuaciones," que ofrecen la reacción del público cercano a las innovaciones de La Celestina. Por ejemplo: ésta desecha la carta, obligatoria en la novela sentimental como medio de persuasión amorosa, sin duda por su carácter antidramático, mientras todas las imitaciones revierten a ella. De modo análogo, las imitaciones aclaran por contraste el sentido de otros aspectos de La Celestina: erudición y retórica, obscenidad, etc. Para las imitaciones fue decisivo el ejemplo de "nuestra" Comedia Thebayda, cuyos desvíos del original--infelices para nuestro gusto--fueron acatados hasta por los mejores imitadores.

Mi cotejo abarca también las adaptaciones de La Celestina, incluyendo la inglesa de 1707 que, si no me engaño, no ha sido estudiada hasta ahora. Es instructivo, por ejemplo, notar que todas las adaptaciones que conozco motivan la muerte de Calisto conforme a la versión de la Tragicomedia y no conforme a la de la Comedia, que los críticos de gabinete consideran superior. Asimismo es significativo que las más suprimen o reducen el papel de Alisa y convierten a Pleberio en guardador de la honra de la familia, esto es, vuelven a la convención de la novela sentimental, que reaparece en la comedia del Siglo de Oro, convención que Rojas rechazó rotundamente.

En este libro no me he propuesto resolver los problemas "clásicos" de La Celestina, pero los hechos acumulados a lo largo de mi trabajo apuntan inequívocamente en determinadas direcciones: 1º. Para mí es indiscutible que el acto I no fue escrito por Rojas. En el Tratado de Centurio y las interpolaciones el examen objetivo reconoce casos en que la unidad con la Comedia es perfecta, casos en que la variación es clara

## CELESTINESCA

y claramente intencionada, y otros donde la confusión es obvia (por ejemplo: trastrueque de los nombres y datos relativos a las mozas.) Un autor único es la solución elegante que postula nuestra geometría cerebral, pero el texto por una parte, y por otra las condiciones del trabajo artístico en la época de Rojas, hacen muy verosímil la conjetura de mi maestro Amado Alonso: para la Tragicomedia, Rojas tuvo colaboradores.

2º. ¿Es La Celestina drama, novela o diálogo puro? Drama, sin la menor duda. El problema del género de La Celestina no corresponde a los siglos XV-XVI sino a los siglos XVIII-XIX, cuando los críticos disponen de esquemas neo-clásicos para drama y epopeya, y clasifican como novela todo lo que no se encuadra netamente en uno y otra. No voy a copiar aquí lo que he escrito sobre la historia del problema--y en este caso, historiarlo es explicarlo--, pero aun así echará Vd. de ver cómo se lo ha falseado luego, por entender implícitamente como términos de la alternativa el drama moderno, no el del siglo XV, y la novela de Stendhal y Dostoievski, no la de Boccaccio; Eneas Silvio y Diego de San Pedro.

3º. ¿Tenía razón o no la tenía don Juan Valera al hacerse la famosa pregunta sobre porqué Calisto recurre a Celestina en lugar de casarse con Melibea como Dios manda? Sí que la tenía, y puso el dedo en la falla artística más seria de la obra. La intervención de la alcahueta, como el encuentro gracias al neblí--ambos en el acto I, nótese bien--muestran un tipo de motivación distinto del que rige en el resto de la obra, cabalmente porque da por sentadas ciertas vetustas convenciones literarias externas a ella, aunque ya el acto I y mucho más resueltamente los restantes se esfuerzan por reelaborarlas realísticamente, dentro de la obra.

4º. ¿El Tratado de Centurio estropea el desenlace trágico al interponer tiempo, acciones episódicas y una segunda escena de amor? Todo lo contrario: dentro de la técnica de Rojas (minuciosa motivación, ironía, geminación, caracterización del mundo "bajo" tan atendida como la del mundo "alto"), el Tratado de Centurio está en íntimo acuerdo con todo lo anterior, como no lo estaba el desenlace previo que, por añadidura, presentaba una falla escénica que explica el rechazo unánime de los adaptadores.

Me gustaría enumerar siquiera muchísimos otros temas menores: por ejemplo, la relación con la tragedia griega; la huella de la Eneida no en versos sueltos sino en el sentido de la magia, en el manejo de la ironía, en la disposición de la muerte de Melibea; el influjo de Juan Ruiz no sólo en Celestina, sino en la concepción del tiempo y la motivación; los contactos con el Amadís de Montalvo, etc. Pienso publicar por separado estudios sobre tipos de diálogo artificioso eliminados en La Celestina, sobre la génesis y descendencia de Centurio, sobre el sentido e influjo de la Comedia Thebayda... "y trescientas cosas más." Espero que estas primicias y anuncios no abrumen a Vd. ni a sus lectores, ni le ahuyenten del libraco el día que llegue a sus manos.

Muy cordialmente,

*Mein Rm. h. de Mallory*

## A NOTE ON CHRISTINE DE PIZAN AND PETRARCH

Angus J. Kennedy  
University of Glasgow

David Hook's article in Celestinesca 6, i (May 1982), pp. 1-7, on three variations on a Petrarchan theme, devotes a useful and substantial note (no. 5) to an examination of Christine de Pizan's possible knowledge of Petrarch, indicating that 'Christine does not, however, appear to mention Petrarch by name.' Christine does mention and quote Petrarch explicitly in the Livre de la cité des dames:<sup>1</sup> "Et de ce bien dit voir Petrac, qui dist: 'O fol homme: tu desires avoir enfans, mais tu ne puez avoir nulz sy mortelz annemis: car, se tu es povre, ils seront tanés de toy et desireront ta mort pour en estre deschargiez; et se tu es riche, ilz ne la desireront pas moins pour avoir le tien'." Curnow<sup>2</sup> has not been able to trace these specific words in the most likely source, Petrarch's De remediis utriusque Fortunae, translated (as Hook mentions) for Charles V by Jean Daudin, but points to the fact that the ideas are similar to those found in many passages in this particular work.

## NOTES

<sup>1</sup>ed. M. C. Curnow, Ph.D. thesis, Vanderbilt Univ., 2 vols, 1975, pp. 806-7. See also The Book of the City of Ladies, trans. by E. J. Richards, New York: Persea Books, 1982, II.7.1, and La Cité des Dames, texte traduit et présenté par T. Moreau et E. Hicks, Paris: Stock, 1986, p. 139.

<sup>2</sup>Curnow, p. 1082.



CELESTINA SECUNDUM LITEM: MIGUEL MARCIALES'  
CARTA A STEPHEN GILMAN

NICHOLAS G. ROUND  
University of Glasgow

Miguel Marciales, Sobre problemas rojanos y celestinescos [Carta al Dr. Stephen Gilman a propósito del libro The Spain of Fernando de Rojas]. Mérida: Universidad de los Andes, 1983. 169 pp.

Miguel Marciales' death in 1980 tragically interrupted the Venezuelan scholar's emergence as the major presence in international debate about Celestina which his depth of knowledge had long entitled him to be. Neither the major critical edition, then beginning to be known, nor its accompanying Estudio crítico was yet available to the public at large. A foretaste of the latter was provided by the Carta al Profesor Stephen Gilman, which had circulated privately since 1973, and was published in a much amplified, though not vastly more accessible form two years later. It is this latter text which now reappears. An assessment of what Celestina studies had lost by the death of Marciales was published in Celestinesca 5 by that most distinguished of his advocates and admirers, the late Keith Whinnom--and who is there left now to bend that bow?<sup>1</sup>

It can be no matter of coincidence--though nobody, so far as I know, has tried to trace what the connections are--that the list of Celestina scholars contains more than its share of large personalities: Castro, Bataillon, Gilman, Whinnom, Russell... Whatever else we may make of Marciales' work, he is sure of his place in that company. Not, by his earliest formation, a professional of Spanish literature, the insights which he brought to bear were first and foremost those of a great reader of Celestina. But his reading was informed by a widely-stocked erudition--sometimes oddly proportioned, yet seldom incomplete--and by reflection, often idiosyncratic, on a world which he experienced as co-terminous with Rojas' own. "Simples y vulgares razones geográficas o topográficas de nacimiento y crianza" (p. 128) is his phrase for the latter element, but his putting it that way was the merest topos of modesty. In practice he speaks confidently, polemically, at times wilfully, out of his own wide experience of letters and of life. The tone which results from this, despite very obvious differences of both rhetoric and subject-matter, is reminiscent of the late Robert Graves, addressing questions of mythology or classical scholarship. It is not always an easy voice to accommodate, but it is not one which we can prudently ignore.

The origins of this particular work lend it a further interest. It began as a commentary on Stephen Gilman's Spain of Fernando de Rojas.<sup>2</sup> As a piece of historical reconstruction, that book seemed to a number of us at the time to be open to various objections. As an incitement to think about Rojas and his age, and to think about them together, it has done its work, arguably, at least as well as would the

kind of book which we then wished that Gilman had written. When we seek, with the hindsight of a decade and more, to evaluate not now Gilman's contribution as such, but the debates which it made possible, Marciales must be one of our crucial witnesses. His response to The Spain of Fernando de Rojas is sometimes one of sharp dissent. "Hay que decir las cosas con cierto brío," he says, (p. 128) and he certainly lives up to that. But he is also impelled to offer some well-judged alternative views, and some boldly creative, if still unproven hypotheses of his own.

On the vexed matter of what Rojas' converso background meant for his writing, Marciales actually stands closer to Gilman than to the general run of the latter's critics. He does not doubt that the Inquisition could and did achieve the sort of totalitarian sway which must impinge at every point on the life of the New Christian (pp. 80-81). He is perfectly disposed to read quite large parts of the text of Celestina as barbed and sardonic commentary on this state of affairs (pp. 82-89). And he fiercely outdoes Gilman in his dismissal of those "espoliques...del Santo Oficio" (p. 101) who would water down the history of Spanish antisemitism, or those other "cosacos de la ortodoxia" (p. 95) who, on the strength of Rojas' apologetic verses, would pass him off as a pious and committed Catholic believer.

This outlook tends to foster--again in exaggerated form--a contrast which is, in some measure, evident in Gilman's work too. Both critics are sharply aware of the converso issue, and notably well-informed about its many implications; in both cases the wider historical context which gives this information its meaning is less clearly seen. Marciales, indeed, can go quite seriously astray in matters of general historical judgment. He depends too heavily on traditional stereotypes: Enrique IV as a Bad King (p. 87); Fernando the Catholic, the unscrupulous Machiavellian prince, contrasted with pious Isabel (pp. 92-93); Archbishop Talavera--puritan but no bigot--somewhat unfairly bracketed with the "rabinos bautizados," Cisneros and Torquemada (p. 96). His wider-ranging assertions can be disturbingly wild in character. Was the heyday of the statutes of limpieza, though admittedly "asfixiante" (p. 123), so decisively worse than the early Inquisitorial years, through which Rojas had to live? Did Castile in this period really lack "todo lo que justifica la vida humana" (p. 114)? When a Latin-American describes the age of European expansion as "la exportación al resto del pobre planeta Tierra del engaño, el perjurio, el robo y el asesinato" (p. 106), it is for the rest of us to take notice. But we are still unlikely to find it the most fruitful of perspectives from which to confront and interpret the history of Europe in the years around 1500.

When dealing with the conversos, by contrast, Marciales does justice to a number of specific points which are all too often overlooked: the genuineness of Pablo de Santa Maria's conversion (p. 107); the millenarian element in fifteenth-century pogroms (ibid); the fact that the doctrinal purging of conversos, far from promoting their assimilation among other Christians, actually impeded that process (p. 110); the relevance of tax-exemption to the pursuit of hidalgo status (p. 115). This same localized sureness of touch makes Marciales less

willing than Gilman to entertain the notion that Rojas' true father was a Toledan Judaizer, also Fernando de Rojas, condemned to the stake in 1488. The evidence for this--the unsupported testimony of a prosecutor in much later limpieza proceedings--is thin in itself. And the story has other implausibilities. It is hard to see how it can be made compatible with the better-attested link between Rojas and the Toledan family of Franco (p. 126), or with the Jewish and converso custom--consistently followed in the Rojas family--of not naming sons after their own fathers (pp. 117-18). As the son of such a victim, moreover, Rojas would not have been allowed to hold public office as he later did (p. 127). Nor could his family, whose property would have fallen automatically forfeit, have paid for his studies at Salamanca (p. 126). Certain counter-arguments are still possible. Inquisitorial confiscations were not always carried through: it did not happen, for example, in the well-known case--admittedly not a capital one--of Rojas' father-in-law (p. 80). And if Marciales himself is right in placing the year of Rojas' birth a decade or so earlier than the date commonly accepted (p. 36), then he could have attended university before the 1488 condemnation. Even so, the balance of the arguments in this area seems to lie with Marciales.

Once that is conceded, his wider dissent from the account given by Gilman of Rojas' probable outlook comes to seem convincing enough. Both Rojas and his neighbors must have been aware of what his lineage was, and of what that meant in their society. But if we reject Gilman's suggestion about his parentage, we are bound to see Rojas' awareness of these matters as less poignant, and theirs as less menacing. The conversion of the Rojas family, it would seem, might well have gone back three or four generations (p. 111). It becomes correspondingly harder, then, to think with Gilman of a long lifetime of self-camouflage, masking either Jewish belief or skeptical despair. Instead, we are invited to consider the possibility that the question of religion as such may not even have been of the first importance to Rojas (p. 95). The text of Celestina--anticlerical, often equivocal, but never directly heretical (p. 90)--might seem compatible with such a cool indifference. Marciales, who envisages the Bachiller as a member of the converso intellectual circle associated with the royal court (pp. 92, 94), suggests that his true passion may have been political: the manifest destiny of Castile, or loyalty to Queen Isabel (p. 96). It was, perhaps, the death in 1497 of the Infante Juan, a few weeks after his teenage marriage to Margaret of Austria, which moved Rojas to write, in that same city of Salamanca, in deep and skeptical dispraise of human love (pp. 41-42; 96).

These are, for the most part, reasonable conjectures, but they are little more than that. We might well agree that Rojas' religious attitude is unlikely to have matched any of the more obviously available polarities: believing or unbelieving, Catholic or marrano. But recent treatments of the converso issue, like the "theological approach" advocated by John Edwards, might offer more likely profiles for Rojas than the political zealot envisaged by Marciales.<sup>3</sup> As for the sudden death of the Infante, nobody who was in Salamanca at the time could escape the resulting sense of shock and loss. Celestina's bleakness of outlook could very well owe something to this mood. But when

contemporaries interpreted the Prince's death as a sign of the perils of love, they had in mind specifically the hazards to health supposedly attendant on early marriage.<sup>4</sup> However tragic its outcome, this royal union, duly blessed by the Church, can hardly have been the direct occasion of Celestina's warning against extramarital blasphemy and bawdry. The Infante's "muerte de amor," if such it was, is not convincingly figured either in Calisto's accidental death or in Melibea's suicide.

It might be added that the attempt to prove a textual link with Juan del Encina's Epicedio a la dolorosa muerte del principe is unconvincing (pp. 40-41): where Encina clearly follows Valerius Maximus, the wording of Rojas' Act XXI<sup>5</sup> can be fully accounted for in terms of its Petrarchan source.<sup>6</sup> This does not, of course, invalidate Marciales' placing of Rojas among writers of broadly related outlook and overlapping experience (pp. 42-44). The overlap may have less to do with a converso background than is implied here--Whinnom's doubts about Diego de San Pedro are a case in point<sup>7</sup>--but the literary context is surely the right one. It is with Encina and San Pedro, with Cota and Pulgar and Fray Iñigo de Mendoza that Rojas belongs. But that perception carries no necessary corollaries for his life-history. When Marciales contends that Rojas was actually of an age with Encina (p. 39), and had spent the years between graduation and writing Celestina mainly at court, before returning to Salamanca (p. 18), he is taking a further step in the direction of pure conjecture.

He is led to do so less through anything which is known about Rojas' circumstances than through his own experiences in reading the text. He contends that "todas las reminiscencias en el texto de Rojas tiene [sic] cierta pátina de años" (p. 29). He can show by experiment that the claim to have completed the Comedia in "quince días de unas vacaciones" [DSS, 36] is most unlikely to have been true (pp. 30-32); the image of a Rojas still in his student days is, he argues, inseparable from that claim (p. 33). Above all, he insists that the Comedia "no es obra de un aprendiz" (p. 36). Yet the first of these arguments is wholly subjective. The second is logically flawed. If Rojas was not a student, certainly, it would be less appropriate--though not quite out of the question--to think of him as writing the Comedia in "unas vacaciones". But a Rojas who took longer than a fortnight to do it could perfectly well have been a student or--as his introductory Carta seems rather to imply--a fairly recent graduate. Marciales' third argument, indeed, might find an echo with a great many readers; yet the case has been made for seeing Rojas as still, in some respects, immature.<sup>8</sup>

Nor is Marciales uniformly convincing in his suggestions as to how an older Rojas might have occupied his time since graduation. It is, for example, doubtful whether he spent any of it reading the Archpriest of Hitá (p. 38), of whose influence his own work offers no significant trace, or studying the "imitaciones ya en castellano de las comedias humanísticas" (ibid), of which there were probably none in existence. The incomplete Act I of Celestina is likely, as Jeremy Lawrance has observed, to have been the very first.<sup>9</sup> The evidence for Rojas as translator--presumably within this period--of Aeneas Sylvius' Historia



de Duobus Amantibus (pp. 44-48) does not go beyond similarities of style.<sup>10</sup> Marciales himself remarks, rather wistfully, that any documentary evidence on this point "sería de mucha importancia" (p. 48). But the fact remains that there is no record whatever of Rojas' presence or activities either at Salamanca or about the court during the supposedly missing years.<sup>11</sup> Marciales' hypotheses, as he is able to prove, are not contradicted by any of the known facts about Rojas' marriage and later life. But they are not confirmed by any of that evidence either.

Much the same might be said of the claim that two pictures appearing alongside the words "el autor" in the Valencia edition of 1518 are actual portraits of Rojas himself (pp. 22-26). The assumption is that he had gone to Valencia to visit his sister-in-law (who certainly lived there), and that an engraver working for the printer Juan Jofré made these likenesses of a man perhaps in his forties, robed as a lawyer or magistrate, and carrying his wand of office. In the next Valencia printing (1529) the two corresponding pictures show a much younger man, dressed as a student. The changes, Marciales believes, were made because Rojas was unhappy about the publication of his true likeness. The hypothesis here will cover some otherwise baffling data, but doubts remain. Why should this magistrate of Talavera have had his picture drawn, complete with official robes and vara, in a city so far removed from his own jurisdiction? Why, having done so, should he have been at pains to suppress the portrait? Did he, in fact, visit Valencia in 1517-18 at all? Marciales, when all is said, offers no positive evidence to that effect (pp. 24; 131).

There is, as might be expected, a more solid foundation to those sections where Marciales deals directly with early editions of Celestina. Here his unique depth of knowledge lends a special authority to his views. He accepts the priority over other surviving editions of the Burgos 1499 Comedia, though he identifies certain passages in this as additions to an earlier--possibly manuscript--state of the text (pp. 141; 155). He makes a basic division of early printings into a "Valencian" and a "Cromberger" group--the latter covering Sevillian, Italian, and certain other editions (p. 26). His detailed list (pp. 155-162) includes nine conjectural items, and much useful comment on the relationships of the 33 others surveyed up to 1541.<sup>12</sup> Yet the total import of all this is still oddly provisional--a mere suggestion of what was to go into the critical edition. It does not even enable us to reconstruct Marciales' own stemma. Reasons of space, no doubt, played their part in this, but the impression remains that Marciales, at this stage, did not wish to disclose more.

About the development of the text towards its completed state he is more forthcoming, though his justification of some claims is postponed, pending a fuller treatment in the Estudio crítico. He does not explain, for example, why he is so certain (pp. 18; 77) that the initial fragment continued by Rojas was the work of Rodrigo Cota, and that this incomplete original extended down to the end of the second speech in Act II [DSS, 74]. But the first of these views is both traditional and colourable; nor is it difficult to find arguments of textual coherence in favour of the second. Much more controversial is

Marciales' attitude towards the additional material of the Tragicomedia. For him the essential Celestina is Rojas' expansion of the original fragment into the 16-act Comedia (p. 77); the greater part of what is added in the 21-act version is inferior work, and by another hand (p. 49). In broad terms, this echoes the view taken years ago by Julio Cejador, and rejected by most critics since, on a variety of counts.<sup>13</sup> Chief among these is the author's statement in the prologue to the Tragicomedia that he has added to the text himself "en el proceso de su deleite de estos amantes" [DSS, 43-44]. This claim would appear to be confirmed by the imaginative quality of some of the additional matter (Act XVI; the garden-scene), and by Gilman's analysis of the Arguments. It has been shown by other scholars that the Tragicomedia is a homogenous text in matters such as verb-usage and Petrarchan quotation. It is a formidable array of objections which Marciales has to meet, and he meets it with a wholly characteristic mixture of resourceful distinctions and provocative argument.

He accepts, in the first place, that the extension of the love-story was, indeed, Rojas' own work. The prologue refers specifically to this (p. 48), and its emphasis is confirmed in the title given to the Italian Tragicomedia of 1506: "novamente aggiuntovi quello che fin a qui mancava nel processo de loro innamoramento" (p. 50). This element, as it happens, covers all the main literary highlights of the Tragicomedia additions. Yet most of the new matter is not concerned with the lovers, but with Celestina's prostitutes, Calisto's servants, and the braggart Centurio. This too finds its acknowledgment in an early tradition of Tragicomedia titles: "nuevamente añadido el Tratado de Centurio" (p. 51). Marciales attributes this latter element not to Rojas, but to the author responsible for Celestina's last and least convincing textual accretion, the Auto de Traso (pp. 69-78).<sup>14</sup> This first appears as an interpolated Act XIX in the Toledo edition of 1526, though Marciales deduces that there must have been an earlier edition in this form, also published in Toledo, in 1515 or a little earlier. The Auto de Traso is presented there as being "sacado de la comedia que ordenó Sanabria," and it is this "comedy" which Marciales identifies as the original of the Tratado de Centurio. He accounts for the continuity of linguistic habit in the Tragicomedia by assuming that Rojas and Sanabria were of much the same age and came from the same area (p. 52)--an assumption which may readily be granted, given that we know nothing whatever about this Sanabria.<sup>15</sup> Other Rojas-like features in the Centurio material can be explained by supposing that Rojas undertook some cursory revisions of Sanabria's text (p. 50). As for the case in favour of undivided authorship which Gilman deduced from his study of the Arguments, that too can be refuted if it can be shown that the additional Arguments were not by Rojas after all. Marciales contends that they were not: he argues that they are too inconsequential and too linguistically inept even to be the work of Sanabria (pp. 64-69).

On this basis he offers his own reconstruction of events (pp. 48-51; 143). The first Celestina to depart significantly from the 16-act Comedia was a Salamanca edition, now lost, of 1502 or 1503. This embodied all those changes made by Rojas in the Comedia text which were to find their way into the tradition of Tragicomedia printings. It also completed the "proceso" of the love-affair by introducing three

additions of greater substance. In Act XIV, instead of Calisto falling to his death, the text now continued, as in the Tragicomedia, to the end of his long soliloquy [DSS, 196]. There followed what is now Act XVI, and then--though probably not as a separate act--that part of Act XIX which begins with Calisto's entry into the garden [DSS, 200]. The two concluding acts made up a 17-act Celestina--the only version to reflect Rojas' own conception of the work in its expanded form. At this point Sanabria appeared with his Tratado de Centurio, a continuous text with a strongly-defined "estructura retabular" (p. 144). It encompassed seven brief scenes: a conversation between Sosia and Tristán (now the conclusion of Act XIV); the present Act XV; a comic scene, now lost, of Centurio in the brothel; the seduction of Sosia (now Act XVII); the present Act XVIII; the Auto de Traso; finally, the opening scene of Act XIX, with Tristán and Sosia again (pp. 49; 75; 144). Rojas, attracted by the lively caricature of Centurio, took over most of this, but not the brothel-scene or its companion-piece, the Auto de Traso. He went on to insert his already-existing Act XVI in its present place, and to add a few other touches of his own, including sentences in Acts XV and XVII from a favourite source, the Index to his Latin Petrarch of 1496 (p. 54). The printers supplied the extra Arguments, Rojas himself a new prologue, and the resulting volume made its appearance in 1504, in either Salamanca (p. 143) or Toledo (p. 156), as the editio princeps of the Tragicomedia. In the lost Toledo edition of 1515 or thereabouts the Auto de Traso was reunited with the rest of Sanabria's material.

It is a coherent account, and not easily refuted. Some phases of its argument, like Marciales' bibliographical proof of the existence of the lost Toledo edition (pp. 70-74), are impressive. Others seem rather more doubtful. The alleged symmetry of the Tratado de Centurio is largely an illusion, based as it is on a third scene that is wholly supposititious, and a flawed correspondence between the two halves of the piece.<sup>16</sup> Once that aspect is questioned, the separate existence of the Tratado seems less obviously a fact. It may not have seemed so to Rojas either: it is in the Valencian editions, with which he is thought to have had most to do, that the very phrase Tratado de Centurio disappears from the work's title (p. 51). Marciales' explanation for this is that Rojas wanted to conceal the separate status of this material. But it makes just as much sense to think that, having written it himself, he saw no reason for treating it as separate at all. Again, if he was concerned to raise Sanabria's tone by inserting a few sentences from Petrarch, why did he not address himself to the Tratado's other blemishes--which, according to Marciales, are many and blatant? It is, if anything, simpler to suppose that these alleged flaws were, for good or ill, Rojas' own work. Above all, one is bound to ask why the 17-act Celestina, unlike either the Comedia or the Tragicomedia, should have left no direct trace of its existence. One straightforward answer to that would be that it never did exist.

Of course, Marciales was not obliged to offer proof of his hypotheses; argument about Celestina is seldom like that. But it is still worth asking what evidence made him think it necessary to offer a hypothetical account in these terms, and how compelling or otherwise that necessity in fact is. In the event, it is his reflective experience as a reader of the Centurio material which seems to have

disposed him against accepting it as genuine. The outcome of that experience is offered to us here in two distinct but related forms. There are general statements about the analyses which he has made of vocabulary and sentence-making in Celestina (pp. 12; 48; 50). And there is a mass of more specific comment on those passages which he regards as suspect (pp. 53-69). Within the restricted compass of this book he is able to offer little more than a few summaries of his more general findings; it is scarcely possible, then, to arrive at any definitive view of them. They will, presumably, have both the force and the vulnerability of all such stylistic and statistical approaches; as such, they will be more or less reliable according to the quality of Marciales' more detailed critical discrimination. That quality is more directly attested by his more localized comments on the Tratado de Centurio and its Arguments. A closer examination of these establishes his view of the Tratado as tenable, but hardly inescapable.

He argues, for instance, that these additions cannot be attributed to Rojas because of their inexplicable "inversion" of the characters of Elicia and Areusa, their failure to develop the figure of Crito from Act I, and their contradictory time-scheme (p. 52). Yet Rojas' 16-act Comedia itself anticipates all these faults--if that is what they are. There is similar "inversion" of roles in Pármeno's development from being Sempronio's moral superior to outdoing him in cynicism and rash aggression. There is a total neglect of Crito. And the time-scheme--though arguably to some creative purpose--is notoriously at odds with itself. Marciales also makes much of Elicia's curse in Act XI [DSS, 201] which seems to anticipate details of the garden-scene, as this was finally revised by Rojas (pp. 52-53). He argues from this that Rojas could not have written the curse unless he had already revised Act XIX, or--just as improbably--unless he knew "de memoria" what he was going to write when he did revise it. But none of this follows: a general notion of what he meant to do would have served Rojas just as well.

In addition to these broader objections, Marciales takes issue with more than forty specific expressions in the Tratado de Centurio which he regards as "chuecas y tuertas" (p. 53), and hence as incompatible with Rojas' authorship. He also castigates a score of items from the Arguments on broadly similar grounds. Clearly, a point-by-point discussion of all these comments would be out of the question here; only a handful of fairly representative examples can be reviewed. Yet even these will be enough to show that the case about authorship is very far from being closed. For all Marciales' vast and wide-ranging linguistic experience, a number of his objections can still be contested on grounds of language alone:

Act XV [DSS, 200]: "vian la fe quebrada de su mayor esperanza."

Marciales (p. 53) regards this as both vacuous and stylistically offensive. Yet the meaning of "promise" for fe--not too uncommon in the fifteenth century--at least offers a clear enough sense.

Act XVII [DSS, 211]: "no querría verte morir mal logrado como a tu compañero."

The use of a here, indicating a personal direct object, leads Marciales (p. 55) to protest that this is as if Areusa had herself been present at the execution. But this is gratuitous; ver in this figurative sense is commonplace enough.

Act XVIII, Argument [DSS, 213]: "escúsase, como en el proceso parece."

Marciales (p. 67), observing that Centurio has no excuses to offer, concludes that whoever wrote the Arguments could not handle the Latinism excusar. Yet the same use appears in the text (p. 217): "quiero pensar cómo me excusaré".

Other passages turn out to be defensible in terms of the fiction itself:

Act XV [DSS, 200]: "Ya oíste dezir, hermana, los amores de Calisto..."

This, says Marciales (p. 53), is to talk as if Areusa knew nothing of events so far. But there is a good practical reason why she should need to be brought up to date on what has been going on: unlike Elicia, she has not been living under Celestina's roof.

Act XVIII [DSS, 215]: "Todo el negocio de sus amores sé..."

Marciales enquires (p. 62) why, if Centurio knows so much already, Areusa has had to pump Sosia for information. To this there are some obvious answers: Centurio is not a reliable source; also, she needed specific details of time and place. That her information about Calisto's "dos moços" does not appear to derive from Sosia is, indeed, puzzling, and may reflect authorial haste. But it does not exclude Rojas as author.

Act XV [DSS, 202]: "y ella [Melibea] muy ufana en ver sangre vertida por su servicio."

Act XV, Argument [DSS, 197]: "las muertes que sobre los amores de Calisto y Melibea se avían ordenado".

There is, Marciales insists, no substance in the first of these claims and no logic in the second: they illustrate how damagingly inconsequential the whole revenge-plot is (pp. 54-55). But Rojas has already shown, in Act IX, that the two prostitutes have an irrational hatred of Melibea; that hatred is here further deformed by the passion of grief. That the logic of that passion could encompass such a proposition as "If it were not for Melibea, none of this would have happened" was something which Rojas knew very well: Pleberio's reasoning

in Act XXI [DSS, 236] is of this kind. However, the Argument to Act XV makes no such claim. Nor does it deny the obvious fact that it was the law, not the lovers, which "ordered" the deaths of Pármeno and Sempronio. It merely states that these deaths happened "sobre" the love-affair--which is true in the wholly straightforward sense that they arose out of it.

There remain a handful of what seem to be palpable discontinuities in the Tratado de Centurio. Yet even these are open to some debate:

Act XVII [DSS, 211]: "...cuánto daño vino a Pármeno y a Sempronio de lo que supo Celestina".

Marciales (p. 58) points out that this is untrue: the servants were executed for murdering Celestina in a quarrel over money. But when, at the climax of that quarrel, she warns Pármeno to lower his voice, her words also carry a clear threat of exposure: "No me hagáis salir de seso. No queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras." [DSS, 183]

Act XVII [DSS, 212]: "Ni menos avía de ir cada noche, que aquel oficio no çufre cotidiana visitación ... en un mes no avemos ido ocho vezes".

Marciales (p. 58) contrasts Act XVI [DSS, 206]: "Y después, un mes á, como as visto que jamás noche á faltado sin ser nuestro uerto escalado como fortaleza, y muchas aver venido en balde, y por eso no me mostrar más pena ni trabajo." He sees this as a hint on Rojas' part that Melibea's menstruation has interrupted the lovers' sexual contact, but not the series of visits. But if that is the case, is Sosia now lying? If he is, can we still believe in his supposed naivety? If he is not, then the contradiction between the two passages remains. A possible solution would be to take Sosia's remark about the "oficio" as confirming the physiological hint, and "no avemos ido ocho vezes" as meaning "there were eight nights that we missed." If so, "venido en balde" in Act XVI would imply that Melibea had had to send Calisto away on these occasions. Even this would seem to force the sense a little.

Act XVIII [DSS, 216]: "Las [muertes] que agora estos días yo uso..."

In Act XV [DSS, 198] Areúsa calls Centurio "manco de la mano de la espada"; does he, then, do all this with his left hand? To make matters worse, she now wishes him "buena manderecha" [DSS, 217]. (His crony Traso turns out to be lame.) Marciales (p. 63) protests that such broad farce is unworthy of Rojas. It would still be possible, though, to read Areúsa's taunt in a less literal sense, as meaning that Centurio is not much of a fighter. She has, after all, bought him "espada y broquel"--strange gifts for a one-armed bravo.

Act XIV, Argument [DSS, 189]: the revised Argument omits any mention of the dialogue of Tristán and Sosia with which this act now ends. This is, indeed, an oddity. Its effect is to highlight the final phrase of the Argument: "restaurar su deseo". If, like Marciales (pp. 65-66), we find this wording inept, the emphasis placed upon it makes matters yet worse. But if we follow Gilman in finding the choice of language here sharp and perceptive, and a sign of Rojas' authorship, the effect may well seem both deliberate and justifiable.<sup>17</sup>

None of these examples is anything like conclusive in itself. Nor do they and the others like them, even when taken all together, come near to disproving the notion that Rojas was, after all, the author of the Tratado de Centurio. At the most, they might demonstrate a certain linguistic falling-off in the Tratado, and more particularly in its Arguments. The attribution of the Centurio material to Sanabria is consistent with this, as it is with the rest of Marciales' views about Celestina. But it is not thereby made necessary. Even those incongruities of tone which are most apt to trouble a modern sensibility may well have been matters of relative indifference to Rojas himself. However caricaturesque a figure Centurio may cut now, that could have seemed to Rojas--as it evidently did to those who bought the successive editions of the Tragicomedia--wholly in place within the "terenciana obra" which he and they took Celestina, first and foremost, to be. Most of the apparent discontinuities of substance in the Tratado are capable of being explained. Even the linguistic flaws which Marciales detects in the new set of Arguments could well be the result of Rojas having to compose these in no very willing spirit, as the prologue quite strongly hints may have been the case.<sup>18</sup> The real value of this whole phase of Marciales' argument lies less in its conclusions, which remain optional, than in its informed, searching, and often provocative interrogation of Celestina's text.

It is, above all, that example which makes this an important book. Certainly Marciales has insights and discoveries of real significance to offer, as well as this intricate knitting-together of hypotheses. But it is the quality of his commitment to Celestina which lingers most in the mind, and makes the larger claim on us. In the days when most students of that work knew of his contributions only by hearsay, there was a tendency to think of him as the scholar who, coming from outside, would resolve all the problems attaching to Rojas' book. That was never his role; nor, on this evidence, was it his view of himself. The Carta abierta does not set itself up magisterially to refute Gilman's Spain of Fernando de Rojas, but rather to argue with it, and to promote argument in its turn. In both books there is an element of risk-taking, inseparable from each author's particular kind of creativity. So it comes about that Marciales, whose life's work it was to establish a text, seems a less reliable witness to Celestina's literary wholeness, while Gilman, with his urgent awareness of historical circumstance, is actually the more vulnerable of the two on specific issues of converso history. Yet just as The Spain of Fernando de Rojas demanded that those who rejected its answers address themselves the more purposively to its questions, so too Marciales' book challenges us, time and again, to a sharper, more informed reading of Celestina. We shall not be the worse

for that. Omnia secundum litem fieri<sup>19</sup>--we have all glossed the tag so many times, we tend to forget that fieri is the word that matters. This is how understanding comes to be.

**MIGUEL MARCIALES**

**SOBRE PROBLEMAS  
ROJANOS  
Y CELESTINESCOS**

[Carta al Dr. Stephen Gilman a propósito del  
libro *The Spain of Fernando de Rojas*]

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS  
"GONZALO PICON FEBRES"  
CONSEJO DE PUBLICACIONES  
MERIDA-VENEZUELA  
1983**



## NOTES

<sup>1</sup>Keith Whinnom, "Miguel Marciales," Cel 5, ii (1981), 51-53. The Estudio crítico and critical edition are now available as Illinois Medieval Monographs, 1-2 (Urbana: University of Illinois Press, 1985).

<sup>2</sup>Stephen Gilman, The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina" (Princeton: Princeton University Press, 1972). For the controversies see reviews by Whinnom, BHS 52 (1975), 158-61; P. E. Russell, CL 27 (1975), 59-74 and N. G. Round, MLR 70 (1975), 659-61; also Gilman, "Sobre la identidad histórica de Fernando de Rojas," NRFH 27 (1977), 154-58 and George A. Shipley, "Reflections on the Shield: Stephen Gilman's The Spain of Fernando de Rojas," JHP 3 (1978-79), 197-238.

<sup>3</sup>John Edwards, "The Conversos: A Theological Approach," BHS 62 (1985), 39-49; "Mission and Inquisition among conversos and moriscos in Spain, 1250-1550," Studies in Church History 21 (1984), 148-51. For the theoretical basis of a quite different (Marxist-sociological) mode of definition see J. M. Monsalvo Antón, Teoría y evolución de un conflicto social. El antisemitismo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media (Madrid: Siglo Veintiuno, 1985), pp. 29-48.

<sup>4</sup>See J. N. Hillgarth, The Spanish Kingdoms 1250-1516, II (Oxford: Clarendon Press, 1978), 585-6; cf. Pietro Martire d'Anghiera, Epistolario, trans. J. López de Toro, I (Madrid: Imprenta Góngora, 1955), Documentos Inéditos para la Historia de España, IX, 334-5 (medical anxieties before the marriage). Even this aspect, however, goes tactfully unmentioned in Peter Martyr's account of the Prince's last days and death (*ibid*, 344-47).

<sup>5</sup>Fernando de Rojas, La Celestina, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1969), p. 243. On grounds of both accessibility and reliability, I have used this edition (hereafter cited as DSS) for all page-references, even though it employs a modernized orthography, not favoured by Marciales.

<sup>6</sup>Rojas agrees only once with Encina as against Petrarch, De Rebus Familiaribus, 12: "Paulo Emilio," contrasted with the latter's "Aemilius Paulus". But this is sufficiently explained by the Index to Petrarch's Latin works in the edition of Basle 1496, habitually consulted by Rojas. There, the reference is given as "Pauli Aemilii constantia;" see Alan D. Deyermond, The Petrarchan Sources of "La Celestina" (London: Oxford University Press, 1961), p. 42.

<sup>7</sup>See Keith Whinnom, "Was Diego de San Pedro a converso?" BHS 34 (1957), 187-200.

<sup>8</sup>Keith Whinnom, "Interpreting La Celestina: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas" in Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell, ed. F. W. Hodcroft et al. (Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and

Literature, 1981), pp. 66-67--part of a study in other respects much influenced by Marciales' views.

<sup>9</sup>J.N.H. Lawrance, "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español" in Actas de la VII Academia Literaria Renacentista. Idea del Renacimiento Español: conceptos y periodos (Salamanca: Universidad, in press).

<sup>10</sup>See Keith Whinnom, "The Historia de duobus amantibus of Aeneas Sylvius Piccolomini and the Development of Spanish Golden-Age Fiction" in Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce, ed. R. B. Tate (Oxford: Dolphin, 1982), p. 245n.

<sup>11</sup>It is curious, for example, if Marciales' suggestion that Rojas was personally close to the Queen (p. 94) is correct, that there is no reference to him in her household accounts for the period; see A. and E. A. de la Torre, Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica (Madrid: CSIC, 1955-56). An alternative suggestion, less stressed here, is that Rojas was living in Seville during these years (p. 19).

<sup>12</sup>Marciales' list of conjectural editions, with his own sigla, is as follows:

A1. Salamanca? 1499. 16 acts; no Arguments; lacking some passages added in Burgos 1499 (see pp. 141; 143).

B. Salamanca 1500. 16 acts. Deduced from colophon in Valencia eds.

D1. Seville 1502. 16 acts. Deduced from surviving "Cromberger" eds.

E1. Salamanca 1502 or 1503. The only 17-act Celestina. Necessary for Marciales' account of the emergence of the Tragicomedia text.

E. Salamanca 1504 (p. 143) or Toledo 1504 (p. 156). The princeps of the 21-act Tragicomedia.

J1. Valencia 1508. 21 acts. Deduced from other Valencia eds.

G1. Seville 1508. 21 acts. The source for standard text-lengths and illustrations.

R1. Toledo 1515. 22 acts. The princeps of the Auto de Traso eds.

Bb1. Toledo 1532 or 1533. 22 acts. Deduced from other 22-act eds.

Of these, A1, E, and G1 are also posited by J. H. Herriott (as A, E, and F). On p. 143 Marciales takes A1 to be the princeps; on p. 155 he

describes it as probably a MS only. This apart, he accepts the Burgos 1499 Comedia as what it purports to be.

Five more early editions must now be added to his overall list: those of Valladolid 1526-40 (C. Griffin, MLR 75 (1980), 562-65); Venice 1525, Venice 1535, Venice 1541 (J. L. Laurenti and A. Porqueras-Mayo in Aureum Saeculum Hispanicum. Festschrift für Hans Flasche (Wiesbaden: Steiner, 1983), p. 166); Seville 1535 (I. Gallo and E. Scoles, Cultura Neolatina 43 (1983), 107).

<sup>13</sup>Fernando de Rojas, La Celestina, ed. Julio Cejador y Frauca, I (Madrid: Espasa-Calpe, 1955; originally Madrid: La Lectura, 1911), xvi. Cejador regarded the whole body of added material as inferior, and was inclined to attribute it en bloc to Alonso de Proaza. Contrast Stephen Gilman, "The Arguments to La Celestina," RPh 8 (1954-55), 71-78; M. Criado de Val, Indice verbal de "La Celestina", Anejos de la RFE, 64 (Madrid: RFE, 1955); Deyrmond, The Petrarchan Sources of "La Celestina", and many others.

<sup>14</sup>For some different views on the Auto de Traso see David Hook, "The Genesis of the Auto de Traso," JHP 3 (1978-79), 107-20.

<sup>15</sup>If his work was available to Rojas shortly after 1500, he cannot easily be identified with the Bachiller Sanabria, converso and magistrate of Almagro in the mid-1550s, whom Gilman thinks a likely author for the Auto de Traso; see The Spain of Fernando de Rojas, p. 84 and n.

<sup>16</sup>Marciales (p. 144) summarizes the sequence of subject-matter in the Tratado as follows:

a1: Calisto's servants; b1: Areúsa/Elicia/Centurio; c1: Centurio and whores [now lost]; d: seduction of Sosia; b2: Areusa/Elicia/Centurio; c2: ruffians and whores [Auto de Traso]; a2: Calisto's servants.

But a truly symmetrical order would have to run: a1, b1, c1, d, c2, b2, a2. If c1 and c2, which do not figure in the main Tragicomedia tradition, were left out, symmetry would be achieved, but the connection with Sanabria would be lost.

<sup>17</sup>Gilman, "The Arguments to La Celestina," 78. Marciales insists that restaurar must mean "fulfil once more," citing "Sanabria, o quien fuese" in Act XV [DSS, 202]: "un hijo que nace restaura la falta de tres finados". But contrast Act XIV [DSS, 190]: "Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura" for Rojas' acceptance of the sense "restore; renew," here rejected by Marciales.

<sup>18</sup>DSS, 43: "una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron." Marciales (p. 65) takes this as supporting his view that Rojas wrote none of the Arguments himself. But a Rojas who had just written the additional Arguments under protest--and perhaps also under pressure of time--at the printers' behest could well have written in this strain. Such a hypothesis would account for both the thematic

aptness in these Arguments which so impressed Gilman, and the linguistic shortcomings of which Marciales complains.

<sup>19</sup>Petrarch, De Remediis Utriusque Fortunae, II, Praefatio; cf. also DSS, 40. See Deyermond, The Petrarchan Sources of "La Celestina," p. 52.



FERNANDO DE ROJAS  
Grabado de la Edición de Valencia, 1518 (M)

## CELESTINESCA

John S. Miletich, ed. HISPANIC STUDIES IN HONOR OF ALAN D. DEYERMOND: A NORTH AMERICAN TRIBUTE (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986).

Alan D. Deyermond's professional generosity and influential contributions to the field of medieval Hispanic studies have prompted his North American colleagues to honor him with a collaborative volume of twenty-two articles on the literature of medieval and Golden Age Spain. Contributions were solicited from mid-career scholars who had benefitted directly from Deyermond's advice and encouragement, and their esteem and appreciation can be gauged by the consistently high quality of their work. The scope of the articles is impressive, and the majority of them will undoubtedly have an appreciable impact on the topics they treat. Although an adequate review of the volume would require an individual with the breadth of knowledge of Deyermond himself, the following general observations may be useful to future readers.

Several contributions are noteworthy for their insight and clarity of presentation. In a perceptive reading of Berceo's Sacrificio de la Misa, Gregory Peter Andrachuk sets the work against a European background of heretical movements and mendicant orders, arguing that it was written in order to instruct priests in the ceremony and symbolism of the liturgy and thereby combat the decline in clerical literacy and the concomitant threat of heterodoxy. An equally enlightening study of Berceo's literary sophistication is John K. Walsh's examination of the genesis of the Vida de Santa Oria, whose transcendental character, he shows, owes more to Berceo's adaptation of medieval transmundane visions (especially Túngalo) than to Munio's hypothetical Latin vita.

Three studies of later medieval texts similarly approach the questions of authorial motivation and intent through an analysis of source adaptation. Derek C. Carr compares the proemio of Fernán Pérez de Guzmán's Generaciones y semblanzas with Enrique de Villena's Castilian translation of the Aeneid and argues that Pérez de Guzmán knew and exploited the latter work and that the Generaciones convey both an opposing view of historiography and a veiled criticism of Villena's letrado attitudes. Employing a more generalized comparative methodology, José Luis Coy shows that the first part of the Rimado de palacio (stanzas 1-704) is based on the confessor's manual, though one section of the poem (stanzas 603-26) cannot be accommodated to this model. And highlighting the stylistic indebtedness of the Triunfo de las donas to the Filocolo, Olga Tudorica Impey demonstrates Juan

Rodríguez del Padrón's paradoxical respect for Boccaccio's literary genius and contempt for his anti-feminist morality.

Still other articles offer new critical perspectives on canonical texts or refocus long-debated issues. In an impressively-argued study, Steven D. Kirby shows that the serrana sequence of the Libro de Buen Amor can be seen as an intricate blend of folkloric, carnivalesque and pilgrimage motifs which are loosely structured around the liturgical calendar for 1329. A similarly rigorous methodology is employed in Daniel Eisenberg's review of Cervantes' income, in which he suggests that books were affordable and thus probable possessions. And in a study with far-reaching ramifications, E. Michael Gerli provides a learned discussion of the genre and themes of the Constable of Portugal's Sátira de infelice e felice vida, underscoring its potential importance in the development of late medieval courtly romance.

Other successful attempts at re-interpreting stale evidence include Jerry R. Craddock's incisive discussion of the origin of the Siete Partidas, in which he argues that the law code was originally divided into four parts which were re-organized on the fallibility of employing certain aesthetic criteria, chiefly image patterns, for distinguishing written and orally composed epic. Two Golden Age articles are also important: James F. Burke links the banquet scene in Alarcón's La verdad sospechosa to the Renaissance topos of the fall of man's reason into sensuality; and George A. Shipley argues that the verbal austerity of Part VI of Lazarillo de Tormes represents a deliberate attempt to disguise the pejorative connotations of being a water-carrier--an interpretation that reaffirms an ironic view of the novel.

The conclusions of other studies, though equally competent, may not command universal assent. Reinaldo Ayerbe-Chaux's examination of courtly love elements in the Islas Dotadas episode of the Libro del cavallero Zifar requires greater elaboration, as does the iconographical study of the miniatures in the Paris manuscript. And although Marilyn Olsen points to the mesura/cobdicia dichotomy as the ideological foundation of the Zifar, her supporting evidence is inconclusive (e.g., the rigid structural analysis is vitiated by the lack of a critical text). In a generally useful study of the Alhotba arrimada, B. Bussell Thompson occasionally adduces sources and analogues which are not always as clear as he maintains, and, regrettably, Harriet Goldberg fails to establish successful criteria for distinguishing popular proverbs in the cuaderna vía corpus. Moreover, although Eric W. Naylor proposes an ingenious (and likely) solution to problems surrounding the textual transmission of Pero López de Ayala's Castilian translation of Boccaccio's De casibus illustrium virorum (including the assertion that García de Santa María did not write the last section), his conclusions will need verification through further textual and stylistic analyses. Two final studies are of lesser value. Colbert I. Nepaulsingh's summary of his plans for a study of medieval Hispanic wisdom literature is schematic and lacks scholarly method, while Heanon M. Wilkins' survey of the dramatic character of the Milagros de Nuestra Señora could have added more to our appreciation of Berceo's narrative art.

## CELESTINESCA

For readers of Celestinesca, three articles, of uneven merit, warrant particular attention. In a study of the anonymous Dutch translation of Celestina (first printed in 1550), Kathleen V. Kish offers a competent survey of the text's printing history and a short list of some of its sources (the 1545 Coci edition for the Spanish and probably Christof Wirsung's 1534 German translation). She focusses her attention on three points: (1) the privilege, whose appearance in this early edition makes it historically significant; (2) Pleberio's lament, which is altered to accommodate a Christian message of hope and to make Pleberio into an exemplum for other parents; and (3) the list of Celestina's wines (Act IX), which is expanded, not unexpectedly, to incorporate material more familiar to an audience in The Netherlands. Although the importance of the privilege seems overemphasized (by contrast, a more penetrating analysis of Pleberio's lament would have been welcome) and a significant study not accounted for (G. Behiels, "La primera traducción de la Celestina en los Países Bajos," Linguistica Antverpiensia, 16-17 (1982-83), 289-331), this article throws light on a topic unfamiliar to most Celestina students and demonstrates the potential usefulness of a complete edition of the work.

In a study of "narrativity" in Celestina, Jerry R. Rank discusses the work from a modern theoretical perspective, arguing for an essential difference between dialogue per se and dialogue with a narrative character. He maintains that the autobiographical stance of certain passages (particularly Celestina's addresses) foreshadows the novel of realism (e.g., Lazarillo), and he discusses, inter alia, character development through the manipulation of memory (favorably reviewing Severin), the significance of changes in grammatical tense, and the creation of a fictive world through referential devices such as enumerations. Some of Rank's points get lost amid the jargon of latter-day structuralist criticism (more than one reading may be necessary before the point is grasped), making the extraction of meaningful information frequently frustrating.

By far the most thought-provoking study of Rojas' work is that by Joseph T. Snow, who analyzes in detail the character of Claudina as a creation of Celestina's imagination. Snow shows how the image of Claudina becomes a tool in the bawd's struggle to manipulate Pármeno (Celestina proffers herself as a surrogate mother and through the deliberate distortion of memory controls Pármeno's perception of a loved one), and how, coupled with her greed, Celestina's underestimation of Pármeno's assertiveness and aggression contributes to her eventual downfall (like his mother, Pármeno has a violent temper, which erupts to take Celestina by surprise). Despite occasional overstatement (p. 274): "a masterstroke of the art of fine characterization") and a slightly unfocussed style, this essay manages to provide a thorough and sensitive exposition of a neglected aspect of Rojas' characterization, along with a large degree of insightful incidental comment.

The Hispanic Seminary of Medieval Studies has done a typically admirable production job, and John S. Miletich deserves generous praise for a scrupulously edited text (misprints are few and self-evident). Contributors, subscribers and publishers can be confident that this volume measures up to the high standards of scholarship and

## CELESTINESCA

professionalism which Professor Deyermond maintains in his own work. Whether it, or any volume of its kind, can adequately express his friends' and colleagues' appreciation is another matter.

Westfield College  
University of London

JOSEPH J. GWARA



Escena celestinesca. Engraving by  
Master E. S. (worked ca. 1460)  
German



## CELESTINESCA

Joseph T. Snow. CELESTINA BY FERNANDO DE ROJAS: an Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. iii, 121 pp., ill.

This book represents a further stage in an enterprise begun by its author with the publication (with Jane Schneider and Cecilia Lee) of 'Un cuarto de siglo de interés en La Celestina, 1949-75: documento bibliográfico', Hispania (U.S.A.), 59 (1976), 610-60. Since then a series of supplements has appeared in this present journal, the founding of which in 1977 is a further expression of Professor Snow's tireless commitment to LC and its subsequent tradition. A feature of this commitment and of the Annotated Bibliography is the breadth of coverage, for Rojas' work is not seen simply as the subject of numerous scholarly studies. It is also a living tradition manifest in a variety of subsequent literary contexts and, sometimes translated, adapted and performed, as a piece for theatre, radio, cinema and TV. The phrase 'world interest' is amply justified by references to translations into many languages including Croatian and Japanese and to studies in Chinese and Polish.

The Annotated Bibliography is divided into three sections, devoted to critical studies, translations and adaptations, and editions. Particularly welcome is the second section in which Snow has amassed a considerable amount of information on stage and film adaptations which is not readily obtainable elsewhere. The entries here are detailed and make fascinating reading. Possibly, within the section, translations could have been separated from adaptations for performance, whilst retaining the overall organisation by language.

The third section preserves the distinction between critical editions and popular and student editions established in the 'Documento bibliográfico'. In the recording of the latter publications, Snow again shows an extraordinary capacity for detail. It could be argued that his collector's enthusiasm does not allow a clearer distinction to emerge between the innumerable pot-boilers and admirable editions such as those of Severin (1969) and López Morales (1976) whose company they are permitted to keep. Snow recognises the merits of the latter, but his predominantly descriptive approach devotes as much space to the intricate publishing histories of the former.

The three sections are accompanied by a subject index (which includes persons), an index of authors, adaptors and performers, and a list of abbreviations. The subject index is of considerable importance for the consultation of the first section, as the studies are arranged alphabetically by author. Unfortunately, the subject index is the one drawback to this otherwise excellent piece of work. Some topics are hard to locate. There are no headings 'devil', 'diabolic', or 'demoniacal', but 'demonic presence' does appear. Also, the number of articles cited under certain headings seems small; just one in the latter

case. Cross references and 'see also' references would have helped. Yet more problematic is the use of phrases as headings, rather than key words. Some of these headings are of little use, e.g. 'Rojas' dialectic struggle with his text'. Others similarly conceal the vital notion: studies cited under 'role of language' are not found also under 'language'. Finally, it is most unusual to enter titles of works under the definite or indefinite article. If I have dwelt at length on the subject index it is because it does not make for ease of access to the material contained in the first section. This is a pity as the number and range of studies included is impressive (one article is cited from the Chung Wai Literary Monthly!). Snow's comments summarise, rather than assess, and are thus free from personal bias. References to book reviews are also given, which is most welcome.

A spot check has revealed very few errors in the references and the text has few misprints. However, in no. 82 'Etranger' should read 'Etrangère' and in item 401 'González Roldán' should be González Rollán'. In no. 1226, 'most' should read 'almost'. Rather more serious is a possible electronic error which has produced 'DeGorog', 'DeArmas' etc., rather than 'De Gorog' and 'De Armas'. One final point: it is difficult to locate the full reference to the Actas del Primer Congreso Internacional sobre LC, which is under 'Criado de Val', and not 'ACTAS', as Snow's abbreviation suggests.

With the exception of the subject index, imperfections in the Annotated Bibliography are minor and all Celestina scholars owe Professor Snow an even greater debt than before. My concentration on this one flaw and on details does not disparage that achievement in any way, but is intended to assist in the endeavour he has undertaken with such indefatigable zest and scholarly thoroughness.

The British Library

GEOFFREY WEST

TOLEDO 1500

Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en siruientes y alcabuetas.



## CELESTINESCA

Federico Romero. CALISTO Y MELIBEA. Tragicomedia en verso, en tres actos, basada en la clásica obra de Fernando de Rojas. Con un prólogo de F. C. Sainz de Robles. Madrid: Herederos de Federico Romero, 1983.

El nombre de Federico Romero ya es conocido de la familia celestinesca por su estudio Salamanca, teatro de "La Celestina", en el que defendía la localización de la obra de Rojas en aquel escenario castellano. Sin embargo, su versión teatral parece haber estado condenada al olvido desde su composición--firmada por el autor el 27 de septiembre de 1957--hasta que, cuatro años atrás, su familia se decidió a darla a conocer. Se trata de una composición en verso concebida para ser musicada--Romero fue también compositor de numerosas zarzuelas y operetas--, aunque los dos intentos conocidos orientados a tal fin nunca llegaron a cumplirse: el primero, animado por el propio Romero, de Oscar Esplá en los últimos años de los cincuenta, y el segundo de Moreno Torroba, a instancias de Federico Carlos Sainz de Robles--amigo del autor y firmante del pequeño prólogo que presenta la edición que comentamos--a principios de los ochenta.

Adaptar la Celestina al escenario siempre ha supuesto una empresa problemática; la necesidad que tantos dramaturgos han señalado de "reducir" el texto original plantea serias dificultades: ¿qué resumir?, ¿qué es "eliminable" sin dañar el sentido esencial?, ¿cuál es, a fin de cuentas, esa "esencia"? El más simple repaso a la inmensa literatura celestinesca nos muestra la imposibilidad de una única respuesta, y esto hace que cada versión sea una interpretación--necesaria e imprescindible--parcial, histórica--que, iluminando determinados aspectos que el dramaturgo-lector considera capitales, deja otros en la oscuridad. El interés de analizar una versión no reside, pues, en lamentar lo perdido, lo que no está, la carencia, sino en participar de esa mirada diferente.

Federico Romero toma como punto de partida la Comedia de 16 actos, distribuyéndola en tres actos para la escena. Desde el punto de vista escenográfico es de destacar la distribución espacial: el huerto y la torre de Melibea, la casa de Calisto y la casa de Celestina configuran los tres espacios de la representación, y cada uno muestra una disposición vertical y tiene su parte superior y su parte inferior:

En una parte, se ve el huerto y la torre de Melibea. En otra, la casa de Calisto con un aposento bajo y una cámara alta en la que habrá un lecho. En una tercera, la casa de Celestina, con una planta baja, donde hay un hogar, una mesa y diversos utensilios, y otra cámara alta a modo de desván, con un catre. (17)

Elemento importante es también la existencia de un coro. Romero ha introducido un público dentro de la propia obra, de modo que el proscenio estaría ocupado por una selección representativa de la sociedad: damas, letrados y caballeros, estudiantes, soldados, mozas, viejas y villanos, todos compondrán un coro al que Romero ha atribuido

## CELESTINESCA

la función de ejercer la voz moralizadora que proclama los peligros del amor ilícito. Aunque existe en el reparto un Pleberio, éste no pasa de ser un padre casi anónimo que sólo se nos hace presente al final para presenciar el suicidio de su hija y recoger su cuerpo; de hecho, el acto final de Rojas, el lamento de Pleberio, es aquí transmutado en un conjunto de intervenciones corales que, generalmente al final de cada escena, se encargan de lamentar la perdición de los protagonistas por obra del juego del amor: "¡Amor, amor, amor: / simiente de la vida, / guadaña de su flor!" son palabras que prácticamente abren y cierran la obra y que, en mi opinión, manifiestan una lectura claramente moralizante.

La primera imagen que el público tiene del escenario muestra a una Melibea virginal que recoge flores mientras sus padres se entregan al rezo y la meditación, una "dichosa, venturosa familia castellana." Y ese coro diverso que en el prólogo parece prepararnos metadramáticamente para una multiplicidad de perspectivas de los sucesos--diferentes percepciones acordes con sus respectivos estratos sociales--se unifica en una sola voz que anunciará repetidamente la desdicha trágica que acecha al amor blasfemo y pecaminoso, el amor que se cobija en la oscuridad de la noche y en el engaño de la tercera.

Si la introducción de un coro constituye un elemento importante a la hora de entender la luz que Romero quiere proyectar sobre el original de Rojas, resulta interesante asimismo apreciar otras adiciones que tienen lugar en esta versión, porque es de notar que la adaptación que comentamos no sólo muestra carencias--que desde un principio admitimos como necesarias--, sino también nuevas presencias. Algunas de ellas son de especial relevancia y merecen un comentario en estas líneas, pues afectan a la caracterización de personajes claves como Melibea y Celestina.

Tras el ya mencionado Prólogo, el acto primero se abre con la escena en el huerto de Melibea, mas no se inicia con las palabras de Calisto: antes de que éste tenga oportunidad de alabar la belleza de Melibea, la joven lo ve saltar la tapia del huerto en busca de su halcón, tiene conocimiento de su nombre por boca de Lucrecia, y es víctima de la turbación suscitada por la presencia masculina:

¡Calisto! Si es un hombre,  
semeja ángel del cielo.  
A fe no se vería  
Narciso tan perfecto  
mirándose en la fuente  
que hacía claro espejo.  
¡Qué turbación me agita  
y qué estremecimiento!  
Diríase que un áspid  
mordido ha mi pecho. (23)

Inmediatamente después tiene lugar el diálogo entre los futuros amantes, que Romero versifica con bastante fidelidad al original. Pero, una vez rechazado Calisto por la furia de Melibea, ésta nos manifiesta su oculto estado de ánimo:

## CELESTINESCA

(Vase Calisto. Apenas Melibea  
cierra el postigo, llévase las  
manos al pecho y se dirige al interior)

MELIBEA: ¡A qué extremado tormento  
me obliga la honestidad!  
No sé cuál fuere su intento,  
mas sí cuál es mi ansiedad. (25)

Esta es, sin lugar a dudas, una Melibea enamorada. La ambigüedad del original, que en mi opinión arraiga en una lucha inconsciente dentro del personaje, se vierte aquí en un conflicto consciente entre la virgen vencida por la pasión y la doncella obligada al recato por su honra. Sin duda que gran parte de la crítica celestinesca estaría conforme con esta Melibea fiel a su rol social (tal será, al fin y al cabo, la visión de Lida de Malkiel en su La originalidad artística de 'LC' [1962]), y Romero centra ahí la caracterización de su Melibea hasta tal punto que, en la escena final de la obra, el suicidio de la joven enamorada no estará motivado por la imposibilidad de vivir una existencia sin el amor de Calisto, sino por un acentuado sentimiento de culpa por la pérdida de la honestidad:

Vosotros, padres míos,  
no sois merecedores  
de soportar mis locos extravíos.  
¡El vuestro es el mayor de mis dolores!  
Penada de por vida,  
mi honra mancillada,  
antes que de vosotros maldecida,  
mejor seré llorada. (96)

Esta no es la Melibea de Rojas. La caracterización de Romero es menos compleja psicológicamente, pero acorde con su lectura moral de Celestina: vencida la joven por el amor pasional, su falta no puede menos que ser castigada con la maldición y la muerte.

Por último, consideremos el personaje de Celestina. Hay en esta versión dos adiciones relevantes que no estaban en Rojas, al menos de un modo explícito. La primera tiene lugar en el acto primero: Celestina acaba de regresar a su casa tras recibir las cien monedas de oro que Calisto adelanta para lograr a Melibea, y envía a Lucrecia en busca de los diversos ingredientes para el conjuro a Plutón; sola unos instantes, se nos convierte en imagen vívida de la codicia:

(Celestina vuelca la bolsa y cuenta las  
monedas, las besa, las revuelve y manosea.  
Por último, las guarda, escondiendo la bolsa  
en oculto y disimulado hueco del suelo)

CELESTINA: ¡Pura luz del puro oro,  
faro claro de mi puerto!  
¡Oh, becerro a quien adoro  
en mi bíblico desierto!

## CELESTINESCA

¡Oh, luceros esplendentes  
en mi noche tenebrosa!  
¡Oh, sublimes ingredientes  
de la dicha deleitosa! (42)

Y el canto al dinero se prolonga algunos versos más. Es una Celestina marcadamente avariciosa ésta de Romero, y junto a ésto el autor ha querido también hacer manifiesta su malignidad casi infernal: no sólo se recoge con suma fidelidad la escena del conjuro, sino que--en un "a modo de intermedio fantástico" (88)--hará una aparición espectral en el tercer acto, irrumpiendo en escena cuando Calisto y Melibea están a punto de consumir su amor en el huerto, para maldecir el amor que ella misma ha facilitado:

¡Calisto... Melibea...  
causantes de mi ruina:  
soy yo, la condenada Celestina!  
¡Castísima doncella,  
purísimo garzón:  
que el hado os atribuya  
la pena del talión! (90)

Cabe decir que Federico Romero ha realizado una lectura efectista de la Celestina, vertiéndola en una tragedia de la perdición generada por el amor, una tragedia en la que el empeño moralizante, la continua anunciación de la disolución final, provoca una caracterización unilateral de los personajes que hace que la perspectiva que propone nos parezca falta de relieve. No podemos criticar que Romero no haya logrado alcanzar la genialidad de Rojas; pero, como lectores, tras reconocer la habilidad dramática de su verso, sentimos que las páginas de su versión no despierten por sus personajes algo de aquel amor que Rojas nos transmite.

University of Georgia

MARIO SANTANA

LA CELESTINA. Adapted for intermediate students. Marcel C. Andrade. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1987. 48 p. Ilustrado.

Recrear la Celestina con el propósito de aproximar un texto clásico a un público formado por estudiantes de español de nivel intermedio presenta problemas muy concretos. Entre ellos dos son, sin duda, un desafío: la extensión de la obra y la capacidad lingüística de los lectores. La adaptación de la Comedia de Calisto y Melibea en 16 actos que aquí comentamos es fruto de una reflexión sobre ellos y, por lo tanto, fruto de una serie de decisiones. La primera decisión--la de mayor consecuencia--viene dada por la misma definición de propósitos: presentar un texto de gran sencillez lingüística y argumental que permita una lectura adecuada y asequible al público al que va dirigida.

## CELESTINESCA

Para ello, el profesor Andrade resume--prácticamente esquematiza, intentando expresar a través de breves oraciones el contenido de toda una escena o de todo un auto--y moderniza el lenguaje de la Celestina, a la vez que despliega una serie de recursos de apoyo a la lectura--uso de 'sideglosses', notas al pie de página, y una relación bastante exhaustiva de las palabras del texto en un Vocabulario al final del libro. Toda esta presentación del lenguaje de la obra de Rojas le permite mantener una cierta fidelidad con respecto a los diálogos del original e, incluso, la necesaria complejidad lingüística que corresponde a la complejidad argumental de la obra. En todo el tratamiento del lenguaje que hace el profesor Andrade del original cabe destacar el esfuerzo por utilizar oraciones extraídas literalmente de la Celestina.

La segunda decisión importante presente en la adaptación es la simplificación de la trama, aunque manteniendo cierto nivel en la complejidad de motivos ineludibles en la Comedia. Así, por un lado, en su empeño simplificador, Andrade nos ofrece una versión que consta de 12 actos en lugar de los 16 originales de la Celestina: los actos de la adaptación y los autos no se corresponden exactamente, desaparecen de aquélla los autos 5 y 8, y en el acto 12 de la versión de Andrade se concentran los autos 13-16 de Rojas. Para atenuar el efecto que causa la supresión de momentos importantes para el desarrollo de la trama, Andrade hace uso de breves párrafos narrativos en los que condensa los episodios y elementos ausentes. Estos párrafos inician los actos y se intercalan en los diálogos allí donde en la Comedia se inician distintas escenas.

Además, y con el mismo efecto atenuador, aparecen en la versión que comentamos algunas modificaciones en la presentación de ciertos elementos dramáticos. Así, por ejemplo, Areúsa vive con Celestina y, está acompañada por un amante cuando Pármeno y Celestina van a visitarla en el acto 6 de la versión--hay aquí un eco del episodio omitido en la adaptación que hace referencia a Elicia y Crito en el auto 1. Sin embargo, y por otro lado, tenemos a todos los personajes de la Comedia presentes en la adaptación, con la excepción de Crito, incluso a Tristán y Sosia. La presencia de todos estos personajes no es gratuita sino que responde al intento de fidelidad a la complejidad de la obra por parte del adaptador: al incorporar a prácticamente todo el elenco de personajes, Andrade consigue indicar en su versión la riqueza de motivos y situaciones propias de tal grupo de personajes.

Es evidente que Andrade en su simplificación lingüística y argumental de la Celestina ha tomado en cuenta, sobre todo, la claridad en el desarrollo del hilo argumental en perjuicio de aquellos momentos y diálogos por los que el lector accede a la complejidad psicológica de los personajes de la Comedia, y que hace de ellos individualidades irreductibles. Por eso, la adaptación de Andrade cae en la unificación e identificación de personajes: Elicia se confunde con Areúsa, Sempronio con Pármeno; o cae en una simplificación de motivos: Celestina, Sempronio y Pármeno son arrastrados por la codicia exclusivamente, y Melibea se explica con un escueto e incomprensible "Calisto murió. Yo tengo que morir" (39), en su monólogo final.

## CELESTINESCA

Sin embargo, consideramos que la adaptación del profesor Andrade responde acertadamente a los presupuestos que le dieron origen. Además, hay otros elementos positivos en este librito como la presencia de una sección de preguntas de comprensión al final de cada acto que, bien dirigidos por el profesor, puede permitir un mayor ahondamiento en el alma de los personajes, y las ilustraciones que contiene (por George Armstrong), aunque creemos que hubiera sido mejor acompañar cada auto con una de ellas en lugar de las cuatro únicas que hay. Finalmente, nos parece acertada la breve Introducción en la que se presenta la obra de la Celestina en toda su importancia y significación literaria.

University of Georgia

ELISA MARTI-LOPEZ



Ilustración al séptimo acto [arreglo M. Andrade] por G. Armstrong

ELI: "¡Yo soy tan hermosa como Melibea! Lo único mejor que tiene ella es la ropa fina."



## CELESTINESCA

PAMELA S. BRAKHAGE, THE THEOLOGY OF "LA LOZANA ANDALUZA".  
Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1986. 77 pp.

Defining theology as a given person's perceptions of God (pp. 9-10), this monograph purports to discover Delicado's theological stance in La Lozana andaluza. For Brakhage, Delicado is a Christian humanist in the Erasmusian mode who uses wordplay and ironic discourse to mask as well as reveal his ambivalent attitude towards Rome and its human counterpart, Lozana. Brakhage also examines the extent to which Delicado was influenced by contemporary apocalyptic and evangelical currents.

I doubt that a strong argument could be made for Delicado as a Christian humanist. In any case this book does not argue at all persuasively for such a connection. It is poorly organized and poorly written. The relevance of the topic under discussion is seldom clear, and in general the line of reasoning jumps from one topic to another without sufficient transition. Typographical errors are numerous, and documentation is inconsistent in format.

The jarring use of colloquialisms is but one of the book's stylistic infelicities. Thus, the misadventures that Lozana suffers teach her to "look out for Number One" (6). Delicado "tells it like it is" (18). And often the phraseology gives rise to unintentional humor: "Then, like Peter and Paul, she [Lozana] went to Rome, and like them, ran into a few problems" (58).

Brakhage's account of the work's plot at the beginning of Chapter I is a typical example of her approach to the text. The novel begins with the lineage [sic] and birth of the heroine much as the Gospel of St. Matthew relates the line of David down to Jesus, and the setting of his birth" (6). Lozana's persecution by Diomedes' father corresponds to "the period equivalent to trials and wandering in the wilderness" (7). Lozana's arrival in Rome and relationship with Rampín receives the following commentary: "The episode parallels the temptations of Christ, with seven hills instead of a mountain, and the temptor triumphant" (7). This biased plot summary leads the reader to expect some sort of statement regarding Lozana's life as a parody of that of Christ, but such a connection is not made until considerably later in the book. Instead, it leads us into a discussion of the work as a pre-picaresque novel. This, in turn, is used to support Brakhage's view of the book's didactic nature: "Since the picaresque is, at least overtly, didactic, and since La lozana andaluza is often classified as picaresque or pre-picaresque, La lozana andaluza must, therefore, be didactic" (8).

This book does little credit to its author or to the series that published it. With a list price of \$27.50 for such a slim volume, it cannot even be recommended as a sort of curiosity.

PRINCETON UNIVERSITY

RONALD E. SURTZ



Tragicomedia

PREGONERO

"contarte he maravillas . . ."



Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qñ

PUBLICACIONES:

This section will take up a considerable number of forthcoming works either now in press or under consideration. Since none has--as of this writing--seen the light of day, I make no promise: however, the information contained herein is thought to be from reliable sources.

Mentioned in the previous issue was the dual-language *Celestina* (English of James MABBE; Spanish version of Dorothy S. SEVERIN) to be produced by ARIS & PHILLIPS, LTD, along with Prof. Severin's introduction and critical commentary. It has experienced some delays but should be out by mid-summer. Advanced orders may be placed (in the US) through Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ 07716, or through (in the UK) Aris & Phillips, Ltd., Teddington House, Warminster, Wilts. BA12 8PQ.

Also mentioned in the previous issue were three articles on LC themes (by Profs. Russell, Snow and Salvador Miguel) to appear in the special issue of the *Bulletin of Hispanic Studies* being edited by A. Deyermond and I. MacPherson in honor of the late Keith WHINNOM. To these, I now add one other, Prof. SEVERIN'S "From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament."

In the BOOKS-IN-PROGRESS category, we can expect, late or soon, an expanded edition of her study of *Memory in LC* from Prof. SEVERIN (Oxford U. Press); Cambridge is to bring out Louise FOTHERGILL-PAYNE's look at Seneca in LC; we are still awaiting Emilio MIGUEL MARTINEZ' tantalizing study of Rojas' authorship of Act I; the analytical reading of LC promised by Prof. James R. STAMM; the curiously-titled *From the 'Celestina' to the 'Quijote'* by Prof. John B. HUGHES; and a new edition, with introduction and critical commentary by Prof. Robert Hathaway, of the celestinesque work by Pedro M. Kiménez de Urrea, *Penitencia del Amor*.

In the RECENT-BOOKS category, we note the following reviews in print or promised:

The M. MARCIALES study and edition of *Celestina* [Illinois Medieval Monographs 1-2, Urbana: Univ. of Illinois Press, 1986] has been reviewed by Ivy CORFIS in *Celestinesca* 10, ii [1986]: 43-48; forthcoming reviews have been authored by Jerry R. Rank (for *Romance Philology*); Katheleen Kish (for *Journal of Hispanic Philology*); Albert Gier (*Zeitschrift für Romanisches Philologie*); and Victoria BURRUS (*Romance Quarterly*). The K. KISH & U. RITZENHOFF ed. and study of the two German translations (Augsburg 1520, 1534) by

Christof Wirsung of Celestina has been rev. by J. T. SNOW in Renaissance Quarterly 39 [1986]: 556-558, and is to be assessed also by G. SIEBENMANN in Bulletin of Hispanic Studies.

The J. SNOW bibliography, 'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest (1930-1985) has been rev. by A. MANDEL in Hispanic Review 55 [1987]: 103-104, is rev. in this issue (pp. 45-46) by G. WEST, and will be reviewed also by K. KISH (in RPh), D. P. SENIFF (in JHP), A. GIER (ZRP), E. BERNDT-KELLEY (La corónica), and E. NAYLOR (for Hispania).

F. CANTALAPIEDRA's volume (Kassel: Reichenberger, 1986) on Una lectura semiótico-formal is scheduled for an early 1988 review by A. GIER in ZRP, in these pages by J. R. BURKE, and in HR by C. FRAKER.

Readers will want to watch for, in a future issue of Hispania, a study by A. J. CARDENAS on the 'humours' in Alfonso Martínez de Toledo's Corbacho and the description of the male lover in Celestina. In the same area of shorter pieces, we should note that the English-language version (updated and expanded) of the Bleiberg Diccionario de la literatura española is on its way into print and in it the Celestina entry is by K. V. KISH. J. N. H. LAURANCE's claim that Act I of LC is the first Spanish-language imitation of the comedia humanística is contained in his paper for the VII Academia Literaria Renacentista conference (Salamanca), "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer renacimiento español."

#### PONENCIAS

1. Elena GASCON-VERA, "Américo Castro, La Celestina, y Mijail Bajtín." Presented at the Conference on Hispanic Languages and Literatures, Tulane University, February 26-28, 1987;
2. James F. BURKE, "Hidden Interprant: The Serpent Celestina." Presented at the annual meeting of the Renaissance Society of America, Arizona State University, March 12-14, 1987;
3. James R. STAMM, "Role-Playing in Celestina: The Fantasy of Courtly Love." Presented at the Kentucky Foreign Language Conference, April 23-25, 1987 in a session organized by the Fifteenth Century Studies group and chaired by Patricia FINCH. The following two papers formed part of this session;
4. Theresa A. SEARS, "Leriano and Calisto: Brothers Under the Skin?";
5. Anne EASLEY, "The Element of Folkloric Humor in Celestina."

## TEATRO

The newest version to come to my attention, through the kindness of Humberto LOPEZ-MORALES of the Univ. of Puerto Rico (Río Piedras) is a Spanish adaptation presented in San Juan in November of 1986 (see the first two entries in the following SECCION BIBLIOGRAFICA for fuller information). It was both adapted and directed by Rafael ACEVEDO. The two reviews I have thus far seen indicate that public reception of this version was, in the main, negative, attributable in part to a poor Calisto (not an uncommon problem in the reception of many of the 20th-century adaptations of the Rojas work: the role as written and performed has frequently been criticized).

## EXPOSICIONES

1986 seems to have been a year for early Celestinas to be auctioned or to go on exhibit. One of the Plantin copies was on sale in New York, I believe the 1599 edition, at a Sotheby's auction, and word was that another early Celestina was for sale in Barcelona. A third one, which appeared in the catalogue Manuscrits et livres précieux du Quinzième au Dix-huitième siècle was the rather rare (illustrated) edition of the Italian translation (Venice: P. Nicolini da Sabio, 1535).

On display in the exhibition at the Bodleian mounted for the visit to England of King Juan Carlos was the only known surviving copy of the English adaptation of the first four acts of Celestina (anonymous, printed by John Rastell, circa 1525-1530), the Interlude of Calisto & Melebea.

Finally, in a visit to the famed Wölfenbützel center during the IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas in August of 1986, one could have seen and/or asked for one of these Celestinas in the holdings of the Herzog August Bibliothek:

- Either of the Wirsung German translations: Augsburg 1520 or 1534;
- The first French translation, Paris 1527;
- The Italian translation of Venice, 1531;
- The Latin translation of Gaspar Barth, Frankfurt 1624;
- The Antwerp 1550 edition of Feliciano de Silva's Segunda Celestina.

## 'CELESTINA' COMENTADA

This work, which was such a useful source for Menéndez y Pelayo, Castro Guisasola (who often utilized it without proper or full attribution), and others, and whose importance has been stressed by Russell, López Morales, and most recently, Modesto Fernández [see entry no. 80 in the SECCION BIBLIOGRAFICA in this issue], is finally to be presented in a critical edition. The undertaking is a joint one, the combined expertise of Ivy CORFIS (Univ. of Pennsylvania), Louise FOTHERGILL-PAYNE (University of Calgary) and Michel GARCIA (Univ. de Paris III).

CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

Joseph T. Snow  
University of Georgia

Este es el cuarto suplemento a mi Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest: 1930-1985 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985) que aparece en las páginas de Celestinesca [el primero está en vol. 9, no. 2]. Sigo aquí la práctica de la enumeración continua para facilitar el sistema de referencias. Para algunos materiales reseñados aquí agradezco o la referencia o el envío de ellos a H. López Morales y M. Fernández (Puerto Rico), A. Callejo (USA) y J. Alarcón R. (Chile): este espíritu de colaboración desinteresada ha enriquecido mucho mis labores bibliográficas a lo largo de los años y me anima a prolongarlas.

- 69.1. ACEVEDO, Rafael (adaptador escénico). LA CELESTINA (copia multigrafiada), con prólogo del adaptador. Proyecto del Instituto de Investigaciones (Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1985. 75 pp.

En el prólogo, ACEVEDO da su percepción del texto, tal como si estuviera hablando a sus actores por primera vez: una orientación a su significado como reflejo de una realidad social que acaba mal, en el más negro pesimismo. Siguen los pensamientos del adaptador sobre la necesidad que confrontó al reducir el texto, al juxtaponer momentos que en el original ocurrieron más bien línealmente (causa y efecto), al eliminar personajes (Tristán) y al limitar la intervención de otros (Alisa, Pleberio). Ha limpiado el texto de su famosa retórica a la vez que pone más al día su tono coloquial, sustituyendo expresiones más acordes con el temperamento moderno--sin destruir la verosimilitud de la caracterización.

La acción comienza en el momento en que Melibea se da cuenta de que Calisto está muerto y no sabe qué hacer, y viene Pleberio para inquirir la causa de tanto llorar. Luego vuelve la acción--como respuesta--ab initio, y termina con un nuevo suicidio de Melibea (se mata con un puñal en su cama), y tres frases finales de Pleberio.

El texto de la adaptación va acompañado de notas y un glosario.

- 69.2. Esta adaptación, dirigida por el mismo Rafael Acevedo (adaptador), se vio como muestra del XXII Festival de Teatro Internacional patrocinado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y The National Endowment for the Arts en el Centro de Bellas Arts (San Juan), Sala "René Marqués," desde el 13 hasta el 23 de noviembre de 1986, una producción del Teatro de la Comedia.

El reparto incluía: Aidza Santiago en Melibea; Pedro Telemaco en Calisto; Luz María Rondón en Celestina; Rafael Fuentes en Sempronio y Jerry Segarra en Pármeno; Ivette Rodríguez en Elicia y Angélica Mercado en Areúsa; con Lily Báez en Lucrecia, Ramón Pabón en Sosia, Nilda Martínez en Alisa y Juan Miranda Alfonso en Pleberio; fue Centurio Julio Torresoto.

- a. El Mundo (21 noviembre 1986), 65, R. Figueroa Chapel  
 b. El Nuevo Día (21 noviembre 1986), 77, I, Cidoncha

70. BEARDSLEY Jr., Theodore S. "Celestina, o los dos trabajadores": A Shadow-Play of 1865." Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 17-24.

Publicada en Barcelona, esta pieza anónima, en tres cuadros y diez escenas--todas en romance--ocupa unas siete páginas y media. Explora el autor la acción y sus puntos de contacto con el texto de Rojas, enfocando en la evolución de la figura de la alcahueta. Hay tres ilustraciones (título, primera página, y una de las ilustraciones de la edición de LC de Gorchs [1840]).

71. BERRETTINI, C. "Aspectos judaicos de A Celestina, obra-prima da literatura espanhola." Língua e Literatura (Sao Paulo) 9 (1980): 71-88. (\*)

72. CAMPOS PLAZA, N. "Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina." Cuadernos de filología (Ciudad Real) 3 (1984): 5-19.

La primera traducción francesa (anónima, de Paris 1527) se hizo, al parecer, a base de la edición de J. Jofre, Valencia 1514.

73. CANET VALLES, José Luis. "La Comedia Thebayda, una 'reprobatio amoris'." Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 3-15.

El autor encuentra--después de un análisis de la Comedia Thebayda, cena por cena--que en la presentación de sus personajes, en la estructura y a través de las muchas digresiones, el autor anónimo no solo ha incorporado importantes aspectos de las ya tradicionales reprobatio amoris (sobre todo el libro III de De amore de Andreas Capellanus y el Arcipreste de Talavera de A. Martínez de Toledo) sino que ha podido explorar las nuevas corrientes cristiano-reformistas que, en el texto de la Thebayda, defiende dicho autor anónimo enérgicamente. Lo que tiene en común esta obra con Celestina, y que se demuestra en varios momentos del estudio, es que ambas rompen más con las normas de la moral cristiana que con las del comportamiento cortés.

## CELESTINESCA

74. CARDENAS, Anthony J. "The 'corriente talaverana' and the Celestina: Beyond the First Act." Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 31-40.

Había establecido E. M. Gerli que hay paralelos estrechos entre el Corbacho y el primer acto de LC, suficientes para hacer pensar en Martínez de Toledo como posible autor: en el resto de LC, en contraste, eran más bien ecos lejanos las páginas del Corbacho. Cárdenas quiere hacer ver, al emplear un cuidado cotejo de pasajes de la obra de Martínez de Toledo con LC (actos 2-21) que las semejanzas son tan fuertes que, al aceptar la hipótesis de Gerli--sobre la posible autoría del primer acto--tendríamos que extenderla a incluir otras secciones del texto. Cárdenas prefiere ver en todo esto el impacto de tradiciones literarias comunes a los dos autores.

75. CASTRO, Américo. "'El caballero de Olmedo'," en Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King, ed. S. Molloy y L. Fernández Cifuentes (London: Támesis, 1983): 31-44.

Principalmente en las págs. 37-44 Castro desarrolla la idea de que Lope utilizaba las situaciones y los personajes de LC pero sin conexión con la obra de Rojas; es decir, en otro contexto marcadamente diferente: los conflictos en LC se ahogan dentro de la obra; los de la comedia de Lope abren hacia "una trascendencia de deberes... ."

76. CASTRO DIEZ, Antonio. "Pecado, demonio y determinismo en LC," in Homenaje a José Antonio Maravall, al cuidado de M. C. Iglesias et al, vol. I (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985): 383-396.

Este estudio presenta una lectura de Celestina sugerente: desde la tradición bíblico-hebraica, la acción (pecado y castigo) de la obra y su iconografía imagística están radicadas en Génesis. El comportamiento humano está predestinado al mal; en LC, la religión del loco amor invierte todos los valores y la actuación del demonio es activa (en la seducción de Melibea) en el desarrollo de la trama y está presente también como verdadera identidad de "Fortuna" (explicada en el estudio con particular énfasis en el lamento de Pleberio--portavoz del determinismo). En la pasión, inspirada diabólicamente, que anula la voluntad del individuo y hace posible que todos los pecadores sufran graves consecuencias.

77. D'AGOSTINO, Alfonso. "'Mantillo de niño': talismani ed elisir d'amore da Alfonso el Sabio a Celestina." Quaderni di letterature Iberiche e Iberoamericane 2 (1984): 97-101. [apareció antes como no. 30 en esta serie pero sin anotación.]

Trae unas interesantes adiciones al estudio de D. Devoto [Textos y contextos, Madrid: Gredos, 1974: 150-169] sobre la referencia al "mantillo de niño" (LC, acto I) como ingrediente en el arte de hacerse amar. Descubre una referencia en un ms. de Calila y Digna a esto; lo identifica con la también celestinesca "tela de

caballo" (con confirmación en textos de Juan de Mena); y reproduce toda una descripción, del Picátrix de Alfonso X, que no solamente lo trae sino que aparece en un contexto en que se descubren otros elementos del laboratorio de Celestina.

78. DeVRIES, Henk. "Isaco Coeno de ... ¿dónde?" Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 41.

Agrega a la especulación de T. McVay de que hay en forma acróstica el nombre de un tal Isaco Coeno [en las estrofas de "concluye el autor": ver Celestinesca 10, i (mayo 1986): 19-22] el dato de que puede existir en las líneas 12 y 13 el lugar de Isaco Coeno: Sevilla. Deja la identificación de este individuo a los historiadores.

79. EESLEY, Anne. "Celestina's Age: Is She Forty-Eight?" Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 25-30.

Como LC consiste en sólo diálogo, Eesley intenta en este estudio reconciliar--citando textualmente a los personajes--los distintos puntos de vista sobre la "vejez" de Celestina para llegar a una estimación más objetiva de su edad. Podría estar frisando, como sugiere el título, en los cuarenta y ocho.

80. FERNANDEZ VAZQUEZ, Modesto. "Estudio filológico del MS 17631 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Fuentes de la Celestina." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1984. 274 + xcv pp. Director: Manuel Alvar.

Primer estudio amplio del MS, comúnmente conocido como Celestina comentada, elaborado anónimamente a partir de 1550. Descripción del estado y contenido del manuscrito al lado de una reseña histórica de su uso por la crítica. A diferencia de P. Russell y otros (que afirman que un jurista se esconde detrás del anonimato), este autor cree que era más bien un clérigo--con propósito de redondear el mensaje didáctico del texto rojano--su autor. Todo esto en sus preliminares. Luego, en los capítulos que forman el núcleo de esta tesis, se presentan según categorías las fuentes identificadas por el comentarista: las griegas; las latinas (I y II); las religiosas (bíblicas, padres de la Iglesia); y las italianas. Como no se esfuerza casi nada en la identificación de fuentes castellanas el comentarista, el quinto capítulo aquí se dedica a la identificación por M. Fernández de algunas de ellas. Las citas del manuscrito son generosas y las notas a cada capítulo--muy sustanciosas--traen a colación las identificaciones de fuentes de LC encontradas en Castro Guisasola (quien casi plagia al manuscrito sin debidamente reconocerlo en numerosas ocasiones), Deyermond (The Petrarchan Sources), Lida (La originalidad, Menéndez Pelayo (Orígenes de la novela) y unos críticos más (por ejemplo, Berndt, Amor, muerte y fortuna). Hay unos apéndices que resumen gráficamente estas comparaciones detalladas a lo largo de la tesis.



## CELESTINESCA

81. \_\_\_\_\_ . "Sinopsis crítica de una fuente de fuentes: 'Celestina comentada'." Cruz Ansata: Ensayos (Univ. Central de Bayamón [Puerto Rico]), vol. 9 (1986), 167-191.

Resume el autor la información presentada en la introducción de su tesis doctoral (ver arriba, no. 80), y en los apéndices. Reproduce también la sección bibliográfica.

82. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "Celestina transformada en figura teatral." Iberoromania 23 (1986): 149-155.

Hasta el momento de Lope, específicamente con su El caballero de Olmedo, hubo poco éxito en el intento de dar vida escénica a la figura celestinesca. Lope fue quien la libró de servir como vehículo de una idea (en los dramaturgos anteriores a él) al ponerle en manos de los espectadores, haciendo que ella entrara en relación directa con las expectativas de ellos.

83. GALLO, M. Lee Arthur. "Celestina a la luz del neoplatonismo." Diss. Emory University, 1986. 289 p. Director: R. P. Kinkade.

Afirma la autora que sería erróneo pasar por encima de la influencia del neoplatonismo en la realización literaria y filosófica de Celestina, especialmente cuando se considera el papel de Petrarca en la transmisión de importantes conceptos neoplatónicos al mundo renacentista. La literatura cortesana es otra importante fuente de ideas neoplatónicas que eran parte del medio ambiente creativo de Rojas. Lo que se quiere demostrar es que LC es como la cara (invertida) de la cruz de los ideales neoplatónicos, y que en este sentido es consecuente a una visión total que Fernando de Rojas pone ante nuestros ojos.

84. GEORGESCU, Paul A. "La Celestina," en Teatrul Spaniol Clasic (Bucarest: Ed. Pentru--Literatura universală, 1967), 51-71 [En rumano]. (\*)

85. GILMAN, Stephen. "Don Alonso Manrique, 'El Caballero de Olmedo': History and Poetry," en Estudios en honor a Ricardo Gullón, ed. L. T. González-del-Valle y Darío Villanueva (Lincoln, Nebraska: SSSAS, 1985): 131-140.

LC como una de las inspiraciones literarias (hay otras históricas) de El caballero de Olmedo.

86. HEUGAS, Pierre. see ROJAS.

87. ILLIDGE, M. "Reflejos e inversiones de LC y El burlador de Sevilla en Boquitas pintadas de Manuel Puig." Tesina de licenciatura, 1982. Louisiana State Univ. Director: Prof. C. Del Río.

## CELESTINESCA

88. La Celestina (arreglo musical), con Julio Iglesias. Chile, 1979-1980.

Este espectáculo se vio en una primera versión, con Julio Iglesias en Calisto, en la televisión (1979). "Celestina II" y "Celestina III" se presentaron en el Casino Municipal de y Viña del Mar, en 1980, también con Julio Iglesias.

- a. Las Últimas Noticias (Santiago) (29 febrero 1980), 5, R. Garcés Guzmán.

89. MANSILLA, Sergio. "Notas sobre LC: Entre el hedonismo y la moral," Alpha, no. 1 (Osorno, Chile) (1985): 6-18.

LC como síntoma de una nueva sensibilidad literaria que se aleja de su ideación como instrumento pedagógico (sensibilidad más bien medieval). El placer sensual se celebra, se consume, se busca: Celestina se enorgullece de su limpio oficio y nadie siente culpable: la noción del pecado la desconocen, y el fatalismo que resulta de estas actitudes gobierna las "tragedias." En contra de esto está el marco moral expresado en los preliminares y los versos finales: apuntan hacia fines e intenciones didácticas que no se cumplen, como en los textos medievales; más bien, hay un encuentro de ellos con este nuevo experimento moral: la abierta exaltación del cuerpo y del placer.

90. MARBAN, Edilberto. "La Tragicomedia de Calisto y Melibea," en su El teatro español medieval y del renacimiento: Una obra para estudiantes de español (New York: Las Américas, 1971), 83-104.

Habla de LC en términos generales, como es de suponer en una obra para estudiantes. Lo más curioso es que en la discusión de la obra--una sinopsis extensa (86-99)--describe la acción de la Comedia y no la de la Tragicomedia! Trae al final unas cuantas páginas de temas para los estudiantes.

91. NORTON, F. J. "Typographical Evidence as an Aid to the Identification and Dating of Unsigned Spanish Books of the Sixteenth Century." Iberoromania, 1ª época, 2 (1970): 96-103.

Una discusión metodológica general en la que hay varias referencias a detalles de las Celestinas de Fadrique de Burgos and Jacobo Cromberger.

92. PARKER, A. A. The Philosophy of Love in Spanish Literature. Edinburgh: The Univ. Press, 1985. Páginas 31-34; 134-37.

En LC, por primera vez, la religión del amor tiene que hacer batalla con la sórdida realidad y pierde en idealismo: es la clave del pesimismo que cierra el círculo de las acciones, un grito ante el vacío percibido. Tuvo todo esto poca influencia en su propia época, que desarrollaba preferentemente la vena idealista (neoplatonismo, misticismo). Hay referencias a la influencia que

## CELESTINESCA

ha tenido, después, LC en dos obras de Lope, La Dorotea y El caballero de Olmedo.

93. REY HAZAS, Antonio. "Algunas precisiones sobre la interpretación de El caballero de Olmedo." Edad de Oro 5 (1986): 183-202.

En un excelente análisis de la compleja red de motivos que son el motor de la tragedia en esta obra de Lope, identifica la innecesaria apelación a una figura celestinesca (Fabia) como el inicio del proceso que le desorienta al protagonista intachable para que cometa una serie de faltas socio-morales que le llevan a la condena de la muerte. Ver especialmente las pp. 196-97.

94. ROJAS, Fernando de. La Célestine. (trad. por Pierre HEUGAS) Paris: Ed. de l'Atelier Crommelynck, 1971. 284 p. (\*)

Edición de lujo con 66 grabados originales de Pablo Picasso [no registrada entre las que se incluyeron en LC: 1930-1985].

95. SEPULVEDA DURAN, Germán. "La Celestina." La Nación (Santiago) (28 julio 1985), 7-8.

Esta somera recapitulación histórica de LC sirve para acompañar/anunciar una re-edición de la versión expurgada que Jesús Alda preparó en 1955 [Ed. Ebro], ahora publicada por "La Nación" para alumnos chilenos.

96. SEVERIN, Dorothy S. "'Albas' and 'Alboradas' in LC," en The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the 4th Congress of the Int'l Courtly Literature Society, Glyn Burgess et al, eds (Dover, N. H.: Brewer, 1985): 327-329.

Después de pasar revista de los momentos en la TCM que se han señalado como provenientes del temario del 'alba' y de la 'alborada' (Actos 8, 14, and 19), presenta Severin otras dos posibilidades, una irónica (Acto XII) en la escena del asesinato de Celestina, y la segunda, también en el acto 19, entretrejida con la muerte de los amantes después.

97. \_\_\_\_\_. "The Celestina's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations" (Conference paper abstract), La corónica 15 (1986-1987): 115-116.

Comments on Mabbe's translations of verse from Acts 1 and 19: in the latter case the Englishman's version shows he did not recognize the piece as an 'alba' or dawn-song, a genre of long standing in the Peninsula.

98. SNOW, J. T. "Celestina de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico." Celestinesca 10, i (Otoño 1986): 59-64.

## CELESTINESCA

Recuento, con anotaciones, de 22 entradas más para agregar a las ya registradas en el libro bibliográfico [de 1985]. Es el tercer suplemento a dicho libro, los dos anteriores aparecieron también en Celestinesca, vol. 9, ii, y 10, i.

99. STEWART, Marilyn. "Myth and Tragic Action in LC and Romeo and Juliet," en The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic/Epic/Tragic: The Literary Genre, ed. A.-T. Tymieniecka (Dordrecht: Reidel, 1984): 425-433.

Para esta autora, la verdadera tragedia se recrea en su propio tiempo y espacio, asociados con la memoria y no con una perspectiva personal, inmediato: esta distancia estética es su esencia. Su análisis de Romeo y Julieta y de LC concluye que las semejanzas temáticas entre las dos obras existen más bien al nivel superficial, y que la postura ante la idealización del amor solo llega a tener dimensiones trágicas en la obra inglesa. LC se recrea dentro de un mundo personal, un aquí y un ahora, que dista mucho del mito y de la distancia estética necesaria a la expresión trágica. A pesar de la coherencia de sus argumentos, hay detalles en su resumen de la acción de LC que sorprenden (p. ej., la idea de que Melibea no escoge libremente su muerte, y que ella ya está comprometida con otro por acción de sus padres).

100. SWIETLICKI, Catherine. "Rojas' View of Women: A Reanalysis of LC," Hispanófila no. 85 (Sept. 1985): 1-13.

Rojas es uno de los primeros y más altos exponentes del retrato femenino en las letras españolas. Presenta una variedad de caracteres femeninos fuertes (hasta se le ve a Alisa como ejerciendo unas características paternas) dentro de una visión social muy realista, sin pronunciar juicios morales. Son generalmente libres, independientes y autónomas como pensadoras y frecuentemente contrastadas con los tipos antecesores. Como grupo son más fuertes en el desarrollo de carácter que reciben en manos de Rojas. Hay posibles antecedentes en la prosa de Juan de Flores, y en la poesía de Francisco Imperial.

101. TARAVACCI, Pietro. "LC come 'contienda cortés'." Studi ispanici (Milano) (1983): 9-33.

Explora el papel del "amor cortés" en la intencionalidad de Fernando de Rojas y llega a ver que él no se oponía a sus valores sino que quería presentar (y criticar) la paradoja que se crea cuando los motivos intrínsecos de tales valores no se practican. Ilustra con el ejemplo de Calisto (menos con Melibea) a lo largo de su actuación, demostrando cómo Rojas elabora un modelo (que se sabe literario) en Calisto y, luego, habiendo percibido como podría rebasarse en una confrontación con el mundo real, pone a Calisto en ese camino. Así expone las contradicciones del amor cortés. Hace Taravacci frecuente uso de Leriano y Cárcel de amor para destacar la originalidad de Rojas antes los preceptos "literarios" realizados por Diego de San Pedro; el ejemplo rebasado (Calisto) refleja un concepto "humanizado".

## CELESTINESCA

102. TURANO, Leslie. "La retórica en LC." B.A. Thesis, 1980. 39 + v pp. Vassar College. Directora: A. B. Lasry.

Quiere descifrar la presencia en LC de Aristóteles (la retórica) en una breve presentación de escenas selectas (Pármeno-Celestina, Auto I; Areúsa-Celestina, Auto VII; Melibea-Celestina, Auto IV). Concluye, en parte, que la gran ironía de Rojas, al presentarla, ha sido en la manipulación a la inversa, destacando el mundo pesimista de la Tragicomedia. Choca la idea de que los personajes son estereotipos.

103. ULLMAN, Pierre L. "Apostilla al tema de la alcahueta en 'El caballero de Olmedo'." NRFH 31 (1981): 292-295.

La alcahueta en la comedia de Lope--Fabia--aunque pertenece a la tradición literaria de las celestinas iniciada por Rojas, tiene poco parecido con ella. Quiere ver su papel más bien como parte del destino adverso de Alonso, reflejado en el orden cronológico de las acciones del acto II. La introducción de Fabia en la acción corresponde a una serie de circunstancias que el mismo Alonso no controla.

"Fuera de aquí, torpe'.  
No tengo paciencia para  
torpezas."

Illustration to Act I  
(ed. M. Andrade, see p.  
50-52) by G. Armstrong



**Celestina by Fernando de Rojas:  
An Annotated Bibliography  
of World Interest  
1930-1985**

Joseph T. Snow

1985 was a watershed year in CELESTINA studies. Miguel Marciales' long-awaited critical study and edition of what has long been considered the most significant Spanish contribution to world literature after Cervantes' *Don Quijote*, has appeared, and the future impact of this edition on *Celestina* scholarship will be dramatic. With almost serendipitous timing, the Hispanic Seminary of Medieval Studies is publishing an annotated world-wide survey of *Celestina* studies since 1930, a compilation that documents the wide-ranging twentieth-century importance of this crucial early Renaissance Spanish classic. The coverage is as complete as possible, ranging from the expected inclusion of important books, monographs and studies which are well known, to the infrequently-recorded and overshadowed studies that often are omitted in bibliographical surveys. Additionally, editions, both scholarly and popular, are recorded, as well as translations in sixteen languages. Not overlooked are the numerous stage adaptations and stagings, ballets, operas, poems, ballads, videocassettes, commercial films and other artistic works inspired by *Celestina*. An extra dimension to this documentation of world interest is the inclusion of reviews of books, performances and even interviews with some of the personalities involved in the creative end of *la celestinesca*.

The volume is sturdily bound in cloth. Limited edition, iii + 123 pages, price \$15.00 (ISBN 0-942260-58-9).

The author, Joseph T. Snow, is editor of *Celestinesca: boletín internacional*, a journal he founded in 1977.

---

Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.  
3734 Ross Street  
Madison, Wisconsin 53705

Please send \_\_\_ copy(ies) of Snow *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*.

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City, State, Zip \_\_\_\_\_



## 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 11 No. 1      CONTENIDO      Mayo 1987

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

## ARTICULOS

Barbara Riss DUBNO & John K. WALSH,  
Pero Díaz de Toledo's Proverbios  
de Seneca and the Composition of  
Celestina, Act IV..... 3-12

Chantal Cassan MOUDOUD, El uso de los  
apartes en Celestina..... 13-20

## NOTAS

Carta (M. R. Lida de Malkiel a  
D. W. McPheeters)..... 21-23

Angus J. KENNEDY, A Note on Christine  
de Pizan and Petrarch..... 24

## RESEÑA-ARTICULO

Nicholas G. ROUND, 'Celestina secundum litem':  
Miguel Marciales' Carta a Stephen  
Gilman..... 25-40

## RESEÑAS

Hispanic Studies in Honor of  
Alan D. Devermond: A North  
American Tribute, ed. John S. Miletich  
(Joseph J. GWARA)..... 41-44

J. T. Snow, Celestina by Fernando de Rojas:  
An Annotated Bibliography of World  
Interest, 1930-1985 (Geoffrey WEST)..... 45-46

Federico Romero, Calisto y Melibea  
Tragicomedia en verso, en tres actos,  
basada en la clásica obra de Rojas  
(Mario SANTANA)..... 47-50

La Celestina (Adapted for Intermediate  
Students), ed. Marcel C. Andrade  
(Elisa MARTI-LOPEZ) ..... 50-52

Pamela S. Brakhage, The Theology of La lozana  
andaluza (Ronald E. SURTZ)..... 53

PREGONERO..... 54-56

## SECCION BIBLIOGRAFICA

Joseph T. SNOW, "Celestina de Fernando de  
Rojas: documento bibliográfico..... 57-65

ILUSTRACIONES..... 8, 12, 36, 40, 44, 46, 52, 65