

Lelestinesca

Boletín informativo internacional



ISSN 0147-3085

vol. 11 no. 2

otoño 1987

Lelestinesca

Boletín Informativo Internacional

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Pennsylvania (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.C.-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

Sr. D. P. Rodríguez
Lib. 'Corral del Almagro'
Almagro 13
28010 Madrid ESPAÑA

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. 2

CONTENIDO

NOVIEMBRE 1987

NOTA DEL EDITOR.....1-2

ARTICULOS

Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo3-19

John LIHANI, Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*21-28

James L. WYATT, *Celestina*, Authorship, and the Computer29-35

RESEÑAS

Correction: [J. GWARA on *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*]36

Fernando CANTALAPIEDRA, *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'* (James F. BURKE).....37-39

PREGONERO

Works-in-Progress; Works-in-Press; Works Published; Reviews of Recent Publications; *Celestina* on the stage, on film and in rare editions; *Celestina* at academic conferences41-47

SECCION BIBLIOGRAFICA

Joseph T. SNOW, *Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico49-59

ILUSTRACIONES20, 28, 34, 35, 40, 48

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

vol. 11, no. 2 Noviembre 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, Myra Bean

CELESTINESCA



NOTA DEL EDITOR

There are many matters on my mind as I send out the final number of vol. 11. My first, and saddest, duty is to note the death in late 1987 of Dean W. McPheeters. Well known to *celestinistas*, "Mac"--as he was known to his friends--lived to see a group of his *Celestina* studies re-published in a collected volume (by Scripta humanistica, 1985; rev. in these pages by Charlotte Stern, see vol. 10, no. ii, 1986: 49-50) and to receive a deserved volume of homage studies presented to him by its editor, Bruno Damiani, a year later (Scripta humanistica, 1986). One of his last, and typically generous, gestures was to send me copies of illustrations and microfilms of editions of *Celestina* from his own library. He had sent me the original of a letter from María Rosa Lida de Malkiel which was used in *Celestinesca* (11, no. i [1987]: 21-23, to mark the 25th anniversary of her still-essential *La originalidad artística de 'LC'*. We maintained over several years an active correspondence between Athens and Gainesville, Florida [to which city he repaired upon retirement from Tulane]. I will very much miss our dialogue. *Celestinesca* will publish soon a reminiscence of Prof. McPheeters: *que descanse en paz*.

I would like next to note that while the articles and books and editions of LC continue to proliferate (the bibliographical supplement in this number of *Celestinesca* has 39 new entries for the past 6 months alone), there is also a healthy continuing trend to find ways to theatricalize the *Tragicomedia*. In addition to the Venezuelan production given at New York's Festival Latino during the summer of 1987 [see pp. 43-44; more to come in the May 1988 issue], I know of at least one brand-new English adaptation being prepared [more on this later] for production in 1988. Probably to be one of the *sucesos celestinescos* of the year is the new production being readied for presentation at the Teatro del Príncipe (Madrid) in May-June of 1988 by the Compañía Nacional de Teatro Clásico under the direction of Adolfo Marsillach. This production will also be featured at the 1988 Festival de Almagro (Sept. 4-8), at which yours truly will be speaking (on 20th-century adaptations of *Celestina*, not illogically).

CELESTINESCA

Along these same theatrical lines, my own archive of *celestiniana* has of late received, in addition to the McPheeters-donated items just mentioned, playscripts of three productions: the 1979 San Francisco English-language staging (thanks to Charles Faulhaber); the Spanish-language version which debuted in San Juan, Puerto Rico in 1985 (thanks to Humberto López-Morales); and both the Spanish and English versions of the Festival Latino presentation (New York 1987), a donation of Joseph Papp's New York Shakespeare Festival group. New also in the archive is a video of the 1979 Miguel Sabido film of LC--a Mexican production with Isela Vega and Ofelia Guilmain--which will be featured at the 1988 Kentucky Foreign Language Conference, as well as out-of-print French and German translations, a first edition of A. Deyermond's *Petrarchan Sources*, and a copy of the dissertation [in Latin] on LC by Ernest Martinenche [Nimes, 1900], all of which came from the library of J. A. van Praag. I was also fortunate in being able to acquire in Buenos Aires (thanks to the good offices of Steven D. Kirby) a selection of out-of-the-way Argentine and Mexican eds. of LC dating from the 1940-1970 period. My full collection is now at crisis stage, in that I really am feeling the need of cataloguing it before it seems too overwhelming a project to tackle (Now!, to find the time...).

Before leaving the reader to digest the varied fare served up in the following pages, a variety also reflected in the current edition of the PREGONERO, there remain two items to cover. The first is to welcome to our stable of "corresponsales" and evaluators Prof. Ivy A. CORFIS (Univ. of Pennsylvania): she has already been put to work and should continue to prove a valuable addition to the enterprise. I will close with the second item, a quote from a subscriber's letter. I use it to urge all of us to consult the address label with which *Celestinesca* arrived and, if it states for "Renewal Date" 1/88 [or earlier!], then please think about sending in your renewal, remembering that you may choose to do so for one, two, or three years [individuals \$3.00 in North America; \$4.00 elsewhere--consult the inside cover, however, if you are in England or Spain]. Now the quote: "I am happy to enclose my check (...) You are absolutely right: at \$3.00 per year, *Celestinesca* is a true bargain. Greedy Celestina would have agreed with you." Let us all hope that we can continue to provide a forum of interest to many people for so low a rate for a very long time into the future, as we enter into 1988 and our twelfth year. May it be a wonderful year for *celestinófilos* everywhere!

Hasta la próxima ...

J. Snow



**HUELLAS DE CELESTINA EN LA TERCERA CELESTINA DE
GASPAR GOMEZ DE TOLEDO**

**Luis Mariano Esteban Martín
Madrid**

Basta revisar la extensa bibliografía sobre el ciclo celestinesco¹ para darnos cuenta de que, frente a la ingente cantidad de trabajos sobre *Celestina*, desde los más variados puntos de vista, el panorama bibliográfico sobre sus continuaciones sigue presentando una situación paupérrima.²

Prescindiendo aquí de valoraciones sobre la calidad artística de las continuaciones con respecto a la obra de Rojas (alguna de ellas, como la *Segunda Celestina*, está al menos a un mismo nivel literario que *Celestina* pese a que Menéndez Pelayo no viese en Feliciano de Silva más que "un improvisador con relámpagos de talento"),³ lo cierto es que es imprescindible el ir acercándonos a su estudio, no sólo por cuanto estas obras tienen de reflejo más o menos profundo de la vida de la época, tal y como apunta M. Criado de Val,⁴ sino por cuanto contribuyen a formar el *corpus* denominado "literatura celestinesca" y contribuyen, en la medida en que los continuadores no se limitan sólo a reiterar las características del modelo,⁵ al conocimiento de cuál fue el grado de comprensión y utilización de *Celestina*. En última instancia, el mayor conocimiento de las continuaciones de la obra de Rojas nos permitirá el ir desvelando el meollo de un ciclo literario injustamente olvidado, o, en el mejor de los casos, maltratado.

Con este presupuesto de ir arrojando luz sobre las obras que directamente siguieron a *Celestina*, el presente trabajo pretende continuar la línea iniciada por Consolación Baranda⁶ e iniciar una serie de artículos en donde se analicen, fundamentalmente, las menciones expresas que a la obra de Rojas se hacen en sus continuaciones.

Indudablemente, el rastreo de las huellas de *Celestina* en cualquiera de las obras posteriores puede convertirse en una mera sucesión

CELESTINESCA

de citas cuya validez escasamente supera el prurito erudito.⁷ Para superar este hecho es preciso analizar no sólo las menciones que a la obra de Rojas se hacen, sino también la calidad de esas menciones y, fundamentalmente, la función que desempeñan en la obra objeto de estudio.

De acuerdo con esto, a lo largo de estas páginas nos acercaremos a las huellas de *Celestina* en la obra de Gaspar Gómez de Toledo haciendo dos apartados bien definidos: ecos de *Celestina*, y recuerdos de personajes o situaciones de la obra de Rojas en la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*.⁸

I

Ciertamente, y aunque Gaspar Gómez concibe expresamente su obra como una continuación de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva,⁹ el autor de la *Tercera Celestina* tiene muy presente el texto de Rojas. Esta presencia¹⁰ se manifiesta en una serie de ecos que van desde el propio título a una serie de reminiscencias fraseológicas que alcanzan su plena explicación a la luz de *Celestina*.

En efecto, frente a la denominación de *comedia* con que Silva titula su obra, Gaspar Gómez retoma la denominación de *tragicomedia*, entroncando de este modo con la concepción que Rojas tenía de este término como fusión de hechos felices y trágicos,¹¹ aun cuando en la *Tercera Celestina* la tragedia no alcance a los enamorados.

Igualmente, un claro reflejo de la presencia de *Celestina* en la obra de Gaspar Gómez, frente a la influencia de Silva, está en retomar el término *auto*,¹² el introducir un argumento general, inexistente en la obra de Silva, e incluso el cerrar completamente su obra, distintamente a la de Silva, que queda abierta para posibles continuadores.¹³

Asimismo, y como apuntó Barrick (p. 468, n. 472), el cambio de escena en un mismo auto, a la manera de lo que ocurre en el auto I de *Celestina*, es otro de los influjos del texto de Rojas, aunque no sólo para la obra que nos ocupa. Junto a esto, podemos anotar una serie de reminiscencias fraseológicas para describir situaciones similares, que insisten en el conocimiento que Gaspar Gómez tiene de *Celestina*, pese a no ser su modelo directo.

Así, en el auto XI, Felides, cuando su criado Sigeril le cuenta cómo Polandria "es tanto tuya que no tiene parte en sí que suya sea" y cómo "porque tú tengas vida holgara ella de rescebir muerte; porque tú

CELESTINESCA

descanses quiere trabajar, por tu salud, estar enferma (...)," y, además, le dice que trae una carta de la amada, puede contestar:

¡O dichosas orejas que tal han oydo! (XI, 150)

La exclamación jubilosa de Felides nos recuerda la de Calisto tras oír las palabras de Melibea en el huerto

¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído! (I, 46)

En la misma línea está la expresión *hacer una raya en el agua* con que Poncia recibe a Sigeril:

A buena fe. Vna raya puedo hazer en el agua en te ver por aquí solo como no lo ayas de costumbre. (VIII, 136)

Correas explica esta frase como "cosa rara,"¹⁴ y en el caso apuntado denota la extrañeza de Poncia al ver a Sigeril, dadas las escasas visitas que éste le hace.

Esa misma frase la encontramos, en un contexto similar, en *Celestina*, en boca de Elicia:

¡Santiguarme quiero, Sempronio; quiero hacer una raya en el agua! ¿Qué novedad es ésta, venir hoy acá dos veces? (III, 84)

De clara reminiscencia de *Celestina* es también la alusión a que sólo es conveniente beber vino tres veces. En el auto IX de la obra de Rojas se entabla el siguiente diálogo entre Pármeno y Celestina durante la comida:

PARM.- Madre, pues tres veces dicen que es bueno y honesto todos los que escribieron.

CEL.- Hijos, estará corrupta la letra: por trece, tres. (IX, 144)

Esta frase, que aparece también en un villancico conservado en un pliego suelto,¹⁵ hará fortuna, como lo demuestra un pasaje de *La lozana andaluza*,¹⁶ o el hecho de Pinheiro de Vega, en la *Fastiginia*, donde no sólo retoma la alusión, sino que cita a la vieja Celestina de Rojas como fuente de procedencia:

Dije yo: "Pujo más un real, y son trece por docena, por no estar corruta la letra, conforme a Celestina."¹⁷

CELESTINESCA

Indudablemente, las continuaciones de *Celestina* se harán eco también del refrán¹⁸ y así, en la *Tercera Celestina* nos encontramos dos momentos que recuerdan el diálogo de la obra de Rojas: En el auto XII, Celestina lamenta que el "arcaller" le hiciese un "cangiloncillo" de poco más de tres azumbres cuando ella se lo había encargado de cuatro. Ante este hecho, y entroncando con una de las características que desde la *Celestina* de Rojas pasa a las continuaciones--el amor al vino--, Celestina señala:

Mas así passaré mi lazeria repartiéndolo en comida y cena mientras otro se haze que sea mayor, y no mirando a la regla que manda tres postetas en cada assentada. Yo no sería Celestina si no la quebrantasse reglándome con açumbre y medio en seys (...) (XII, 160)

A esta alusión a la regla se une, más adelante, y también dentro de su clara afición por el vino, la frase con que contestó Celestina a Pármeno en *Celestina*. La vieja, hablando nuevamente sola, vuelve a elogiar la bondad del vino incluso para sanas de las heridas recibidas a manos de Pandulfo y Rodancho:

(...) ello me a dado tanta salud que no siento estar herida, y así no muera yo ansiada, que lo que dizen, que todos los duelos con pan ser buenos, está la letra corrompida, que a de dezir sino con vino, porque es algo más cierto. (XIV, 172)

En esta misma línea está el diálogo entre Escalión y Dolosina en la *Comedia Selvagia*:

ESC.- Madre quantas vezes (tu que sabes todas las opiniones) es lícito beuer en vna comida.

DOL.- Por cierto hijo abusion es que nunca la cato ni la puedo hallar lo firme: vnos por ser maluenturados dizen tres: otros casi semejantes dizen cinco: otros nueue: otros treze y otros (de qual opinion soy yo) dizen treynta y seys vezes: mas empero yo por cumplir con todos beuo tres y despues seys y assi adelante hasta el vltimo termino por topar y cumplir lo mas cierto.¹⁹

No menor fortuna han gozado las palabras de Calisto a Melibea ante el requerimiento, con cierta ironía, de ésta para que deje estar quietas sus ropas:

CELESTINESCA

MELIB.- Deja estar mis ropas en su lugar y, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa?

CAL.- Señora, el que quiere comer la ave, quita primero las plumas. (XIX, 222-23)²⁰

Estas palabras de Calisto producen en Melibea y en Lucrecia, que está oyendo el diálogo entre los enamorados, reacciones bien distintas. Lucrecia comprende el contenido sensual de las palabras de Calisto, y de ahí su comentario:

(Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! [...]) (XIX, 223)

Melibea, por su parte, no entiende, o, en mi opinión, no quiere entender el doble sentido de las palabras de Calisto y de ahí que se acoja a la literalidad de la frase para, como ocurre, desviar la conversación de Calisto. Esto explica que ante las palabras del apasionado enamorado Melibea le pregunte: "¿Señor mío, quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?" (XIX, 223). Es decir, Melibea propone al amante, que ha aludido a "comer el ave," tomar una refacción.

Las continuaciones de *Celestina* retomarán las palabras de Calisto, incluyendo su carga erótica. Este hecho hará que, pese a recoger la frase, la pongan en boca no del enamorado, sino de personajes de condición inferior, quizá por considerar que semejante expresión (con la carga erótica apuntada) era impropia en labios de tan nobles caballeros.

Así, en la *Segunda Celestina*, será Grajales, al demandar a Celestina que baje Elicia para que se entienda con Barrada, y al comentar la vieja que Elicia está desnuda, quien diga:

Señora, mejor es así; que la polla pelada se ha de comer, y tendrá menos mi hermano que desplumar, pues él está desplumado. (XXXIV, 426)

En un contexto idéntico al visto en *Celestina*, aunque con Poncia y Sigeril como protagonistas, aparece esta frase en la *Tercera Celestina*.

PONC.- Sossiega essas manos, y ten vergüença de mi vergüença. No me descubijes.

CELESTINESCA

SIGE.- Calla, bien de mi vida, que no ay aue que se coma si primero no se le quita la pluma. (XXVIII, 269)

A la luz de cómo aparece la frase en la *Tercera Celestina*, es evidente que se trata de una huella directa de *Celestina* y no a través de la *Segunda Celestina*, ya que el contexto en que aparece la frase en la obra de Silva es sustancialmente distinto al de la obra de Rojas y al de la obra de Gaspar Gómez.

Curiosamente, Barrick, que anota la existencia de esta frase en *Celestina*,²¹ ignora la alusión similar que aparece en la obra de Silva, tal y como he señalado, pero emparenta las palabras de Calisto y Sigeril con una frase de la vieja *Celestina* en la *Segunda Celestina* que ni se halla en un contexto similar, ni denota lo mismo, y, por supuesto, sus connotaciones son radicalmente diferentes. Me refiero a las palabras de *Celestina* a Elicia diciendo:

(...) mira que aquel paje del infante no me entre en casa, porque yo no como carne que no se pele (...). (XXXIX, 501)

Aquí *Celestina*, como parece obvio, no está haciendo ninguna alusión erótica, como en los casos estudiados anteriormente, sino que, como la propia vieja explica poco después, se refiere a "que no hemos de comer de gentilezas ni de cabellos peinados." Es decir, *Celestina* precisa que los tratos de sus pupilas produzcan beneficios económicos que le permitan comer carne que se pele (aves), carne que de siempre ha sido considerada como más fina y exquisita.

Junto a estas reminiscencias pueden anotarse otras, que, sin embargo, más que ser producto de la influencia de *Celestina* sobre esta continuación, se insertan dentro de la tradición del refranero,²² o dentro de la más pura tradición del tratamiento del tema amoroso.²³

Algo similar, aunque ahora en relación con la medicina o las prácticas curanderas, puede decirse del diálogo de Areúsa con Elicia al encontrar a la vieja *Celestina* desmayada tras la agresión de Pandulfo y Rodancho.

ELI.- (...) Bueno será atarla esta cuerda muy rezio a los pulgares, que podrá ser que aproueche.

ARE.- Por más prouado tenía ella dexando aparte el rociar con agua y trauar de las orejas, y dar vn fuerte humo a las narizes de pluma de perdiz o gallina.

CELESTINESCA

ELI.- Esse aparejo no le tenemos aquí. Y demás desto yo la oya dezir muchas vezes que era experimentada cosa meter vn palico de ruda por las narizes, y a falta de otro, cualquiera. (XIII, p. 169)

El "humo de pluma de perdiz" y "la ruda" son los mismos remedios que Celestina recomienda a Areúsa en la obra de Rojas cuando la pupila le dice que tiene *mal de madre*: "Todo olor fuerte es bueno, asi como poleo, ruda, ajiensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de incienso" (VII, 128).

Olores fuertes y ruda son remedios aconsejados también por Lozana a la Cortesana ante los dolores de madre de ésta:

Señora, sahumaos por abajo con lana de cabrón, y si fuere frío o que quiere hombre, ponelle un cerote, sobre el ombligo, de gálbano y armoniaco y encienso, y simiente de ruda en una poca de grana, y esto la hace venir a su lugar, y echar por abajo y por la boca toda la ventosidad.²⁴

Tanto el "humo de plumas" como la "ruda" son remedios mencionados por Laza Palacios²⁵ siguiendo la tradición desde Discórides,²⁶ remedios que incluso son utilizados, en concreto la *ruda*, para conjuros y exorcismos.²⁷

Ahora bien, que la mención a estos dos remedios en la *Tercera Celestina* sea una huella de la presencia de *Celestina* presenta, cuando menos, dificultades, ya que, distintamente a lo que ocurre en la obra de Rojas y en *La Lozana andaluza*, en la *Tercera Celestina* la alusión no se produce en un contexto de curación del *mal de madre*, sino para volver en sí a la maltratada vieja. Parece, pues, que más que una huella de *Celestina* haya que entroncar esta cita, como señalábamos anteriormente, con la tradición de remedios caseros, tan en boga en la época.

II

Pese a la profusión de ecos de *Celestina* en la obra de Gaspar Gómez, son las alusiones a personajes y hechos de la obra de Rojas lo que nos permitirá establecer notables diferencias entre las distintas continuaciones de *Celestina* por lo que respecta a la utilización explícita y consciente de un material procedente de la obra rojiana.

Al acercarnos al estudio de este tipo de alusiones en la *Tercera Celestina* lo primero que salta a la vista, frente a lo que ocurre en la

CELESTINESCA

Segunda Celestina, es que el número de las mismas es considerablemente menor. La razón de esta diferencia con respecto a las alusiones que a *Celestina* aparecen en la obra de Silva, diferencia que se manifiesta también en la distinta función que desempeñan dentro de la trama de la obra, obedece a una postura inequívoca de Gaspar Gómez: su deseo expreso de continuar la obra de Silva.

Este hecho justifica que el autor toledano presente en su obra un mayor número de alusiones a personajes y situaciones de la *Segunda Celestina* que a la obra de Rojas.²⁸ Por otro lado, y en relación con la obra de Silva, Gaspar Gómez continúa su obra, mientras que Feliciano de Silva retoma la actuación de *Celestina* en la obra de Rojas, y de ahí que en Silva las alusiones de este tipo a la obra de Rojas sean más numerosas.

La primera vez que en la obra de Gaspar Gómez se alude a algún personaje o situación de *Celestina* se produce en el auto II, cuando Sigeril, criado del enamorado Felides, se encamina hacia la casa de Polandria para confirmar, a petición del incrédulo enamorado, si lo ocurrido la noche anterior ha sido realidad o producto de su pasión. En el camino, Sigeril, que no comprende la duda de su amo, reflexiona del siguiente modo:

Bien mirado, yo creo que ni Pármemo y Sempronio tenían tanta razón de hazer burla de Calisto, ni menos Faceto de Aquilano, quando les vían desbaratar, como yo he tenido oy de hazella del señor mi amo (...). (II, 84)

Esta primera alusión presenta, con respecto a las alusiones que a personajes o situaciones de *Celestina* se hacen en la *Segunda Celestina*, dos notas claramente diferenciadoras. Por un lado, en las palabras de Sigeril se produce una doble alusión: a Calisto, y a sus criados. Distintamente a la obra de Silva, en donde el enamorado Calisto es recordado de forma aislada,²⁹ en la *Tercera Celestina* el recuerdo del personaje de Rojas se produce siempre ligado al recuerdo de otros personajes de la obra, ya sea con sus criados, como en este caso, ya sea con su amada Melibea (auto XXIV). Por otro lado, esta primera alusión presenta un marcado carácter general, vago, frente a la enorme precisión y funcionalidad de la mayoría de las alusiones de Silva a la obra rojiana.

En efecto, Sigeril alude a las burlas de que es objeto Calisto por parte de sus criados y a cómo él tiene más razón que éstos para burlarse de Felides. El carácter general y vago de su alusión a *Celestina* se ve claramente si recordamos la gran cantidad de ocasiones en que Sempronio y Pármemo murmuran de Calisto.³⁰

CELESTINESCA

El valor funcional de esta primera alusión es meramente referencial. Es decir, carece de cualquier trascendencia en el desarrollo posterior de la obra de Gaspar Gómez y exclusivamente sirve para corroborar la razón de Sigeril al considerar loco a su amo. Prueba de este mero valor referencial es que se incluye también una mención al personaje de Faceto, de la *Comedia Aquilana*.³¹

En esta misma línea de vaguedad está la alusión que Celestina hace a los amores de Calisto y Melibea, estableciendo una correlación entre su proceso amoroso y el de Polandria y Felides. La alusión se produce en un monólogo en el que la vieja se queja de ese mundo que impide la libre unión de los amantes y les obliga a gozar de sus cuerpos fuera de los cauces del matrimonio.

O, qué mundo es éste tan falso! ¿Quién auía de pensar que Melibea con Calisto y Polandria con Felides auían de cometer tal caso sin primero ser sus legítimos maridos? (XXIV, 238)

Independientemente de que las causas por las que los amantes gozan de sus cuerpos fuera del matrimonio eclesiástico sean bien distintas en *Celestina* y en la *Tercera Celestina*, e independientemente de que este lamento de la vieja Celestina en la obra de Gaspar Gómez choque frontalmente con las características del personaje en la obra de Rojas, lo interesante es marcar la diferencia esencial entre esta utilización de un episodio de la obra rojiana y la utilización que del mismo episodio hace Silva en su obra.

En efecto, cuando en la obra de Silva se alude a los amores de Calisto y Melibea, esta alusión tiene una doble función, según quién haga referencia a los mismos. Si la alusión la hace un personaje distinto a la vieja Celestina, sirve para marcar la destreza de la vieja tercera.³² Si la alusión la hace Celestina es para negar su participación en esos amores³³ debido al desastrado fin que tuvieron, fin que la vieja considera que en nada beneficia posteriores intervenciones suyas en otras tercerías.

Esta riqueza funcional no existe en la alusión que hace Gómez de Toledo a través de la vieja, y no existe porque, entre otras cuestiones, la correlación que se hace entre ambas parejas de enamorados ni implica ni justifica ninguna actuación posterior en la obra de Gómez de Toledo. Simplemente se trata de un lamento de la vieja por las dificultades que el mundo pone a los amantes para cuya expresión se recuerda, como se podía haber recordado otros enamorados, literarios o no, lo acontecido entre Calisto y Melibea; pero, insisto, la mención no traerá ninguna

CELESTINESCA

consecuencia posterior, distintamente a lo que ocurre en la obra de Silva, donde la vieja alcahueta, astutamente, pretende desligarse de lo que era de dominio público: su intervención en los desastrados amores de Calisto y Melibea.

Junto a estas alusiones a *Celestina*, principalmente relacionadas con Calisto,³⁴ encontramos otras menciones aún más generales, como es el caso de la que hace Poncia a Traso, comparando la cojera de éste con la que ve que trae Celestina.

CEL.- Dios sea contigo, hijo Poncia. ¿Qué hazes de mañana a la ventana?

PON.- ¿Marauillaste desto? Por mi salud, más me marauillo yo de ti querer contrahazer a Traso el coxo en el andar. (XXII, 224)

La causa de la cojera, como la propia Celestina aclarará, se debe al ataque de Rodancho y Pandulfo por haber negado a éste diez ducados, episodio éste de la cena XXXIX de la *Segunda Celestina*. Pese a la generalidad e intrascendencia posterior de la alusión a Traso, este recuerdo tiene el interés de plantearnos el problema de cuál sea la fuente de la que Gaspar Gómez parte.

Es indudable que el personaje de Traso pertenece a *Celestina*, en donde aparece en el auto XVIII, cuando Centurio, tras fanfarronear ante Elicia y Areúsa, que le han llamado para que vengue la muerte de Celestina en las personas de los enamorados, decide, de acuerdo con su cobardía, buscar quien le sustituya en una empresa que puede ser peligrosa.

En el auto XIX de la obra de Rojas se vuelve a aludir a Traso, cuando Tristán señala a Calisto que no es preciso que abandone su encuentro amoroso con Melibea ante el alboroto que se oye en la calle, ya que se trata de "Traso el cojo y otros bellacos" (LC, XIX, 224).

Posteriormente, nos encontraremos con este personaje en la *Segunda Celestina*. Si tenemos en cuenta que Traso, pese a su breve aparición en *Celestina*, es la causa directa de la caída y muerte de Calisto, resulta obvio que no era difícil que Gaspar Gómez tuviese en mente a este personaje, que destaca por su cojera. Sin embargo, no es menos cierto que quizá Gómez de Toledo tuviese aún más presente la cena XXV de la *Segunda Celestina*, donde Sosia desvela a Areúsa que la muerte de Calisto no se produjo por la acción de Centurio, como su prima y ella pensaban,

CELESTINESCA

sino por la acción de Traso y sus dos compañeros, Tripaenbrazo y Montón de Oro, como apunta Tristán.³⁵

De acuerdo con esto, y dada la profusa utilización que Gaspar Gómez hace de la obra de Silva, me inclino a pensar que este recuerdo a Traso procede más del influjo de la *Segunda Celestina* que del influjo de *Celestina*.

La misma intrascendencia funcional que hasta aquí hemos señalado alcanza a la única alusión explícita que se hace a un episodio directamente relacionado con la vieja Celestina de la obra de Rojas. El recuerdo se produce en el diálogo que mantienen Poncia y Paltrana cuando la primera anuncia la llegada de la vieja alcahueta.

PONC.- Señora, aquí está en el patio Celestina, aquella vieja que solía venir acá.

PALT.- ¿Y qué quiere? ¿No dezían que la auía muerto Pandulfo? ¿Si a resucitado otra vez como quando murió a manos de Sempronio y Pármeno? (XXII, 225-226)

La alusión, junto a la intrascendencia apuntada, presenta la particularidad de que, por un lado, se recuerda la muerte de Celestina en la obra de Rojas, y, por otro, su *resurrección* en la *Segunda Celestina*, lo cual manifiesta, en relación con lo que decíamos respecto a la alusión a Traso, cómo Gaspar Gómez, incluso cuando se trata de un personaje capital como Celestina, tiene más presente a su modelo directo que a Rojas.

Cabría, para concluir, señalar la existencia de una única alusión explícita en donde el carácter general que vinimos anotando parece superarse tímidamente. Me refiero al momento en que Pandulfo apercibe a Sigeril del peligro que pueden correr si continúan participando en los amores de Felides y Polandria:

Estáte en tus treze en seguir el camino que quisieres, que no ayas miedo que te vaya a la mano. Mas eres mi amigo y no te dexaré de apercebir que te acuerdes de la fin que Calisto y sus criados hizieron. (II, 88)

Pandulfo, personaje que en la obra de Silva ya presenta como notas más características la fanfarronería y la cobardía,³⁶ al aconsejar a Sigeril está intentando corregir posibles situaciones venideras a partir del

CELESTINEŒCA

conocimiento de hechos pasados (característica ésta principal en las alusiones explícitas que a personajes o situaciones procedentes de la obra de Rojas se hacen en la *Segunda Celestina*). Ciertamente es que no se trata de un consejo a partir de algo vivido por Pandulfo, ya que no es un personaje de la obra de Rojas, pero su conocimiento de lo allí acontecido, conocimiento que tienen todos los personajes de la *Tercera Celestina*, le lleva a intentar anticiparse al futuro.

Otra cuestión bien distinta es que este aprender del pasado, distintamente a lo que ocurre, por ejemplo, con la vieja alcahueta de la *Segunda Celestina*, no tenga excesiva trascendencia, ya que los amores de Felides y Polandria y la actividad de los criados del enamorado tendrán un final completamente distinto al habido con Calisto, sus criados, y Melibea en *Celestina*.

Señala Consolación Baranda cómo la utilización que hace Silva de personajes y situaciones de *Celestina* tiene una doble función bien delimitada dentro de su obra. Por una parte, hay alusiones cuya única función es servir de puente entre la *Segunda Celestina* y la obra de Rojas. Otras, en cambio, y son las más interesantes, ponen de relieve "la similitud entre algunos sucesos del pasado y el presente, de modo que la experiencia del pasado explicará el cambio de comportamiento de los nuevos personajes, ya que, al haber aprendido en cabeza ajena, harán lo posible para evitar el mismo trágico final."³⁷

A la vista de lo aquí expuesto, es evidente que Gaspar Gómez utiliza explícitamente *Celestina* de manera bien distinta a Silva. En efecto, sus alusiones a personajes y situaciones de la obra de Rojas simplemente tiene como función el incluir su obra dentro del ciclo iniciado por Fernando de Rojas mediante el procedimiento más simple, pero también más seguro: la repetición de o alusión a situaciones anteriores, o la mención de personajes. De esta utilización de *Celestina*, igual que por lo que respecta a los ecos apuntados, sólo se desprende algo que bien podíamos suponer en un continuador de Rojas: su conocimiento del texto iniciador del ciclo.

Sin embargo, y pese al claro conocimiento que Gaspar Gómez posee de *Celestina*, las huellas de esta obra en la *Tercera Celestina* no pasan de una mera referencia carente de cualquier importancia de cara al desarrollo argumental de la obra. Esta situación, bien distinta a la utilización que Silva hace de la obra de Rojas, e incluso bien distinta de

CELESTINESCA

la utilización que Gaspar Gómez hace de la *Segunda Celestina*, se explica si atendemos a una serie de cuestiones de vital importancia.

Por una parte, Silva, primer continuador de *Celestina*, al introducir una serie de cambios sustanciales en su obra con respecto al modelo, pero manteniendo un personaje capital como es Celestina, precisaba justificar dichos cambios y de ahí que los personajes de la *Segunda Celestina*, y muy especialmente la vieja, recuerden constantemente sus actuaciones en la obra de Rojas para que sea plausible su evolución.

Por el contrario, Gaspar Gómez, que se encuentra ya con las variaciones establecidas por Silva, se limita a ir cerrando una serie de episodios que, conscientemente, había dejado inconclusos Silva para permitir posibles continuaciones a su obra.³⁸ Esto hace que las alusiones a la obra de Silva sean muy superiores, tanto en número como por lo que respecta a su funcionalidad, a las que hace a *Celestina*.

En última instancia, la razón por la que existen tamañas diferencias con respecto a la utilización de *Celestina* con respecto a Silva y a otros continuadores obedece a que Gaspar Gómez de Toledo, como ya he anotado, muestra una clara voluntad de continuar con exclusividad la obra de Feliciano de Silva, prescindiendo de cualquier alusión a *Celestina*, y de ahí el carácter de la presencia explícita de esta obra en la *Tercera Celestina*, que pueda variar su propósito. Esto explica algo tan importante para entender la caracterización de la tercera como el hecho de que Celestina, que en tantas ocasiones recuerda episodios acontecidos en la obra de Rojas para evitar otro final desventurado en la *Segunda Celestina*, carezca de memoria en la *Tercera Celestina*.



CELESTINESCA

NOTAS

¹Afortunadamente ya contamos con un exhaustivo trabajo bibliográfico gracias a Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 9130-1985*, Madison: HSMS 1985.

²Entiendo por tales, siguiendo a M^a Rosa Lida de Malkiel (*La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba, 1970²) y a Pierre Heugas (*"La Célestine" et sa descendance directe*, Bordeaux, Editions Bière, 1973), las siguientes obras: *Segunda Comedia de Célestina*, de Feliciano de Silva; *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón; *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández; *Comedia Florinea*, de Joan Rodríguez, y *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas.

³M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, IV (Madrid: CSIC, 1962), 71.

⁴M. Criado de Val, "La celestinesca," en *De la Edad Media al Siglo de Oro* (Madrid, Publicaciones Españolas, 1965), 78.

⁵F. Lázaro Carreter, "Sobre el género literario," en *Estudios de poética (la obra en sí)* (Madrid: Taurus, 1976), 117.

⁶Consolación Baranda Leturio, *La tradición literaria en la "Segunda Celestina"* (Memoria de Licenciatura), Madrid, Universidad Complutense, 1981, 112-140. Esta parte de su Tesina la ha recogido posteriormente, con algunas variaciones, en "Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia* de Rojas en la *Segunda Celestina*," *Dicenda* 3 (1984), 207-216.

⁷Tal es lo que ocurre en el trabajo de Pierre Heugas (54-70) en donde, además, no se recogen todas las alusiones a *Celestina* en las continuaciones.

⁸Para todas las notas sigo la edición de Mac Eugene Barrick, *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina de Gaspar Gómez de Toledo*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973.

⁹"Agora no me falta, después de tener la merced concedida de vuestra merced, sino rogar al lector que ésta leyere lea primero la Segunda, que es antes desta; (...) Y así, porque el vulgo note la historia

CELESTINESCA

de do procede, suplico a vuestra merced se lo encargue" (Prólogo del auctor, ed. cit., p. 77).

¹⁰Pierre Heugas ha apuntado, y en ello no hay exageración, cómo incluso los continuadores de *Celestina* tenían esta obra ante sus ojos a la hora de elaborar sus creaciones. ob. cit., p. 54.

¹¹Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición y notas de Dorothy S. Severin (Madrid, Alianza Editorial, 1982), p. 43. Sobre la denominación de la obra de Rojas como 'comedia' y posteriormente como 'tragicomedia', ver Edwin J. Webber, "Tragedy and Comedy in the *Celestina*," *Hispania* 25 (1952), 318-320.

¹²Recuérdese que Silva divide su obra en *cen*as.

¹³Sería muy interesante analizar cómo frente a la generosidad de Silva, autor afamado por sus libros de caballerías, Gaspar Gómez, "un oscuro escritor toledano," como le denomina J. de Urquijo ("La tercera Celestina y el canto de Lelo," *Revue Internationale des Etudes Basques* [1910], p. 574), pese a saberse continuador, procura cerrar absolutamente su obra para evitar nuevas continuaciones.

¹⁴Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes...*, Madrid, 1906, p. 758.

¹⁵Citado por N. Salvador Miguel, "Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*," *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Ed. Nacional, 1984), 444.

¹⁶F. Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. de B. Damiani (Madrid: Clásicos Castalia, 1981), Mamotreto XXXIII, p. 109.

¹⁷Salvador Miguel, "Huellas," 445.

¹⁸Gonzalo Correas recoge "Tres kada día i tres kada vez. Tres komidas i tres vezes de bebida." *Vocabulario*, 512.

¹⁹Alonso de Villegas, *Comedia Selvagia*, Toledo, 1554, V.I, fol. lxxv (r). En la *Segunda Celestina* nos encontramos que Elicia dice a Celestina: "Madre, como dicen, bebe a cortesía, que no has comido bocado y has bebido tres veces" (Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, edición, prólogo y notas de María Inés Chamorro Fernández (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968), XXII, 270.

²⁰Conviene insistir en que en el reparo de Melibea a los toqueteos de Calisto, más que ver una nota de hipocresía (no olvidemos que Melibea

CELESTINESCA

y Calisto han gozado de sus cuerpos en el auto XIV), como ha apuntado Cejador, hay que reconocer el carácter apasionado y casto a la vez de Melibea (Lida de Malkiel, *Originalidad*, 430).

²¹*Segunda Celestina*, p. 521, n. 957.

²²Barrick, en su edición de la *Tercera Celestina*, anota todos los refranes que aparecen en la obra y los pone en relación tanto con la literatura celestinesca como con otras obras. Este trabajo es válido como recopilación y como punto de partida, sin embargo; para el tema que nos ocupa no bastaría con anotar la existencia de un refrán que ya aparece en *Celestina*, sino que sería imprescindible un análisis profundo de cada refrán o proverbio para ver cuáles son huellas de la obra de Rojas y cuáles son una mera presencia de la larga tradición folklórica.

No obstante, sí es digna de mención la existencia de unos refranes de amplia pervivencia en la literatura celestinesca como el que reza "no se toman truchas a bragas enjutas," que aparece en *Celestina* (VIII, 128), en la *Segunda Celestina* (X, 123-124), en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra (colección de libros españoles raros ó curiosos), III, 1872, IV, I, p. 50) y en la *Comedia Florinea* (Medina del Campo, 1554, VI, fol. xxi (v). y XV, fol. li (r).).

²³En esta línea están las alusiones a la locura o turbación de los enamorados, la consideración del amor como un fuego abrasador, o la consideración del dolor de muelas como mal de amores.

²⁴Fernando Delicado, *La Lozana andaluza*, mamotreto XXIII, 110.

²⁵Modesto Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina* (Málaga, 1958), 147 y 194.

²⁶Discórides, *La Materia Médica*, traducción de Andrés de Laguna (Barcelona, 1953-59), Lib. III, ch. xlvi, 298.

²⁷Ver Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, 1933, p. 124, y Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, 1942, pp. 89-90.

²⁸En mi tesina desarrollo por extenso las alusiones que a la *Segunda Celestina* se hacen en la obra de Gaspar Gómez de Toledo. *La presencia de La Celestina en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de*

CELESTINESCA

Toledo, (Memoria de Licenciatura), Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 124-153.

²⁹Fundamentalmente se alude a su muerte. Así, Pandulfo le denomina "mártir" (cena VIII); Celestina, fingiéndose reformada, elude toda responsabilidad en los amores y muerte del mismo (cena XIII); Tristán se duele de la pérdida de su amo (cena XXV); Sosia menciona cómo recogió sus sesos esparcidos por el suelo (cena XXV); etc. Además, Calisto también es recordado de forma aislada al compararse Felides a él. Así lo encontramos en las palabras de Polandria (cena XIV) y Areúsa (cena XXV), que denominan a Felides como "segundo Calisto" y "otro Calisto," respectivamente.

³⁰Sirvan de ejemplo las palabras de Sempronio ante la afirmación de Calisto de que su fuego amoroso es mayor que el fuego que quemó Roma (I, 49), o el aparte de Sempronio y Pármeno al escuchar trovar a Calisto (VIII, 139).

³¹Una clara muestra de las burlas de Faceto hacia Aquilano se produce en la jornada I cuando, tras tergiversar lee palabras que les de una carta amorosa dirigida a Aquilano, declara, en un aparte, de manera explícita su burla: *Comedia Aquilana*, I, p. 347 en *Comedias de Bartolomé de Torres Naharro*, ed. D. W. McPheeters, Madrid, Clásicos Castalia, 1980.

³²Véase el caso de las palabras de Pandulfo en la cena X, p. 124.

³³Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. XIII, p. 163.

³⁴Gaspar Gómez de Toledo no presta ninguna atención a Melibea, en lo cual muestra una actitud similar a la de Silva.

³⁵Sobre las causas por las que Silva recrea tan detenidamente este episodio, ver Consolación Baranda Leturio, ob. cit. en n. 6, pp. 116-119.

³⁶Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, II, 43.

³⁷Consolación Baranda Leturio, p. 112.

³⁸Me refiero a episodios como los ataques de Pandulfo y Rodancho, Barrada, y Albacín, cuya justificación está en la obra de Silva.

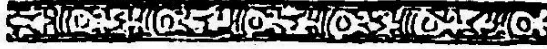


CELESTINESCA



TERCERA CELESTINA de Gaspar Gomez de Toledo. Portada de la copia en la British Library.

CELESTINESCA



SPANISH URBAN LIFE IN THE LATE FIFTEENTH CENTURY AS SEEN IN CELESTINA

John Lihani
University of Kentucky

Celestina is a long dramatic masterpiece written in the last decade of the fifteenth century by Fernando de Rojas, then a precocious student at the University of Salamanca. It presents one of the most memorable pictures of a Spanish community that can be found anywhere in western literature. We here will consider some of the aspects of Spanish psychology and everyday lifestyles of the people that Rojas presented in this multifaceted, delightful depiction of love, greed, hypocrisy, sex, frustration, and death.

The characters involved are Celestina, the bawd; her two protégées, Elicia and Areúsa; Calisto the handsome lover; and his two servants, Sempronio and Pármeno; and Melibea, the love object, who lives with her parents and a maid. In the first instance we should note that we have a common master-servant relationship which is ubiquitous and in which the servant by virtue of his adherence to the family is considered as part of that family. The master condescendingly often refers to his servant with the term "brother," for they may have grown up together, but the servant may never reciprocate the familiar relationship, and must always address his employer as "sir" or "master". In addition to the usual room and board and in recognition for their services, masters commonly gave their employees pieces of clothing, if not money.¹ The bond between master and servant was one based on economic necessity and on greed, rather than on fondness and altruism.² In their materialistic attitude the servants were motivated by selfish interests and the masters by avarice.

Celestina's profession as a bawd was condemned in the fifteenth century much as it evidently is today. Everyone knew her as the woman of the town, or at least had heard of Celestina and her girls [I, 68]. She

CELESTINESCA

was notorious for having spoiled and recycled many of the virgins in the city. Indeed, Celestina's solitary, half-ruined dwelling located on the outskirts of town, confirms her low social standing and her role as a social outcast. She lived on the edge of the city, where even today European slums are located (just the reverse of American cities); and she lived next to the foul smelling tanneries on a small hill by the river [I, 70].

The role of the upstanding medieval woman in general was rather unique, in that the honor of the family rested on her good reputation. The opinion of women held by men was ambivalent, thereby revealing the transitional nature of the period as it edged from the medieval to the Renaissance forms of thinking. While it is unwise to generalize, the impression that Spanish medieval literature leaves on the reader is that many of the Spanish medieval writers in general, and the didactic ones in particular, looked on woman as a deceitful creature. This was counterbalanced by some narrative poets, e.g., in the *Poema de Mio Cid*, and later by the Renaissance authors who revered woman's beauty and exalted her virtue. It is noteworthy that both these outlooks are evident in *Celestina*. The medieval opinion of women is adhered to by the servants. They speak of women's lies, of their deceits, of their being a weapon of the devil, and a destroyer of paradise [I, 47-50]. One of Celestina's protégées (Elicia) bears this out when while being visited by one of her lovers, she hides another one (Crito) in the broom closet, there to wait his turn.

On the other hand, the Renaissance view which is more appreciative of woman is embodied in the master, Calisto. But is Calisto's view of Melibea to be taken as representative? He is a man hopelessly in love, and his senses are grossly distorted. He is in fact a parody of the traditional courtly lover.

Along with the ambivalent attitude toward women, Fernando de Rojas reveals the characters' inclination toward materialism. We have seen that masters often gave their servants articles of clothing in return for the services rendered. Celestina, the procuress, is an example of greed personified. The driving force in her life is money. Her various occupations are practiced for financial gain. Each object that she sells, each task she undertakes, is carried out for the purpose of acquiring money. Her trades seem innocuous enough and typical of the day: she is a seamstress, a perfumer, a cosmetician, a beauty consultant, a restorer of maidenheads, a go-between, a doctor and a witch. She gladly acts as

CELESTINESCA

Calisto's go-between because she expects to be well rewarded for her efforts if she succeeds in making Melibea accept Calisto. Celestina is continuously thinking of the payment she will receive. In her greed, on a visit to Calisto's house she mutters that she doesn't want to hear what Calisto has to say, but rather she wants him to open up his purse-strings. When she receives a valuable gold chain from him as part payment of her services, she is so overwhelmed by her new-found wealth that she cannot fathom the idea of sharing it with Calisto's servants who worked in collusion with her. The chain weighing eleven troy ounces, would have a current value of about \$3,300. The same greed that controls her also motivates the two accomplices to contest her ownership of the chain. One of them confronts her by saying, "O avaricious woman, gullet dying of thirst for money! You won't be happy with just a third of our earnings?" [II, 103, my transl.]. Secular greed in different forms, rather than religious charity, is the theme of Rojas' work. Calisto, the lover, while wealthy and avaricious, is also overcome with desire for physical union with Melibea.

Another important aspect of society that is dealt with in *Celestina* is that of religion and its misuse. At this point, we should recall that this work was probably written by Rojas in 1497 (though published in 1499 or 1500), just five years after the conquest of Granada by the Catholic Kings. At that time the Church began to force the Jews and Moors to convert to catholicism, and to penalize those who did not do so. The Inquisition was a much feared and hated institution which persecuted converts and Christians for heresy. The clergy constituted the politicians of the day, many of whom were morally corrupt. They too sought physical love and money, along with financial power over others. The negative reactions of the Spanish people to the actions of the Church are reflected in a subtle way in *Celestina*. The first example of anti-religious sentiment is illustrated by Calisto when he heretically proclaims not to be a Christian, but a Melibeian--a worshipper of his beloved Melibea [I, 41]. Celestina and her girls take advantage of the corruption of the clergy and even encourage it. An example of this is borne out when Celestina deceitfully tells Sempronio that she is keeping a girl upstairs for one of the friars. Celestina, herself, is a religious hypocrite. Like some other church-goers of the period, she attends church for "appearances," but most importantly she goes there to make her business contacts [I, 71-2]. Celestina is irreverent, and readily corrupts pious women along with her friars [I, 81].

CELESTINESCA

Melibea's *cordón*, or sash, becomes a further mockery of religion. People of the Middle Ages placed much value on relics. Since Melibea's sash had touched a relic in the Holy Land, its value had increased. Its function, however, in this drama is not for a religious purpose, as an instrument of faith-healing, but rather as a prelude to the illicit relationship of the lovers. The sash in the hands of Calisto increased his desire to possess Melibea, and became a link which tied them together in their search for carnal satisfaction.

What we call witchcraft was at its height in the late Middle Ages. Rather than looking to God to bring about a desirable outcome, witches mysteriously claimed the ability to concoct potions which, through the devil's aid, could put spells on people. Celestina's foremost role is that of a witch, and Rojas goes to great lengths to give an exact description of Celestina's laboratory [I, 73-4], and the ingredients of her potions such as snake oil, bat's blood, hairs of a ram's beard, and the eyes of a wolf stored in the skin of a black cat [I, 142-7].

Superstition, closely related to witchcraft, also plays an important role in medieval social beliefs, and is illustrated in *Celestina*. On her way to Melibea's house, Celestina doubts whether she is doing the right thing, but convinces herself that indeed she is because she has encountered only good omens: on her way she has met only males (two of them are "Johns" and two are cuckolds); the stones seem to clear the way for her; dogs do not bark at her approach, and she has not seen any blackbird [I, 156-8].

Rojas fills *Celestina* with colorful descriptions of a medieval town and its activities. We have already noted the neighborhood where the protagonist lived. Its streets are muddy and unsafe at night. The old go-between always walks in the middle of the road, even though she gets her shoes dirty, because danger lurks in the doorways and around corners (Act XI). During her nocturnal escapades, she takes consolation in her advanced age (between 60 and 72), for she no longer needs to fear rape on the street.³

The first signs of the day's activities in the city belong to the early risers who are the wealthy, greedy for temporal wealth; the devout in the temples, the enamored, the farmers, and the shepherds who go to the folds to milk their sheep [II, 121]. The various trades of the townspeople are elaborated, and the following professions are named: blacksmith, carpenter, farrier, boiler maker, cabinet maker, hairdresser,

CELESTINESCA

weaver, gardener [II, 121], merchant, physician [I, 65-66], and judges, both honest and corrupt [I, 124-5].

From Fernando de Rojas we also learn of foods typical of Castile. At Celestina's dinner, the main course is white bread, wine from Monviedro, pork shoulder, chicken, and turtledoves [II, 17]. In times of plenty, Celestina kept her wine in pigskins [I, 173-4], but in leaner times, Celestina confesses she had to run to the local tavern six times a day in order to get her cups of wine. Wine holds many virtues for her (Act IX): she claims to use it to keep her warm, to fight bad breath, to put color in her face, to bolster her courage, to cure colds, and even to cure toothaches.

In urban centers like Salamanca, people seemed preoccupied with their personal appearances. This is illustrated in the cosmetics that women used, and which Celestina concocted in her laboratory. These cosmetics were corrosive sublimate, rouge, silver paste, waxes, ointments, polishes, skin lighteners, lotions, and other facial waters. And she slenderised skin with lemon juices [I, 74-6]. Celestina talks about dressing in skirts, and the men speak of wearing swords and cloaks when going out in the streets. The servant Pármemo speaks of his attire as including a helmet, a chest plate, and a sword--the last two tied on with leather thongs, so that they would not fall when he's on the run [I, 88-9].

To entertain themselves, the people would play the guitar, sing songs, tell stories, play cards and chess [I, 116]. Although they do not mention them, we know from other evidence that they also had plays and dances which they could attend.⁴

With regard to music, it appears in *Celestina* as a type of tranquilizing medicine which soothes the unsettled nerves. For examples, Melibea uses it to ease her lovesick suffering. She asks her father to have a stringed instrument brought to her which she can strum and sing with, so that her sadness can be mitigated by its sweet tones and happy harmony [II, 191]. When Calisto laments his anguished love, he asks one of his servants to bring him a "laúd" (I, 39).

Rojas presented a society in the Spanish urban center that was divided between the "haves" and the "have nots." The servants in *Celestina* are the representatives of the "have nots." But poverty does not dull their spirit. Though Pármemo hasn't much money, he possesses as much pride and contentment as any man with money. This is illustrated when he confesses: "I would not live happily with wealth, in fact I

CELESTINESCA

consider happy poverty a good thing. And I'll tell you something else: those people who have little, are not necessarily poor, but those are the poor ones, who desire a lot" [I, 103, my transl.]. The poor seem to regard the wealthy with some scorn. Celestina expresses it thus: "I'm loved for my person; the wealthy one is loved for his possessions. He never hears the truth, everyone flatters him, and all envy him. You'll hardly find a rich man who will not confess that he would be happier in modest circumstances or in honest poverty. Wealth does not make a man rich; it only makes him worried." She continues, "Wealth has brought death to many. It deprives people of pleasure and of good habits, nothing can be worse. Haven't you heard it said, 'men of wealth went to sleep, and then found their hands empty?' Every rich man has a dozen kids and nephews, who pray nothing else, nor ask anything more than that God take him from this earth..., and that the way to his eternal rest not be too costly for them" [I, 168, my transl.].

Rojas gives us an inkling of what it was like to be old in the latter part of the fifteenth century. There were health and economic problems for the senior citizens in particular. Celestina says this of her experience in old age: "If I could only tell you of its burdens... of its illnesses, of its cold, of its heat, its unhappiness, its heartburn, its sorrow; that wrinkling of the face, that graying of the hair...; that loss of hearing, that loss of eyesight, with eyes staring in the darkness, that sinking of the mouth, that falling out of teeth, that lack of strength, that weakening gait, that slowness in eating? And, oh my, my... if all this is accompanied by poverty, then you'll see all the other troubles fade away" [I, 165-6, my transl.].

Death comes several times in the course of this dramatic work. Calisto's servants kill Celestina during their argument over the gold chain. They want part of the chain, and she refuses to share it with them. In their anger they stab her to death. Then, they in turn are apprehended and summarily executed in the town square. In another part of town, Calisto falls to his death when retreating over the garden wall, after his rendezvous with his sweetheart Melibea. And Melibea commits suicide to rejoin her lover in death. Melibea's mother lies prostrate over her daughter's body in the concluding scene of the play. Desire and greed are the motivating causes for several of the deaths. But those people that remain alive have long ago discovered truths about life and death. As Elicia, one of the paramours, observes, "Although the rich are better prepared to gain everlasting glory than the poor, there's no one who's

CELESTINESCA

happy; there's no one who will say 'I have enough,' there's no one who would not change my pleasure for his money." Elicia ruminates, "As long as we have something to eat let's not think about tomorrow. The rich man dies just as the poor; the doctor like the shepherd; the pope like the sexton, and the master like the servant; and the man of high lineage dies like the man of low birth, and you with your job, and I without any, we all die. We can't live forever. So let's enjoy life and have fun, since few people reach old age, and of those who do grow old, none of them dies of hunger. I don't want anymore in this world than the day itself, and its daily bread, and after that, all I want is just a little corner in Paradise [I, 252-3, my transl.]. But these last words reveal that the desire for immortality remained strong in the late medieval mind.

Celestina played one of the most significant roles in the development of the modern drama and of the novel, with its new tripartite episodic construction of prefiguration, activation and recapitulation.⁵ But aside from its literary contribution, its reflection of the psychology and lifestyle of fifteenth century Spain is equally important, for it allows us an insight into the everyday life of those remarkable people that ushered in the modern period. In this great work produced by the literary genius of Fernando de Rojas we are provided with individualized history--history on an individual, personal level. We see here a panoply of urban life in the Middle Ages, with its secular, humanistic orientation as it descended into the modern period. We can thus appreciate the differences and the similarities in urban lifestyles. Indeed, the modern period has retained much of the medieval philosophy of life, and a similar outlook on its pleasures and on its dangers. While it is true that due to the miracles of medicine and technology, more people live longer and better lives today than they did in the Middle Ages, *Celestina* tends to show that human nature and the secular ways of human beings have continued on a similar course without significant behavioral changes for at least the last 500 years.⁶



CELESTINESCA

NOTES

¹Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. by Julio Cejador y Frauca. "Clásicos Castellanos," 2 vols. (Madrid: Espasa-Celpe, 1931): II, 96-97. All subsequent references (volume no. and page) will appear in the text.

²Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en La Celestina* (Madrid: Gredos, 1963): 59.

³Anne Eesley asks if Celestina may be younger than heretofore believed. See *Celestinesca* 10, ii (Otoño 1986): 25-30.

⁴John Lihani, *Lucas Fernández* (New York: Twayne, 1973): 61.

⁵John Lihani, "The Intrinsic and Dramatic Values of Celestina's Gold Chain," in S. Bowman, et al., eds., *Studies in Honor of Gerald E. Wade* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1979): 161-165.

⁶A version of this study was read first as a paper at the Mountain Interstate Foreign Language Conference held at Wake Forest University, October 11, 1986.



Con licencia impressa

EN ALCALA

En casa de Iuan de
Villanueva 1569.

Acosta de Pedro del Bosque li
brero en Alcalá.

Portada de la edición de Alcalá, en 1569

CELESTINESCA



CELESTINA, AUTHORSHIP, AND THE COMPUTER

James L. Wyatt
Florida State University

[Professor Wyatt presented a slightly longer version of this paper at the Seventh Congress of Applied Linguistics (Brussels) to an audience primarily of people interested in computational linguistics. It was not, therefore, intended for literary scholars although, when the project is completed, the results will undoubtedly interest *Celestina* scholars around the world. One final caution: Professor Wyatt is not attempting to assign authorship to anyone; rather, his goal is to identify, based on cluster analysis of linguistic features, the probable *number* of authors/collaborators in the *Comedia* and *Tragicomedia* versions. Ed.]

For nearly 500 years readers of the Renaissance Spanish classic, *Celestina*, have reflected upon the actual authorship of the work. The work first appeared anonymously in Burgos in 1499 with the title *Comedia de Calisto y Melibea*: the natural question was, "who wrote it?" With the appearance of an enhanced edition (Seville 1501), an introductory letter "El Autor a Vn su Amigo" said that the (still anonymous) author had found a manuscript which interested him enormously, and he had taken that work as the first act and added fifteen acts of his own authorship. However, following the letter appeared eleven eight-line stanzas, and the first-letter acrostic, reading down the lines of verse, revealed that "el bachjller fernando de royas *acabo* la comedia de calysto y melybea y fve nascjdo en la pvebla de montalvan." All this raised new questions. Were there really two authors, one for the first act, and another for the remaining fifteen?

When an expanded edition was published in Seville, later than the one just mentioned, it bore a new title, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. This new version contained 21 acts; there was a prologue which made reference to the addition of new material, an altered letter, and some changes in the acrostic verses. With this edition the questions

CELESTINESCA

change: Was there a single author? were there two authors? or could there be three (or even more) authors?

From time to time these questions of authorship have been considered or revisited. The editor of the edition I have used for this research, Julio Cejador y Frauca, stated in 1913 that he strongly felt that there were two authors. He believed that Fernando de Rojas certainly wrote the original 16 acts, and he believed that Alonzo de Proaza, editor of the Seville *Tragicomedia* was most probably the author of the added parts.¹

Spain's renowned critic and literary historian Marcelino Menéndez y Pelayo stated in his work *Orígenes de la novela* (1910), that "the *Celestina* with 16 acts and the *Celestina* with 21 belong to the same author, and for the reasons given the author could be none other than Fernando de Rojas."² Menéndez y Pelayo's study of the *Celestina* has been considered important enough in Spanish criticism that it has been republished four times, apart from the other material contained in the *Orígenes*.

Countering the judgment of Menéndez y Pelayo, Manuel Criado de Val concluded after analyzing more than 10,000 verb forms that act one of the *Celestina* was not written by Fernando de Rojas but all the other original acts and interpolations were.³ Two other researchers maintained in a 1971 study that Juan del Encina actually wrote *Celestina* and that Fernando de Rojas altered it.⁴

Since the computer has already been utilized as an aide to infer authorship of Biblical writings, of Shakespeare's works, and of *The Federalist Papers*, it seemed to me altogether appropriate to use the computer to make various analyses of *Celestina*. What follows will describe my research-in-progress; it does not attempt to arrive at final results or conclusions. It describes, rather, my preparation of *Celestina* in machine-readable form, methods of error checking, the process of normalization of spellings, the creation of files for processing with a view to producing frequency lists and statistical studies, and the nature of certain syntactical studies.

My question at the very beginning was whether the additions to the original *Celestina* would be copious enough to constitute a valid sample for comparison with its other constituent parts. The authors of the computer-aided study of *The Federalist Papers* concluded that a sample of 2000 words was statistically valid in attributing authorship of

CELESTINESCA

those papers. (They compared the occurrence of function words in writings of likely known authors with those in the anonymous writings comprising *The Federalist Papers*).⁵

The early processing of the text of *Celestina* showed that the added parts contained approximately 13,000 words, while the original *Celestina* contained about 48,000 words, the first act accounting for 8,665 of these. These calculations were an indication that the added parts and act one, respectively, represented very generous and adequate sample sizes for analysis.

Since the study of *The Federalist Papers* concerned function words, and that was to be a major focus in this study, I tested the 2000-word sample size by comparing samples from one work of three known authors and samples from three different works of one known author. The purpose was to determine whether the use of function words could distinguish three known contemporary authors, and whether works of a single author would display a consistent use of function words. In all, 24 samples of 2,000 words each were processed to produce frequency lists, which were then compared as to function word use. The results of these preliminary studies of modern American fiction encouraged me to continue with the authorship study of *Celestina*.

The text for this project, except as noted in later remarks, is the edition with introduction and notes by Julio Cejador y Frauca, first published in 1913 and reprinted eleven times since (Madrid, Espasa-Calpe, 11th ed. 1984). Cejador utilized Foulché-Delbosc's 1902 edition of the *Comedia* (Burgos 1499), with its sixteen acts, and the 1514 Valencia edition of the *Tragicomedia*, reproduced in 1899-1900 by E. Krapf in Vigo. Cejador y Frauca replicated the 1499 edition by setting it in roman type, and all the later additions in italics. He made some corrections and restored some mistaken "corrections" to their original form.

The text contains added parts in all acts except act 21. Act one has but 14 added words, act two has 32 added words, and act five contains five added words. However, Acts 15, 16, 17, and 18 are, in their entirety, new. In between these two extremes the added parts amount to the insertion of several words at a time and groups of several sentences at a time. Act 19 is approximately 80 percent new, consisting entirely of added material from the beginning to a point where the original text resumes uninterrupted to the end of the act.

CELESTINESCA

The work was done on a terminal at my home and stored on the Florida State University's CDC Cyber 120 model 760. My use of the CDC Text Editor made error detection and correction a simple task, since errors spotted reading the lines of text on the terminal's screen could be corrected on the spot, making verification instantaneous. But the Text Editor was even more useful in the task of normalizing the spelling of the text, necessary because of various spellings of the same words and the same spelling of different words. Often the same word is spelled variously in the same sentence. Some words are spelled alternately with initial *h* and initial *f*, while others are spelled with or without an initial *h*. A number of words are alternately spelled with *b* or *v* in free variation. Some words spelled with *-ct-*, *-ss-*, *-bd-* and *-ll-* are also spelled with *-t-*, *-s-*, *-ud-*, and *-l-*, respectively. Some high frequency verbs have variant spellings of their stems, and several high frequency words spelled uniquely today to distinguish grammatical function share spellings with other words in the text. Accent marks are used or not used with three very high-frequency function words (the preposition *a* and the conjunctions *o* and *e*), and the conjunction *e* is spelled alternately *e* and *y*. Several verbs have alternate paradigmatic endings (*do*, *doy*; *estó*, *estoy*) and some lexical items are written as one or two words. Accents indicating grammatical function (*como*, *cómo*) are used or not used on a number of function words. The text's orthography had to be normalized if frequency and statistical calculations were to be made.

Necessary changes fell into two categories, those which were context free, and hence global, and those which were context sensitive and had to be considered on a one-at-a-time basis by inspection of the environment to determine function.

The Text Editor made quick work of the context free changes. The important thing was to state accurately the several punctuational environments of lexical items to be changed. Each possible punctuational environment required a search-and-change operation using the Text Editor. A list of spelling change rules was prepared and the rules were then applied with all possible left and right patterns of punctuation stated.

Each of the many hundreds of context-free changes required that the Text Editor make a character-by-character search of the entire text for each punctuational environment. Only several seconds were required for each of the commands to make changes. After each search and change operation, the Text Editor stated the number of changes made.

CELESTINESCA

In the case of context-sensitive changes, the Text Editor found the location of each potential change in a matter of several seconds, then human intervention at each point had to determine whether any change was to be initiated. An example was the occurrence of the form *ay* in the text. This could represent an interjection, locative adverb, or verb. Other examples were the occurrence *fijo* which could represent a noun or an adjective, *so* an adverb or a verb, *solo* an adjective or an adverb, *este* a demonstrative pronoun or adjective, *que* an introducer of clauses or an interrogative, *mas* a conjunction or an adverb, and so on. Contractions had to be restored to their separate forms.

The Text Editor was a great aid, but it was not a programming language. For those tasks which required more than simple searches, the SNOBOL4 programming language, or rather its SPITBOL version, was put to use (SNOBOL4 is a programming language developed at the Bell Telephone Laboratories expressly for the manipulation of natural language). SPITBOL was used to create two files used for still more error checking.

The principal error checking process finally over, SPITBOL was used to create separate files of *Comedia* words and words from the interpolations in the *Tragicomedia*, simply as word lists without punctuation, one word per record. These files were then alphabetically sorted by a CDC utility program. Next a SPITBOL program read each file of sorted words, counted like words and created still another file listing each word and its frequency and giving the total number of words read and the total number of different words read. These word frequency lists will now be used in arriving at judgments concerning authorship; but they serve also another purpose. They make it easy to identify high frequency function words to be used as input for running a cluster analysis program in FORTRAN, contained in *BMDP-79, Biomedical Computer Programs, P-Series*.⁶ Additionally, SPITBOL is now being utilized to reformat the files of original and added words as required by the FORTRAN statistical package.

While I have already spent many hundreds of hours on this project and will no doubt spend hundreds of additional hours before its completion, the use of the computer with its Text Editor and sort utility packages, the SPITBOL version of the BNOBOL4 Programming Language, and the Biomedical cluster analysis program are greatly facilitating a project which some years back would have required years or even a lifetime to complete.

CELESTINESCA

Up to this point attention has focused on single lexical items only. Some of these items in themselves indicate syntactic features, among them certain noun phrase constituents, conjoined elements, negation, interrogative constructions, adjective or noun clauses or exclamations (undifferentiated), adverbial clauses of time, place, and manner, and subordinate clauses.

The CDC Text Editor has been used to initiate a series of searches for groups of words indicating syntactic features. The groups of words are being joined by arbitrary symbols to cause them to be picked up as single items in future runs to produce frequency counts. Again, the results will also be used as input for the subsequent cluster analysis program.

After consideration of the problem presented by the differences between the 1499 edition of the *Comedia* and the enhanced *Tragicomedia*, I plan to consider the problem of the authorship of act one of *Celestina*, supposedly picked up and added to by the author of acts two through 16.



Comedia intitulada Teso-
rina la materia dela quales unos amores
de vn penado por vna señora / y otras per-
sonas adherentes. Hecha nueuamēte por
Jayme de Huete. Pero si / por ser su natu-
ral lengua Aragonesa / no fuere por muy cōdrados termi-
nos / quāto a esto merece perdon Los Interlocutores son
los infrapnestos / y es de notar que el Frayle es sacador.

Jaime de Huete. COMEDIA TESORINA [obra celestinesca, h. 1530]

CELESTINESCA

NOTES

¹Fernando de Rojas *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca. Clásicos Castellanos, 20 y 23, Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

²Marcelino Menéndez y Pelayo. *La Celestina* (estudio). Col. Austral 691, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. The original study first appeared as part of vol. 3 of the author's *Orígenes de la novela* (1910).

³Manuel Criado de Val. *Índice verbal de 'La Celestina'*. Anejos de la Rev. de Filología Española, 64, Madrid: Rev. de Filología Española, 1955.

⁴A. Sánchez Sánchez-Serrano and María R. Prieto de la Yglesia. *Solución razonada para las principales incógnitas de 'La Celestina'*. Madrid: Gráficas Breogán, 1971.

⁵Frederick Mosteller and David L. Wallace. *Inference and Disputed Authorship: The Federalist*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1964, on page 249.

⁶BMDP-79, *Biomedical Computer Programs, P-Series*. Ed. by W. J. Dixon and M. B. Brown. Berkeley: Univ. of California Press, 1979.



Comedia llamada Vidriana
compuesta por Jayme de Huete agora uenua-
mēte; en la qual se recitan los amozes de vn ca-
nallero y de vna señozade Arago a cuya petició
por ser les muy sierno se ocupo en la obra pze-
sente: el successo y fin de cuyos amozes va meataphoricamē-
te tocado justa el proceso y execucion de aquellos. hay los in-
terlocutores figuyentes. .

Jaime de Huete. COMEDIA VIDRIANA, obra celestinsca, h. 1530.

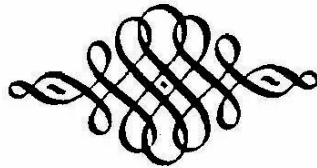
CELESTINESCA

CORRECTION

CELESTINESCA apologizes for a printing error in a review, written by Joseph J. Gwara, of *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond* (11, no. i [May 1987]: 41-44). A missing line totally distorted (and merged) separate contributions to this tribute volume by Jerry R. Craddock and John S. Miletich (on p. 42). The paragraph was written as follows:

"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 [into seven after 1272; and John S. Miletich's well-taken observations] on the fallibility of employing certain aesthetic criteria, chiefly image patterns, for distinguishing written and orally composed epic."

The words in square brackets were omitted, creating a monstrous reading; my apologies to Profs. Craddock and Miletich, and to the reviewer, Joseph Gwara. [Ed.]



CELESTINESCA

RESEÑAS

Fernando Cantalapiedra. *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'*. Kassel: Ed. Reichenberger, 1986. *Problemata Semiotica*, 8. 229 pp.

This is an interesting little book which should not go unread because of certain problems of form and ways of procedure utilized by the author. It contains information which can be of use to medievalists of a traditional bent as well as those fascinated by the new theoretical models.

The work is divided into two major parts. The first has three subdivisions which are entitled "las calificaciones de los actores," "semiótica del objeto," and "semiótica del espacio." I think that a reading and understanding of this first part is not absolutely essential to an appreciation of the second. Thus the reader who flounders and founders in the beginning section should, before abandoning the book, proceed on to the last part where there is an important theory which can be understood in more traditional terms.

The first subdivision "las calificaciones de los actores" is an analysis of the actantial stances of the various personages (choice of vocabulary is difficult here) in *Celestina*. The mode of analysis is drawn largely from (or related to) the methods devised by Greimas and Barthes and the group of narratologists who have been holding forth in and around Paris for the last twenty years.

It is interesting that the critics who have been deconstructing of late "theory" in the pages of *Critical Inquiry* have declared narratology to be safe from attack as they think it to be "empirical". Those medievalists in Spanish who delight in attempting to find the *urtext* and in establishing firm historical and philological bases for their ideas may see their understanding of "empirical" as greatly different from that of the narratologist. Most humanists have been, of course, trained to understand through some variety of narrative explanation. But the narratologist often has recourse to diagrams and formulae similar to those used by

CELESTINESCA

mathematicians and scientists to explain their theories. One simply has to learn to expect, accept, and finally appreciate such schemata before they can be of benefit.

For the individual experienced in this new way of reading, Cantalapiedra's discussions in this subsection and in the following two, "semiótica del objeto" and "semiótica del espacio," can be most revealing. His analysis shows in the diagrammatic fashion of the narratologist how the themes of the chivalric-courtly material which are the basis for *Celestina* are crossed, interrupted or intruded upon by elements which have a variety of meanings on the paradigmatic axis. Examples are drawn from the varieties of textiles referred to in the work, corporeal imagery, animal symbols, objects important to the characters, and, of course, the spaces within which the action of the work takes place. All of the themes, images, and objects which Cantalapiedra treats are familiar to students of *Celestina*. It is the manner in which he views their interrelation which is new and worthy of note.

The second part of the book which is called "Estudios formales" is dedicated to the at-first astounding thesis that Fernando de Rojas found a manuscript with nearly twelve complete acts. He finished the twelfth and composed the last four. The work would come to its final form with the addition of the five acts of the so-called *Tratado de Centurio*. One is prepared for this thesis in a manner which seems to be rather medieval cum Cortázar. First the idea appears in the prologue by Joseph Snow. Then with an "advertencia al lector" our author-critic presents his thesis in nuclear form. He somewhat ingenuously states that he does not want to argue with those greats of the past who have had other ideas about the authorship of the work. This stance in my view is a bit silly as what he is proposing is revolutionary in regard to the history of the text.

In the "Estudios formales" section he slides toward or into his thesis with a brief segment in which he attempts (I use this word in a neutral sense) to demonstrate that in the first twelve acts there are an average of three discursive sequences per act while in the last four there is only one per act. The next segment shows that there is an average of 16.08 *refranes* in each of the first twelve but only 2.75 in each of the last four. He continues with brief sections which do tend to establish that there is a difference between the first twelve and the last four in regard to the use of sources, versification, and nomenclature.

CELESTINESCA

Having adduced the evidence above, Cantalapiedra now faces the sticky problem of Rojas' assertion that he found the first act and began the second with the phrase "Hermanos míos." It would be simplest to claim that Rojas was being less than truthful in order to enhance his own standing as author. This in particular because at the end of the "Estudios formales" Cantalapiedra brings forward some fascinating facts to support his thesis which have to do with the xylography in the edition done by Stanislao Polono (?) in Seville, 1502 (?). Cantalapiedra prefers, however, to believe that Rojas was not fibbing but instead was giving an important *mensaje cifrado* (among several applying to various things) in regard to the authorship. It would be as unthinkable to divulge his explanation here as to give the conclusion of a P.D. James mystery. I'll leave that pleasure of the text to the reader. Is he correct in seeing a *mensaje cifrado* in regard to this point and if so, in his decipherment of it? His reasoning at this juncture is delicate, ingenious, and based upon some of the more subtle threads of the new "theory". My intuition is that Cantalapiedra could well be correct. Those more knowledgeable than I concerning the entangled theories of authorship and editions in regard to *Celestina* are better prepared, however, to judge this question.

Readers may well find Cantalapiedra's way of presenting his material somewhat disconcerting and off-putting. I was given to wonder on occasion if his form is drawn from some theory of "theory" of which I am unaware. Perseverance in the task of reading this book, however, is worthwhile although those disinclined to deal with narratology might be advised not to bother with the first section. The second part proposes a theory of authorship too important to be ignored and thus must be read and considered by all serious scholars of this late medieval masterpiece.

JAMES F. BURKE

University of Toronto



CELESTINESCA



Litografía por VLADY inspirada en la Celestina, interpretada por Amparo Villegas para la versión de Alvaro Custodio (México 1953)

CELESTINESCA



PREGONERO

" . . . contarte he maravillas"

I look back now over the 21 previous editions of the PREGONERO and see that I have been faithful to its original purpose: to organize all those bits and snippets of "la celestinesca" that might interest the scholar and student of Rojas' masterwork and of the works it spawned. Someday--I hope soon--there will be time to craft a master index of this journal, one similar to that prepared painstakingly for *La corónica's* first ten years [in *Cor* 11, i (Fall 1982): 129-172]. This index would include references to all the main items *Celestinesca* has published but include, as well, additional references to the items mentioned in the PREGONERO and, perhaps, list the sources of the illustrations I have provided for its pages [now over 1,300 pages of *Celestina* lore]. With this hope, I launch the 22nd 'edition' of the PREGONERO with the usual plea to readers: do keep me posted; send things along; inform me of your own plans, future publications, and other involvement in our joint enterprise. [Ed.]

WORK-IN-PROGRESS & WORK-IN-PRESS:

Noted in *Hispania's* list of doctoral dissertations: Christine McGaughey's "The Aesthetics of Death: 'Coplas por la muerte de su padre,' *Buen amor*, and the *Celestina*" (supervisor: Luis Beltrán, University of Indiana).

Another welcome work (in progress) is the critical edition and commentary of manuscript 17631 (Biblioteca Nacional de Madrid), otherwise known as *Celestina comentada* (anonymous, mid-sixteenth century). This will be the product of the collaboration of Ivy Corfis (Univ. of Pennsylvania), Louise Fothergill-Payne (Univ. of Calgary), and Michel Garcia (Paris).

Among the works-in-progress, as of this writing, are two Cambridge Univ. Press *Celestina* books. The first, expected soon, is by Louise

CELESTINESCA

Fothergill-Payne (Calgary University), *Seneca and Celestina* (see item 114 of this issue's bibliography for another related study by the same author). The second item is by Dorothy S. Severin (University of Liverpool) and it is titled *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*.

We are awaiting two new editions of LC as well. One is the work of Peter E. Russell, Oxford, Emeritus and will be issued in the Clásicos Castalia series by Castalia (Madrid); the other is a new Cátedra edition by Dorothy S. Severin (Liverpool). This latter differs from her widely-used Alianza edition in that it is based on Zaragoza, 1507 (the first surviving Spanish *Tragicomedia*), uses the older orthography, and includes footnotes to sources and critical opinions.

Articles we can expect to see soon are the ones to appear in the special number of the *Bulletin of Hispanic Studies* (to be issued in Spring of 1988) by Russell, Severin, Snow (Georgia) and Salvador Miguel (Complutense, Madrid)--mentioned in earlier PREGONEROS. "The Idea of *limpieza* in LC" by Manuel da Costa Fontes (Kent State Univ.) has been announced for the forthcoming *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987), ed. by Joseph V. Ricipito. The theme of another work-in-progress (article) is the use as an aphrodisiac of *diacitrón*, as witnessed in Jewish literature in the Peninsula: this from Alberto Forcadas (Univ. of Alberta).

WORKS JUST PUBLISHED

Hot off the press! is the dual language *Celestina* brought into being by Aris & Phillips (Great Britain) as part of their very useful CLASICOS HISPANICOS series. The editor for this volume has been Dorothy S. Severin (Liverpool): it is her Alianza edition text which is reproduced on the left-hand side of the open facing pages while, on the right, is the Mabbe English version from the seventeenth-century. The introduction and notes are supplied by Prof. Severin.

REVIEWS OF RECENT PUBLICATIONS

Three reviews have appeared of the Kathleen Kish and Ursula Ritzenhoff study and facsimile edition of both the C. Wirsung German translations [1520, 1534] of *Celestina* (Hildesheim/Zurich: Olms, 1984). Two are by Gustav Siebenmann:

Neue Zürcher Zeitung (14-15 March, 1987): 66; and
Bulletin of Hispanic Studies 64 (1987): 148-149. The third is in
Renaissance Quarterly 39 (1986): 556-558, J. T. Snow.

CELESTINESCA

J. T. Snow's *'Celestina' and Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison: HSMS, 1985) has seen four recent reviews:

- Celestinesca* 11, i (May 1987): 45-46, G. West;
- La corónica* 15 (1986-1987): 308-310, E. Berndt-Kelley;
- Hispania* 70 (1987): 495-496, E. W. Naylor;
- Speculum* 62 (1987): 1037, I. Burshatin.

Fernando Cantalapiedra's *Lectura semiótico-formal de LC* has been reviewed four times this year:

- Insula*, nos. 485-486 (Abril-Mayo 1987): A. Rodríguez López-Vázquez;
- Hispanic Review* 55 (1987): 524-526, C. F. Fraker;
- Celestinesca* 11, ii (Nov. 1987): 37-39, J. F. Burke;
- Letras de Deusto*, no. 39 (1987): 196-197, R. Pérez.

The Marciales "estudio y edición crítica" (Illinois Univ. Press, 1985, 2 vols) has seen three reviews as well:

- La corónica* 15 (1986-1987): 302-307, A. S. Mandel;
- Bulletin of Hispanic Studies* 64 (1987): 237-243, D. S. Severin;
- Filología* 21 (1987): 231-241, R. Rohland de Langbehn.

Finally, a joint review is given to D. W. McPheeters' collected LC studies, *Estudios humanísticos sobre LC* (Potomac, MD: Scripta humanistica, 1985) and to Cándido Ayllón's *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas* (Madrid: Porrúa, 1984), as follows:

- Bulletin of Hispanic Studies* 64 (1987): 148, D. S. Severin.

CELESTINA ON THE BOARDS

I am now in the information-gathering stage for the recent (summer of 1987) New York production of *The Tragicomedia of Calisto and Melibea*. It was featured at the Joseph Papp-produced FESTIVAL LATINO held at the Lu Esther Hall of the New York Shakespeare Festival Public Theatre. This adaptation of Rojas' text was made for the stage by Miguel Sabido [see also the following film note] and Margarita Villaseñor, with Carlos Giménez directing Venezuela's Fundación Rajatabla company. It was performed in two acts from Aug. 10th to the 17th [with simultaneous translation in English available the evenings of the 10th-11th and 15th-16th].

This citation from the review by Thos. M. Disch (*The Nation*, Sept. 12, 1987, pp. 245-246) will help readers of *Celestinesca* see what

CELESTINESCA

kind of slant this adaptation had: "As directed by Carlos Giménez, with Jodorowski-like mad excess, the actors perform the subtext with every liberty the modern stage allows, while they declaim the revamped text with liturgical solemnity. Javier Zapata and Mariu Favaro as the young lovers are role-model objects of desire, and Alexander Milic plays Celestina in drag with Ludlamite glee. The staging ... conveyed an appropriately schizy blend of baroque pomp and soft-core porn. Whether de Rojas's venerable text has been violated unconscionably I'll never know, but I certainly was not alone in applauding vigorously for the resulting witches' Sabbath." This presentation of what another eye-witness has called a "chaotic world" also "played up the aspects of a society founded on brutality, sensuality and self-interest, in which *love* is only animal attraction, and other idealistic concepts such as loyalty, friendship, etc., no more than tools used hypocritically to manipulate other people." It certainly did not "encubrir lo humano," to use Cervantes' term, but there was, throughout, for the audience, a "constant tension between fascination and repulsion." [These latter quotes are excerpted from a private letter, dated October 18, 1987]. A more complete report will appear in the next *Celestinesca* (suplemento bibliográfico).

CELESTINA ON CELLULOID

In 1979, Miguel Sabido directed a film of *Celestina* (rev. in these pages briefly by Mary-Anne Vetterling, vol. 4, no. 2, p. 40). It was definitely a soft-core pornographic offering, starring the Mexican actress Isela Vega as Melibea, and Ofelia Guilmain as the aging bawd [Ms. Guilmain had played Elicia in earlier Teatro Clásico productions directed by Alvaro Custodio (1953 y ss.)]. Well, it is now available on Videotape (yes, it comes with a 'warning' about its earthy nature) and I have purchased it for my archives for, I think, about \$70.00. I promise a review of this little-known derivative of the great Rojas masterpiece soon. This is the same Miguel Sabido who co-adapted the stage version seen recently in New York City [see above, *Celestina* on the boards], so he cannot be accused of changing his views of how *Celestina* is to be seen in our century!

CELESTINA ON SALE

But not exactly cheap. Rare books dealer PRB & M recently had, for \$1,550, a little-known variant copy of the Mabbe translation of *Celestina*, printed in London 1631. Instead of the normal "to be sold by

CELESTINESCA

Robert Allot" the seller is listed thus: "to be sold by Ralph Mabbe" [possibly the translator's brother].

CELESTINA AT THE CONGRESSES (MARCH-NOVEMBER 1987)

MIGUEL GARCI-GOMEZ, Duke University, "Fernando de Rojas: del amor cortés al amor cetrero." Presented in a session: Teorías estéticas y lingüísticas en el renacimiento, at The Philological Association of the Carolinas, March 12-14, 1987, University of North Carolina at Greensboro (USA).

JOSEPH SNOW, Univ. of Georgia, "Rojas and his *Celestina*: Between the Middle Ages and the Renaissance." A paper delivered at the University of Arizona, Northern Arizona University, and Arizona State University between March 26 and April 3, 1987, under sponsorship of the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies and the three departments.

JAMES R. STAMM, New York University, "Role Playing in *Celestina*: The Fantasy of Courtly Love."

THERESA ANN SEARS, State Univ. of New York-Cortland, "Leriano and Calisto: Brothers Under the Skin?"

ANNE EESLEY, The Citadel, "The Element of Folkloric Humor in *Celestina*." This and the previous two papers were given in a session on *Celestina* chaired by PATRICIA FINCH, at the 40th Annual Kentucky Foreign Language Conference, April 23-25, 1987, Lexington, Kentucky.

JOSEPH T. SNOW, Univ. of Georgia, "La celestinesca." *Celestina* como obra entre la Edad Media y el Renacimiento--con énfasis en las nuevas técnicas de caracterización.

JOSE CARLOS DE TORRES, CSIC-MADRID, "Reflexiones sobre la arquitectura espiritual de *Celestina*." Las seducciones y la hechicería. This and the previous paper were given at the Simposio-Homenaje a M. Criado de Val, Pastrana (Guadalajara), July 7-10, 1987.

NICASIO SALVADOR MIGUEL, Univ. Complutense, Madrid, "*Celestina*: Problemas bibliográficos, textuales y de autoría," y "*Celestina*: El género, la tradición literaria, interpretaciones." Two lectures presented at the Curso Superior de Filología Hispánica, Univ. de Madrid, July 12, 1987.

CELESTINESCA

VICTORIA BURRUS, Vanderbilt Univ., "Melibea's Suicide: The Price of Self-Delusion." American Assoc. of Teachers of Spanish & Portuguese, August 12-16, 1987, Los Angeles, California.

ELISA MARTI-LOPEZ, Univ. of Georgia, "La estructura dramática de la fatalidad en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* a la luz de la *Celestina* de Fernando de Rojas."

En este trabajo analizamos la estructura dramática de la Fatalidad presente en la obra de Sancho de Muñino a partir de la lectura de la obra de Rojas. La confrontación de ambas estructuras dramáticas nos permite mostrar que Muñino--a diferencia de Rojas--nunca vio la necesidad celestinesca de crear una obra que se vertebrará en una compleja serie de incontrolables circunstancias o Fatalidad. El análisis que llevamos a cabo se basa fundamentalmente en la consideración de los siguientes aspectos: la despersonalización de los personajes; la alteración y desvirtuamiento de los motivos; la anulación de la seducción celestinesca; y la substitución de la realidad azarosa--la maraña de circunstancias de la realidad en la que los personajes creen lograr su voluntad--por una realidad ordenada cuyo eje es una justicia definida en terminos de 'honra'.

MARIO SANTANA, Univ. of Georgia, "Melibea: personaje escindido en una tragedia de la transgresión." This and the previous paper were given at the 13th Annual Southeastern Medieval Association Conference, Appalachian State Univ., Boone, North Carolina (USA).

Tomando como punto de partida dos versiones teatrales recientes de la *Celestina* de Fernando de Rojas, pretendemos realizar una meditación sobre un aspecto central de esta obra: la 'seducción' de Melibea. Las ideas de transgresión y de escisión, presentes en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Angel Facio, permiten enfrentarse al personaje de Melibea y a la relación entre ésta y Celestina para desvelar algunas facetas de la obra de Rojas.

Diferentes interpretaciones se han dado de la 'furia' de Melibea frente a Calisto (Acto I) y frente a Celestina (Acto IV), conllevando diversas apreciaciones de la joven. Estudiando la evolución del personaje a través de la obra, nos proponemos

CELESTINESCA

presentar a Melibea como una joven escindida, condicionada por el conflicto entre una fidelidad a la autoridad social (la honra que desesperadamente trata de salvar en el Acto X ante Celestina) y la atracción pasional que, mediante la intervención de la tercera, irá desvelándose como "dulce amor." Se trata, como veremos, de una escisión internalizada que afecta a la propia conciencia psicológica de Melibea; y esa internalización es precisamente lo que reclama la intervención casi psicoanalítica de Celestina. Así pues, la 'seducción' de Melibea habrá de verse más como un proceso de liberación de la represión.

Si aceptamos la caracterización de Melibea como personaje escindido se nos manifiesta también su profunda condición de personaje trágico. La tragedia de Melibea está en la conciencia de la transgresión en que incurre contra el orden social y familiar internalizado.

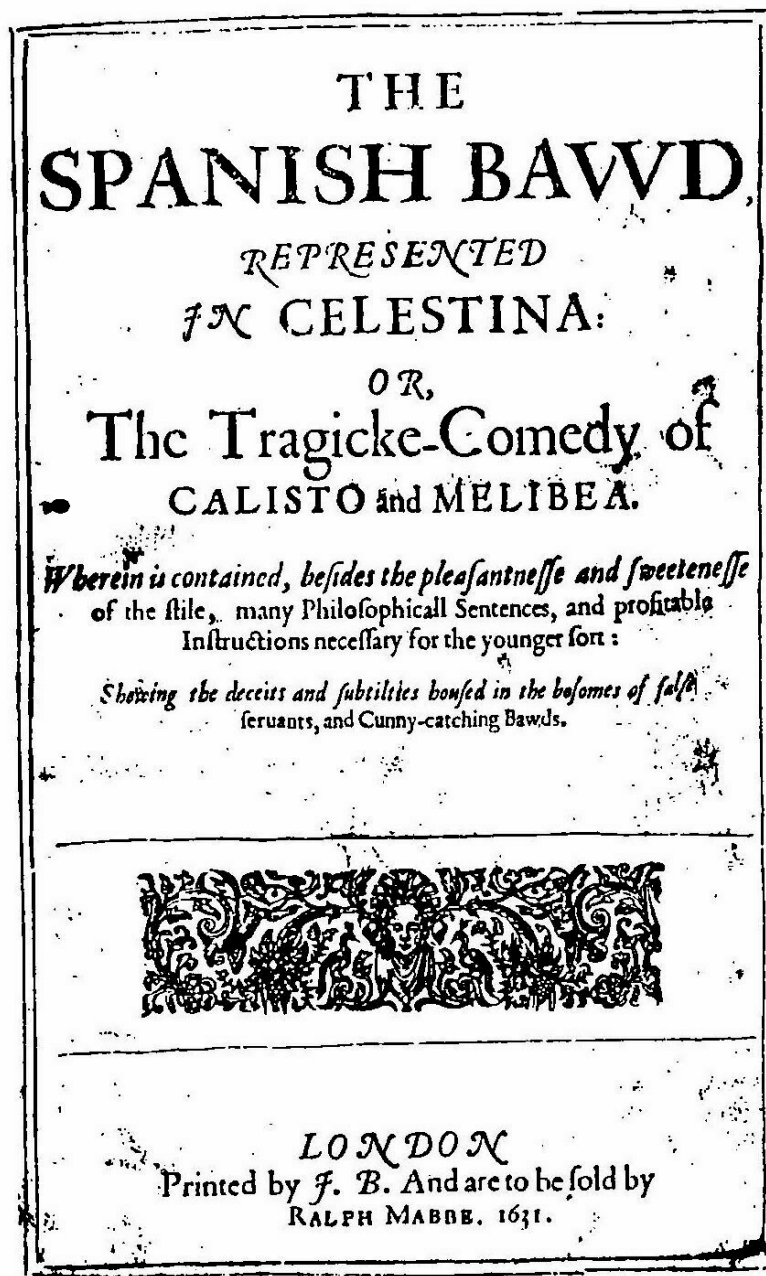
SIXTO E. TORRES, Clemson University, "From Myth to Reality: The *Celestina* In Two Works by Alfonso Sastre and José Martín Recuerda." October 9, 1987. The 37th Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference, Univ. of Richmond, Richmond, Virginia (USA).

JOSEPH SNOW, Univ. of Georgia, "Tangled Webs: Dramatic Contrasts in the Lives and Deaths of Melibea and Pármeno." Given at the University of Pennsylvania, October 29, 1987.

IVY CORFIS, Univ. of Pennsylvania, "The Status of Women in Courtly Literature." November 14, 1987. The Mid-Atlantic Medieval Hispanic Research Seminar, Georgetown University, Washington, D.C.

A brief overview of the portrayal of women in 14th- and 15th-century Spanish romances as a basis for the comparison and study of women in *Celestina*. The literary representation of women in *LC* was contrasted with contemporary social reality--as expounded by the glossator of the mid-16th-century *Celestina comentada*, who described the legal status of women in some specific cases of honor, marriage, adoption, and parental rule.





Variante poco conocida de las impresiones de la traducción inglesa de James Mabbe (London 1631). Portada.



**'CELESTINA' BY FERNANDO DE ROJAS:
DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO**

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

Es éste el quinto suplemento al libro mío que documenta el interés mundial en LC desde 1930-1985, publicado en Madison, Wisconsin en 1985. Como siempre tengo que agradecer a muchos de los autores el envío de sus separatas y a otros celestinistas el haberme dirigido la atención a estudios que no había llegado yo a ver. Para facilitar el uso de este suplemento, la enumeración es consecutiva con las ediciones anteriores. La primera parte del suplemento apareció en *Celestinesca* 9, ii (noviembre 1985): 103-108.

104. AGRAIT, Gustavo. "Dos elogios al vino," en su *De hito en hito* (Río Piedras: Ed. de la Univ. de Puerto Rico, 1983): 67-76.

No encuentra en el 'elogio' al vino de Celestina (Acto IX) otra cosa que no sea el retrato de una confesada alcohólica. Es decir, nos dice más de ella que del vino supuestamente elogiado. El segundo elogio es de Gracián y no se relaciona con el de Rojas.

105. ALONSO HERNANDEZ, José Luis. "Algunas claves para el reconocimiento y la función del símbolo en los textos literarios y folklóricos," en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles: Actas del I Simposio Internacional del Depto. de Español de la Univ. de Gröningen* (Gröningen: Universidad, 1980): 163-189.

Se destaca el comentario de LC en las páginas 172-180, en donde se realiza un análisis de algunos elementos para delimitar el significado global (simbólico) del libro "organizado como una narración mítica" (179). Ve en el asedio de Calisto a Melibea la necesidad de ayuda exterior, configurado por grupos de tres: al eliminarse la última de estas configuraciones (Calisto-Tristán-Sosia) queda demostrada la clave interpretativa: la práctica de

CELESTINESCA

amores de consumo exige su castigo por transgredir la ley natural (prolongación de la especie), idea formulada, en otro momento del texto, irónicamente, en boca de Celestina. La experiencia individual del texto se generaliza: este 'gozar' celestinesco, un consumir sin mañana, se ve como el suicidio colectivo de la sociedad que lo busca y practica.

106. BASTIANELLI, Edi. "La *Celestina* e il *Don Juan* de Ramiro de Maeztu." Florencia: Universidad, 1983. 71 pp. (*, ¿una tesina?)
107. BERRETTINI, Célia. "Aspectos judaicos de *A Celestina*, obra-prima da literatura espanhola." *Língua e literatura* (Sao Paulo) 9 (1980): 71-88.

[Este estudio apareció como entrada 71 en este suplemento a LCDB, pero sin anotación.] Después de ofrecer un poco de historia de las fortunas críticas de *LC* en el siglo XIX, la autora saca a relucir todos los argumentos de F. Garrido Pallardó (1957), respaldándolos; argumentos en los que se destacan Melibea, Pleberio, Alisa y Celestina como 'cristianos nuevos' y, por más señas, Pleberio como portavoz de los sentimientos de frustración del judío converso, Fernando de Rojas. No añade nada nuevo a dichos argumentos.

108. BILLICK, D. J., y S. N. DWORKIN. *Lexical Studies of Medieval Spanish Texts*. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.

Las entradas numeradas 390-396 (pp. 73-75) refieren al que consulta este libro a glosarios, sinonimias y concordancias. Además de las que están aquí, hay glosarios en las ediciones de Porrúa ("Sepan cuántos..."), México, 1968; Columna (Barcelona, 1976); y Abril (Buenos Aires, 1984) [=LCDB 1167, 1212 y 1241].

109. BURKE, James F. "Sympathy and Antipathy in *LC*." *Comparative Literature* 39 (1987): 19-27.

Muy interesante análisis de la destrucción de los amantes de *LC*: mueren porque en su búsqueda de unirse ('sympathy') no consiguen mantener su individualidad ('antipathy'). El artículo estudia el concepto de la armonía como producto de incesantes tensiones entre opuestos, una idea reformulada varias veces desde la época clásica. Calisto y Melibea, como pareja, nunca llegan a

CELESTINESCA

desarrollar este tipo de armonía y el colapso de las oposiciones produce una asimilación fatal a la vez que mutua.

110. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. "Los rasgos pertinentes del espacio en LC," en *Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo; Actas (1983)*, ed. M. A. Garrido Gallardo (Madrid: CSIC, 1986), II, 285-298. [En un suplemento anterior, núm. 49, sin anotación.]

En estudios anteriores, el autor ha querido establecer diferencias fundamentales entre los doce primeros autos de LC y los restantes. Aquí, siguiendo esta pauta, analiza la utilización de varios espacios en la obra: puerta (y esperas ante ella); ventanas (y luz admitida/no admitida); camas, iglesia, y torre.

111. CASTRO, Américo. "'La Celestina' como contienda literaria: castas y casticismos." *Tiempo de historia* 4 (núm. 40, marzo de 1978): 22-35.

Republicación de excerptos del libro de Castro (1965) sacados de todas las secciones de él. Ilustrado con fotos de Castro, de xilogramados de ediciones tempranas y de representaciones modernas, y con un cuadro de Picasso (como una realización moderna de una escena del acto 19 de LC).

112. CORTES VAZQUEZ, Luis. "De putas, putos y otros linajes," en su *Salamanca en la Literatura*. El vigor de la encina, I, Salamanca: Gráficas Cervantes, 1973, pp. 121-125.

En breves y animadas frases, declara Celestina haber sido, sin lugar a dudas, salmantina. Lleva este apartado de su libro un dibujo de Zacarías González.

113. DUBNO, Barbara Riss, y John K. WALSH. "Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Seneca* and the Composition of *Celestina*, Act IV." *Celestinesca* 11, i (mayo 1987): 3-12.

Una convincente exposición de la presencia y utilización de un conglomerado de proverbios (y, en algún caso, también de la glosa) de la obra de Díaz de Toledo en el encuentro-contienda de Melibea y Celestina del Auto IV. La gran utilidad del estudio reside menos en haber notado la extraordinaria semejanza verbal que vincula estos dos textos (solo aquí en este acto) que en demostrar cómo se ha adaptado para matizar importantes aspectos

CELESTINESCA

del diálogo: es decir, además de identificar la fuente demuestra a las claras la genial utilización artística que ella recibe en manos de Rojas.

114. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "LC: un libro hondamente senequista," en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 agosto 1983), ed. A. D. Kossof et al (Madrid: Istmo, 1986): I, 533-540.

Hay grandes semejanzas entre las seis cartas aquí comentadas, todas de la traducción española de las cartas de Séneca (una antología de ellas impresa en 1496), y los temas y 'fondezicas de filosofía' de LC. Rojas tenía ese libro en su biblioteca y podría haberse apoyado en él para dar forma a la presentación de la codicia, la relación entre amos y sirvientes, la amistad, el loco amor, la posesión de bienes materiales, y la muerte.

115. GALLO, Lee. "Celestina and Neoplatonism: An Overview." *Medieval Perspectives* (The Southeastern Medieval Association) I, no. 1 (Spring 1986): 174-187.

Según este estudio, el didactismo de LC está arraigado en la corriente neoplatónica de la época; Rojas está criticando la perversión de sus valores. Con ejemplos sacados del *Timeo*, *Fedro*, y *Mena*, sobre la naturaleza ideal del amor, de la sociedad, de la armonía natural, y de la memoria como componente de la sabiduría, la autora ilustra cómo Rojas pinta con colores vivos un mundo en el que los altos valores neoplatónicos brillan por su ausencia.

116. GILMAN, Stephen. "Entonación y motivación en LC," en *Estudios de literatura española y francesa--siglos XVI y XVII: Homenaje a Horst Baader*, ed. F. Gewecke (Barcelona: Hogar del Libro, 1984): 29-35. [Igual a no. 33 de este suplemento, donde aparece sin anotación.]

Breve y atrayente defensa de la oralidad de LC. Pasa revista de las lecturas en voz alta que haría Rojas del manuscrito encontrado (acto I) y como éstas podrían haberle afectado en su continuación (actos II-XVI de la *Comedia*). Las ironías captadas en las modulaciones de las "voces" le ayudaron a cambiar el ambiente entremesista urdido por el autor primitivo a lo que sería la visión más sombreada de la obra tal como la conocemos hoy.

CELESTINESCA

117. Hernández, Miguel. *El torero más valiente, La tragedia de Calisto. Otras prosas.* Alianza Tres, 177, Madrid: Alianza Ed., 1986.

A pesar del título, no tiene que ver con *Celestina*.

118. KISH, Kathleen V. "Celestina según Christof Wirsung, autor de las traducciones alemanas de 1520 y 1534," en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas (1983)*, ed. A. D. Kossof, et al (Madrid: Istmo, 1986), II, 97-104.

Explora algunas modificaciones religioso-morales que hace Wirsung en la segunda de sus dos traducciones de LC (1520 y 1534) para mostrarnos cómo las cambiadas circunstancias culturales, es decir, la entrada triunfal del protestantismo en Augsburgo, afectó la forma y contenido de la obra puesta por segunda vez en alemán, por el mismo W. Caso llamativo es el deseo que tiene Melibea de casarse con Calisto.

119. LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio. "En torno a Fernando de Rojas y su biblioteca," en *Homenaje a Luis Morales Oliver* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986): 189-220.

La primera parte de este art. ofrece comentarios y precauciones en cuanto a la genealogía de Rojas (lo cual el título no nos indica); la segunda parte trata extensivamente de los libros en romance (principalmente obras que podemos llamar "escapista") y los libros jurídicos (tanto los civiles como los canónicos), con interesantes detalles sobre la historia y formación de los mismos. Añade mucha información a los estudios de Lersundi y de Gilman, entre otros.

120. LANDEIRA, Ricardo. "Ramiro de Maeztu's *Don Quijote*, *Don Juan*, y *La Celestina* as a Trinity of Values." *Siglo XX/20th Century* 4 (1986-1987): 6-9.

Los tres valores, amor, poder, y sabiduría, son encarnados por estas tres figuras míticas. Aquí tenemos un resumen y explicación del sentido de los ensayos de Maeztu. *Celestina*, o *sabiduría*, se ve en términos de las limitaciones humanas de la sabiduría, el hombre en contra de la sociedad, una sociedad guiada por el azar y en la que hay un desequilibrio entre la virtud y su recompensa. Rojas, con su *Celestina*, sugiere a los españoles la posibilidad de una vida desprovista de ideales.

CELESTINESCA

121. LIDA DE MALKIEL, M. L. "Carta (a D. W. MacPheeters)." *Celestinesca* 11, i (mayo 1987): 21-23.

En esta carta, fechada el 6 de febrero de 1957, la autora revela buena parte de su ambición para su obra *La originalidad de 'LC'* cinco años antes de su primera publicación (1962). Documento con interés histórico.

122. MANCINI, Guido. "Cultura e attualità nella *Celestina*," *Anales de literatura española* (Alicante) 4 (198): (*).

123. MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Serie Maior, Ensayistas 265, Madrid: Taurus, 1986.

En este libro M. trae nómulas interesantes sobre linaje (p. 90), sentimiento (153), la desviación heredada en el caso de Pármeno (443), la búsqueda de la novedad (464) y, tal vez la más interesante, sobre el tema del erotismo como pareja con el de la violencia en la instancia de Meliba (667), para iluminar el texto celestinesco.

124. MENENDEZ PELAEZ, J. "LC," en su *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana* (Oviedo: Universidad, 1980): 283-286.

En pocas páginas quiere afirmar la intención didáctico-moral de LC. Aunque no expresamente, Rojas escribe una "llamada de atención" a los valores corruptos de su sociedad en *Celestina* y aboga por el matrimonio cristiano. Los destinatarios de estas moralizaciones eran los amantes "locos" y los padres despreocupados a comienzos del siglo XVI.

125. MOUDOUD, Chantal Cassan. "El uso de los apartes en *Celestina*." *Celestinesca* 11, i (mayo 1987): 13-20.

Esta nueva examinación del texto de LC presenta el caso en pro del aserto de la autora de que el aparte, además de servir la causa del realismo (Lida de Malkiel), la del didactismo (Bataillon), y la de la comicidad (Severin), también sirve para dar importantes estímulos a la trama-acción de la obra. Registra divisiones en su uso: entre el acto I y los restantes actos; entre el aparte solo y el aparte dialogado; entre el aparte advertido y el aparte inadvertido; y entre el aparte teatral y el aparte verosímil.

CELESTINESCA

126. NEPAULSINGH, Colbert. "Celestina," en su *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain* (Toronto: Toronto UP, 1986), 192-200.

Propone que LC, junto con el *Siervo libre de amor* y *Cárcel de amor*, es un texto cuya estructura composicional refleja la rueda de la Fortuna. Compara la Fortuna como agente del destino con el papel del inquisidor en la vida religiosa de la época. Sugiere que LC es un texto intencionadamente destinado a ambos cristianos y conversos, pero con lecturas divergentes. Posita que el tema general podría ser el castigo de los que, profesando su obediencia a Dios, van en busca de 'otros dioses.'

127. NUÑEZ DE GUZMAN, Fernando. *Refranero español*, introd., selección y notas de F. C. de Sainz Robles. Col. Crisol, 80, Madrid: Aguilar, 1944; 2ª ed. 1950.

En las págs. 483-93 [de la 2a. ed.], el editor incluye, como apéndice, los "Refranes de LC, o TCM (por orden alfabético)." Hay sesenta, cifra que palidece al lado de los 444 que enumera Gella Iturriaga (LCDB 353).

128. PIÑERO RAMIREZ, Leonor. "El hispanismo italiano y LC," en *Revista de filología de la Univ. de la Laguna* 3 (1984): 47-60.

Trabajando con las listas de Scoles (1964), Siebenmann (1974) y Cornejo (1976), da descripciones bibliográficas de las ediciones de la traducción ital. de LC [1505-1551]--además de las tres aparecidas en el siglo XX. Menciona la única adaptación ital. al escenario, de Terron [1962]. Organiza una lista, también con sus descripciones bibliográficas, de las ediciones españoles de LC publicadas en Italia [1506-1622]. Acaba pasando revista de unos estudios que señalan el interés celestinesco en Italia.

129. RANK, Jerry R. "The 'Argumentos' of the Early Editions of the *Celestina*." *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, III (Madrid: Gredos, 1986), 387-395.

Notando las muchas coincidencias entre las formas de los "argumentos" entre la *Comedia D* (Sevilla 1501) y la *Tragicomedia P* (Valencia 1514), y a la vez demostrando cierta independencia de esta *Comedia* de las dos anteriores (de Burgos y de Toledo), Rank especula razonablemente que la probable fuente habría sido el postulado princeps (*E: Salamanca 1500) aludido en los versos de

CELESTINESCA

Valencia 1514. Este estudio respalda las conclusiones de Rank en su ed. crítica de Sevilla 1501 (1978) sobre la posible influencia del texto de la primera *Tragicomedia* sobre lo que sería el último de la *Comedia*.

130. ROJAS, Fernando de. *LC. TCM*. Prol. y ed. de D. S. Severin. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, 1984. Enc. 254 pp.

Es idéntica a la ed. de Alianza (1969 etc.) pero sin incluir el ensayo-prefacio de S. Gilman. Como tal ha sido publicada antes en Barcelona: Ed. Orbis, 1982. Es esta "la primera ed. argentina." Lleva notas, un cuadro cronológico, y variantes.

131. _____ . *LC*. Edición, introd., notas, comentarios y apéndice por Francisca Dominga del Campo. Biblioteca Didáctica Anaya, 11, Madrid: Ed. Anaya, 1986. 383 pp. Rústica. Ilustrada por Javier Serrano Pérez.

La edición-base es la que preparó H. López-Morales (Cupsa/Planeta), con modificaciones de las de Severin, Criado, y Cejador. Atribuye algunas materias de las notas a Damiani, Benito de Lucas, Cardona de Gibert, Criado, y Caselles. Es el texto completo de la TCM, nuevamente ilustrado por J. Serrano Pérez. La introducción sirve al público al que va destinada: los alumnos. Incluye apartados sobre la época de Rojas, la literatura contemporánea, el autor, cuestiones críticas y los criterios de la presentación (7-30), con ilustraciones tomadas de fuentes contemporáneas a LC (en color). Hay notas marginales de interés léxico y, al pie de la página, explicaciones, comentarios, temas para desarrollar, etc. Útil es un repertorio de los nombres más representativos del texto, al final del libro, junto con breves comentarios personales sobre varios temas relacionados con el estudio de la obra. No adecuada es una pobre bibliografía de nada más 13 obras (libros y artículos), todas en lengua española.

132. _____ . *Celestina*. Trad. por James Mabbe y Eric Bentley. New York: Applause Theatre Book Eds., 1986. 96p. Rústica.

Traducido por Mabbe y adaptado al escenario, en 5 actos, por Bentley. Es una edición nueva de la que se imprimió por primera vez en 1959 (LDCB 1985, no. 1015). La "NOTA" al final (p. 96)

CELESTINESCA

es de la misma época y, por ende, no toma en cuenta las muchas dramatizaciones de *Celestina* en inglés de los últimos 30 años.

133. _____ . *CELESTINA*. Editado, con introducción y notas por Dorothy S. SEVERIN, con la traducción inglesa de James Mabbe (1631). Hispanic Classics, Warminster (Inglaterra): Aris & Phillips, 1987. Tela y rústica.

134. _____ . LC. Edición facsimilar de LC por Fernando de Rojas. En Toledo casa de Juan de Ayala. Año 1538. Ampliada con la transcripción al castellano y un estudio preliminar por Francisco-Luis Cardona Castro. Barcelona: Ed. Antiguas, 1983.

El original de esta ed. facsimilar es Bib. Nac. R/100930. Hay un estudio preliminar (pp. 9-33) que ubica la obra en su momento histórico y explica temas literarios (espacio-tiempo, los personajes, la geminación, fuentes, géneros, etc.) y una Introducción (35-48) en que se discuten los problemas del autor y la obra. Para acompañar la transcripción (49-309) del texto, hay el adorno de los tacos originales al final de cada acto. Este tomo trae, al final, la edición facsimilar.

135. _____ . LC. TCM. Prólogo y notas de Nydia M. Grotta. Biblioteca clásica y contemporánea, 102, Buenos Aires: Losada, 1983. Rústica. 291 pp. Capa ilustrada con una miniatura medieval.

Es esta la novena edición [ver. LCDB 1121] de Losada, pero ahora por primera vez sin la introd. de P. Henríquez Ureña (salvo sus notas sobre las modificaciones ortográficas) y con un nuevo prólogo (información y bibliografía mínimas) y cinco temas en un "Guía de actividades". Las notas no son todas originales de Grotta, quien ha retocado la antigua ed. de Losada confrontándola con las de Severin (Alianza) y Piñero (Austral).

136. _____ . LC (TCM). 2ª ed. Madrid: S. A. de Promociones y Ediciones (Club Internacional del Libro), 1985. Enc. 253 pp. Capa ilustrada (estampa de Calisto, Melibea y Celestina en rojo, azul y oro).

Esta edición es idéntica a la primera [LCDB 1223] solo que ahora es parte de la Colección Grandes Genios de la Literatura Universal, no. 30. Imprime toda la TCM, mas el *Auto de Traso*, sin notas y sin ilustraciones. El prólogo (7-20) es aquí anónimo

CELESTINESCA

pero es el que escribió J. C. Torres para la ed. de Moreton (Bilbao, 1968), sin cambios.

137. _____ . *LC (TCM)*. Madrid: S. A. de Promociones y Ediciones (Club Internacional del Libro), 1986. Rústica, 288 pp.

Exactamente el mismo prólogo y texto que la entrada precedente.

138. ROUND, Nicholas G. "Celestina secundum litem": Miguel Marciales' *Carta a Stephen Gilman*." *Celestinesca* 11, i (mayo 1987): 25-40.

Artículo-reseña de un libro-reseña: el de Marciales ante *The Spain of Fernando de Rojas* del Prof. S. Gilman (1972). Subraya Round que el libro de Marciales no intenta refutar a Gilman sino discutir con él; pues esta reseña, con el mismo espíritu de entrar en la discusión, asesora minuciosamente las aportaciones de Marciales sobre: el impacto del fondo racial de Rojas; las cuestiones que permanecen sobre la autoría de las distintas partes de LC; y varias especulaciones originales de Marciales sobre la formación del texto. Las aportaciones de Round deben también leerse a la luz de la edición y estudio de LC de Marciales (1985), siendo que muchos de los temas allí pormenorizados vieron la luz del día por primera vez en este comentario de Marciales al estudio de Gilman.

139. SAPON, Stanley Martin. *A Study of the Development of the Interrogative in Spanish From the Twelfth Through the Fifteenth Centuries*. Published Ph.D., Columbus, Ohio: Ohio State University, 1951. 99 pp.

Estudia 8 obras españolas, 2 francesas y dos italianas, y analiza 1,600 tipos de preguntas/interrogativas. Utiliza para la obra de Rojas el texto de la *Comedia* 1501, el cual tiene 736 interrogativas: en cuanto al desarrollo lingüístico y a la expresividad, el arte rojano representa un ápice para el período estudiado. El impacto ha sido el de reforzar la *dramaticidad* de las situaciones y de las emociones, aspiraciones, etc. de los personajes: en el caso de Pármeno, Celestina y Sempronio, la interrogativa es un tanto cruda, salada; es más pensativa, elaborada en el caso de Calisto, Melibeá y Pleberio. Se usa poco la interrogativa para aclarar la lógica de situaciones.

140. SNOW, J. T. "Celestina de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico." *Celestinesca* 11, i (mayo 1987): 57-65.

CELESTINESCA

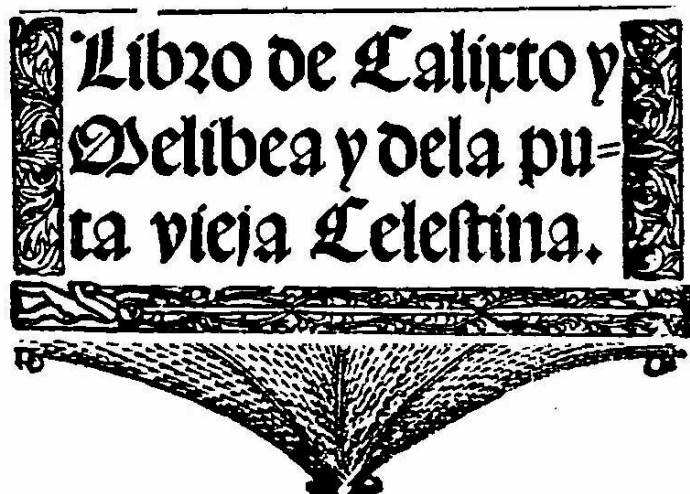
Unas 25 entradas más, que comentan estudios, tesinas y dramatizaciones de LC, con otros dedicados a aspectos de la celestinesca.

141. TORRES, José Carlos de. "Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la literatura española del Siglo de Oro," *Boletín del Instituto de estudios giennenses*, no. 127 (1986): 77-89.

Recoge, entre las muchas referencias a Andújar, una de *La pícaro Justina* en la que una vieja morisca, bruja y alcahueta, es identificada como "bisabuela de Celestina," es decir, del mismo molde que ella, y dotada con la misma pericia en las artes de hechecería y alcahuetería.

142. WHINNOM, Keith. "El linaje de LC," *Insula* no. 490 (septiembre 1987): 3-4.

Con acabar el MS del autor primitivo, Rojas crea en LC una obra única, anti-clásica. Las obras de su linaje, al menos en seis de las continuaciones (*Segunda Celestina*, *Tercera*, *Lisandro*, *Policiana*, *Florinea* y *Selvagia*), aunque utilizan personajes de LC, más se parecen entre sí que a la obra original. Mucho parecen deber, en cuanto tonos, acentos y colores lingüísticos y situacionales, a dos obras valencianas: *Seraphina* y *Thebaida*. Habrá que explorar más estas avenidas para una determinación final sobre problemas genéricos de "la celestinesca."





del auto XIII

París 1527

Sofia.

Celestinesca

ISSN 0147-3085

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

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

CELESTINESCA . . . has featured in its 22 numbers published to date: scholarly commentary on numerous aspects of Rojas masterpiece as well as on matters relating to its continuations and imitations; notes on the literary forebears of *Celestina* and on its progeny (other literary works in prose, theatrical adaptations, operatic works it has inspired, translations, recordings, and more); illustrations from a wide spectrum of *Celestinas*; reviews; bibliographies; poetry and short fiction; and up-to-date information on interest in celestinesque literature around the world.

Working with an international board of *corresponsales* and an active readership, the editor strives to keep *Celestinesca* lively, informative, useful and interesting.

INDIVIDUAL SUBSCRIPTION RATES in the US are still \$3.00 per annum (two numbers, a total of more than 100pp.). The \$US equivalent of 4.00 will send *Celestinesca* overseas to an interested colleague. If you are a subscriber and your library is not, please bring *Celestinesca* to the attention of the Serials dept (Institutional rates are just \$7.00 per annum). Encourage interested graduate students, please.

Send *Celestinesca* (volumes years checked at right) to:

	v1-1977	v8-1984
	v2-1978	v9-1985
Address: _____	v3-1979	v10-1986
_____	v4-1980	v11-1987
_____	v5-1981	v12-1988
_____ (include zip)	v6-1982	v13-1989
	v7-1983	v14-1990

at \$3.00 p/a, amount enclosed: \$ _____

The Editor
Department of Romance Langs.
109 Moore Hall (UGa)
Athens Georgia 30602 (USA)



THE UNIVERSITY OF GEORGIA

Office of the President

February 16, 1987

Professor Joseph Snow
Editor
Celestinesca
Campus

Dear Professor Snow:

Thank you so much for sending me the most recent issue of your journal, Celestinesca. I have examined it fairly carefully and conclude that it is an altogether important, international publication seeking to provide a scholarly vehicle for the thoughts and research about Rojas' great work. I am impressed that Celestina has such an international following.

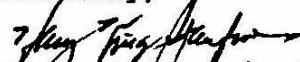
I am impressed, more, with your faith in launching this successful new publication ten years ago. Congratulations so much on your dream realized.

Your journal reflects favorably upon our University. Thank you for spreading the good name of our University far and wide.

Your letter and the journal copy prompt me to ask one of my associates in the central administration to provide me a list of all scholarly journals that are edited from The University of Georgia. I am looking forward to receiving such a list. I can add the information to the collection of distinguished academic activities that take place on our campus.

Best wishes to you for continued happiness and success in your scholarly endeavors.

Sincerely,


Henry King Stanford
Interim President

jc

Lustrat House • Athens, Georgia 30602 • (404) 542-1214

An Equal Opportunity Affirmative Action Institution

Editorial Policies

CELESTINESCA generally accepts shorter 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 20 pages (notes 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 Manual (1985) or the MHRA Style Book are two acceptable guides to form, but internal consistency is a must. Material in the notes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, and subsequent supplements (numbered consecutively) appearing in this journal.

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. 2

CONTENIDO

NOVIEMBRE 1987

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, *Huellas de Celestina en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de Toledo* 3-19

John LIHANI, *Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in Celestina* 21-28

James L. WYATT, *Celestina, Authorship, and the Computer* 29-35

RESEÑAS

Correction: [J. GWARA on *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*] 36

Fernando CANTALAPIEDRA, *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'* (James F. BURKE) 37-39

PREGONERO

Works-in-Progress; Works-in-Press; Works Published; Reviews of Recent Publications; *Celestina* on the stage, on film and in rare editions; *Celestina* at academic conferences 41-47

SECCION BIBLIOGRAFICA

Joseph T. SNOW, *Celestina de Fernando de Rojas: documento bibliográfico* 49-59

ILUSTRACIONES 20, 28, 34, 35, 40, 48



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