

Lelestinesca

Plebeo. Lucretia. Helbea.



ISSN 0147-3085

Vol. 15, no. 2 NOV. 1991

Celestinesca

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY
Ivy CORFIS
Kathleen V. KISH
Adrienne MANDEL
George SHIPLEY
Edwin J. WEBBER
Alan DEYERMOND
Dorothy SEVERIN
Michel GARCIA
Jean-Paul LECERTUA
Mario FERRECCIO PODESTA
Manuel CRIADO DE VAL
Emma SCOLAS
Walter METTMANN
Gustav SIEBENMANN
Jacques JOSET
Katalin KULIN

Smith College (USA)
Penn State Univ. (USA)
Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
University of Washington (USA)
Emeritus, Northwestern Univ. (USA)
Westfield Col.-Univ. of London (UK)
Liverpool University (UK)
La Sorbonne (FRAN)
Univ. de Limoges (FRAN)
Univ. de Santiago (CHILE)
C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Univ. di Roma (ITAL)
Univ. Münster (GER)
Univ. St.-Gallen (SWI)
Univ. de Liège (BEL)
Univ. Budapest (HUN)

Subscripciones en España

Sr. D. Plácido 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

ISSN 0147-3085

VOL 15, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1991

NOTA DEL EDITOR1-2

ARTICULOS

- Carol Salus, Picasso's Version of "Celestina" and Related Issues3-17
- Keith Whinnom (ed. by A. D. Deyermond), The 'Argumento'
of 'Celestina'19-30
- Arthur L.-F. Askins & Victor Infantes, Las 'coplas' celestinescas
de ¿tremar?: una historia casi completa de medio pliego31-51
- R. Roger Smith, Recapitulation: A Technique of Character
Portrayal in 'Celestina'53-62

NOTAS

- José Luis Pensado, "A Dios Paredes"63-66

RESEÑAS

- Fernando de Rojas/Pablo Picasso. *La Celestina oder Tragikömodie
von Calisto und Melibea*. Trad. Fritz Vogelsang
(Gustav Siebenmann)67-70
- Robert L. Hathaway, ed. P. M. Ximénez de Urrea. *Penitencia de
amor* (J. T. Snow)71-73
- [de Congresos] Dos congresos en 1991 celebran el 450o aniversario de
la muerte de Fernando de Rojas (J. T. Snow)75-85

BIBLIOGRAFIA

- Joseph T. Snow, 'Celestina' de Fernando de Rojas: documento bibliográfico
(treceno suplemento)87-97

ILUSTRACIONES.....5, 8, 11, 17, 18, 30, 32, 47, 51, 52, 66, 74, 86

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 15, no. 2 Noviembre de 1991

© 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
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

PRODUCTION & EDITORIAL ASSISTANT: ELOISA PALAFOX

NOTA DEL EDITOR

Celestinesca is late in getting to you for almost the first time in its now 15-year history. The reasons are many. First is the move from its former home at the University of Georgia to its current happy home at Michigan State University. The packing up and the unpacking have been especially difficult as the move had to be organized overnight (well, almost) and the moving company had to pack everything quickly (=over 150 *unlabeled* boxes) at the office. But we are getting there, and the next number, volume 16, no. 1, will benefit from the extra time and care now being taken in getting established again.

Celestinesca is certainly grateful to John Eadie, Dean of the College of Arts and Letters, Michigan State University, for the support he has pledged to the next three publishing years. And to the Department of Romance and Classical Languages for the additional support in the very welcome assignment to *Celestinesca* of a part-time assistant (Eloísa Palafox). All of this help will make us more assiduous in reaching out to old and new "celestinistas" everywhere as we finish up volume 15 and enter into the new era. This is an appropriate time to thank our long-time *corresponsal*, Gustav Siebenmann, for his service to *Celestinesca* over several *lustrós*. He is "retiring" at his own request and will be replaced by Christof Rodiek, of Bonn, a comparatist with great interest in things celestinesque (see *Celestinesca* 13.2 [1989]: 39-44). Prof. Siebenmann contributes to this issue a review of an excellent new German translation of *Celestina*. To him go my deepest thanks for his long service!

Format changes are in the planning stages. For this number, we are retaining the same size and shape as always. As I have recommended library binding to take place every three years, and since this number--now in your hands--finishes a three-year cycle, it seems prudent not to make certain of the changes until vol. 16. The new computing equipment I have been given, plus the availability of easy-access desktop publishing programs, will keep production costs at a minimum and enable us to fight the dramatic rise of prices going on practically everywhere else. Even so, there may be a modest increase for 1993.

In this issue, I have invested more time in preparing the "suplemento bibliográfico" than in the PREGONERO (with the exception of a report on two special celebrations of the 450th anniversary year of the death of Fernando de Rojas). This should be reversed in the next issue. All of the authors (but one) of articles,

notes, and reviews in this number are new to *Celestinesca* and that is a source of great happiness to me. The lead article, on Picasso's famous portrait of 1904, by Carol Salus, reveals to us many of the "celestinesque" trends swirling about Picasso's turn-of-the-century Barcelona. The Siebenmann review of a new German translation, mentioned already, is by happy circumstance "illustrated" by other of Picasso's depictions of Celestina and her professional world. Professor Pensado's note on the phrase, "adios, paredes," will pique the curiosity of all readers, and the detective work involved in the solution to the celestinesque puzzle presented by the "Coplas de ¿Tremar?" provided by Askins and Infantes must be appreciated from the vantage point of the avid bibliophile. Roger Smith's assessment of the role that recapitulations play in the art of characterization in the *Tragicomedia* is a pleasant walk along well-loved paths.

The one author who in fact has appeared in *Celestinesca*'s pages before is our lamented colleague, Keith Whinnom. That was on the occasion of a small fragment of an article left incomplete, and edited by Alan Deyermond, Whinnom's literary executor ["Albrecht Von Eyb's 'Margarita Poetica': What Every *Celestinista* Should Know," in vol. 13, no. 2, pp. 45-47]. This time, a complete article has been recovered that was, for reasons not clearly understood, not printed previously. It is again prefaced and edited by A. Deyermond. We are very proud to be able to give voice, once again, to Whinnom on *Celestina*.

It is also a pleasure to be able to offer, with permission of the authors, some new *aportaciones* to "la celestinesca." The careful reader will locate original pieces by Professors Emilio de Miguel Martínez, J. T. Snow, Alan Deyermond, and Nicholas G. Round in the reports on the Salamanca and Purdue University symposia commemorating the 450th anniversary of the death of Fernando de Rojas.

In the next issue, we will begin with the first of a new series of "presentaciones" of editions of *Celestina* (this initial piece is by Charles Faulhaber). Ivy Corfis and I are currently editing the papers from the Purdue University Conference and there will be more news on that venture as well as plans now being made for the next "big" anniversary: the 500th year after the first publication of the *Comedia de Calisto y Melibea*. Please send along to me any news you might have from where you sit. Especially welcome will be reports from those of you who have had some particularly interesting experiences in the teaching of *Celestina*.

¡Quedaos adios!

Joseph Snow

PICASSO'S VISION OF 'CELESTINA' AND RELATED ISSUES

CAROL SALUS
Kent State University

It is an art-historical commonplace that Fernando de Rojas's *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (=TCM) inspired Picasso's "La Celestina" (1904) (fig. 1). The figure of the famed procuress fascinated the artist long before this Blue Period (late 1901-early 1904) masterpiece and still held his attention in his final years.¹ Pierre Daix, the French art historian and critic, in his excellent study of Picasso's *La Celestina* has discussed the appearance, dress and identity of the artist's Celestina model as well as the revival of Celestina iconography in his late oeuvre.² I intend to provide a comparative analysis of Picasso's characterization with that of the TCM. Moreover, the reasons for his highly individualized portrayal merit further exploration.

First, a brief look at the unique position of *Celestina* within the Blue Period is needed. During these four years Picasso's images are marked by a pervasive monochromatic blue palette that primarily emphasizes, through the use of intense saturation of color, indeed, in some of these paintings it is the only color, the tragic condition of impoverished men and women. Set against indeterminate zones of blue, these figures are typically nameless and resigned outcasts who are lost in private sorrow. With their frequently drooping heads and their isolated positions, whether standing or seated on the ground, they are by virtue of their withdrawal and the

¹ For Picasso's earliest *Celestina*, a copy after Goya's *Capricho*, "Ruega por ella," see Juan Eduardo Cirlot, *Picasso: Birth of a Genius* (New York: Praeger, 1972), fig. 110. Examples of Picasso's late *Celestina* imagery, part of a series of 347 etchings executed by the artist in Mougins, March 16 to October 5, 1968, are fully reproduced in the following publications: *Picasso 347 Gravures 13/3/68-5/10/68* (catalogue 23, Serie A), Galerie Louis Leiris, Paris, December 1968; *Picasso 347* (2 vols), Random House/Maecenas Press, New York, 1970; Georges Bloch, *Pablo Picasso, Catalogue of the Printed Graphic Work, II, 1966/1969*, Berne, 1971. See also the 66 examples included in the recent German translation of *Celestina* by Fritz Vogelsang: *La Celestina oder Tragikomödie von Calisto und Melibea*, Frankfurt a/Main: Ed. Insel, 1989.

² Pierre Daix, *La Célestine*, Didier Imbert Fine Art, Paris (20 May-13 July 1988): 5-27.

otherworldly blue color, removed from human contact. *La Celestina* stands out from this gallery of low-life street people—beggars, prostitutes and vendors—many of whom are emaciated and totally blind.³ Surrounded by the same cold and pallid blue, Celestina is partially blind and does not appear emaciated; in fact, the procuress has rounded cheeks and a forceful, assertive presence. In regard to the total Blue Period works, including even the portraits of the artist's friends, similarly treated in all blue, *La Celestina* is by far the most picturesque character. Furthermore, she is the only figure during this period who is inspired by a literary work.

Typical of his Blue Period portraits of late 1903 to early 1904, Celestina appears in isolation and is placed centrally on the canvas. Her visage, painted in light colors—whites, pinks and greys—sharply contrasts with the dark blues and provides an odd sensation of a person suddenly appearing from an indistinguishable background. The use of monochromatic blue—blue attire set against a blue background—a disregard of local color, is but one of many affirmations of Picasso's own subjectivity in this portrait.

Several Picasso biographers reiterate the painter's interest in Rojas's text. Daix told that "Picasso was extremely fond of the picaresque style of Spanish literature and especially of the *Tragicomedia de Calixto y Melibea*."⁴ His most recent and highly acclaimed biographer, John Richardson, noted that "Picasso knew Rojas's book from adolescence, if not before. In later life he collected various editions; the earliest dating from 1601."⁵ Yet his vision of this demi-monde figure was formulated by numerous factors.

³ For the most complete catalogue raisonné of the Blue Period, see Pierre Daix and Georges Boudaille, *Picasso: The Blue and Rose Periods, The Catalogue Raisonné of the Paintings, 1900-1906*, trans. Phoebe Pool (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967): 51-65, 196-249.

⁴ Daix, *La Celestine*, 29.

⁵ John Richardson, *A Life of Picasso, 1881-1906, I* (New York: Random House, 1991): 288. For other references to his collection of various editions of *Celestina*, see Louis Aragon, "The Verve of Picasso," translated A. D. Simons, in *Picasso in Perspective*, ed. Gert Schiff, The Artists in Perspective Series, gen. ed. H. W. Janson (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1976): 152.

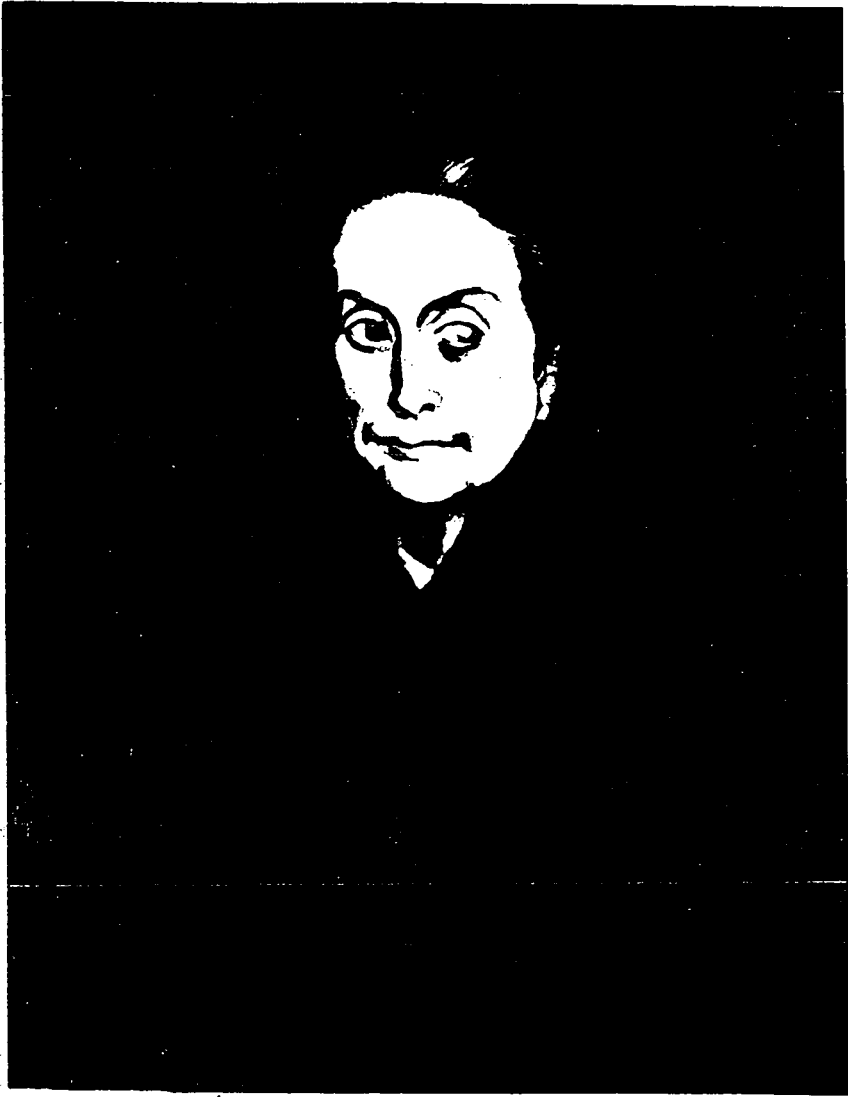


Fig. # 1 "La Celestina" de Pablo Picasso (1904).

The images of Celestina portrayed by Rojas and Picasso reveal stark contrasts. Physically, Rojas's Celestina is described repeatedly as an old grey-haired woman, who is between sixty and seventy-two years old.⁶ Her face is distinguished by wrinkles, a scar and whiskers. She wears long tattered skirts, a frayed old cloak and she has a shawl. Perhaps the most critical objects associated with the bawd are her rosary beads and her skein of yarn. Psychologically, Celestina's character is complex: she is both crafty and greedy, yet because of her vast experience, she is also, as Melibea states, "an astute and sage old woman" (230).

Picasso's Celestina differs markedly from the literary figure. She is depicted alone so that the full strength of her character is now the focus, not one of her supporting cast of figures appears. In Picasso's painting she is an old woman whose appearance is overshadowed by the opaqueness which veils her left eye. Celestina stares directly at the viewer with a penetrating look of her single good eye, while her blind eye gives the strong impression of what we now consider to be its glaucomatous condition.⁷ Devoid of her shabby attire in this bust-length portrait, Celestina wears a tailored dark cowl, a shapeless long cape hugs her body and makes her face, treated with painstaking realism, stand out in contrast. Lace in her cowl, which a recent cleaning has allowed to come out more clearly, is a delicate touch also not found in the textual description of her garments. Furthermore, the pale rose coloring of her cheeks and the pearly radiance of an earring which adorns her one exposed ear are among Picasso's additions to Rojas's procuress. In comparison to the other Blue Period figures, Picasso seems to indicate by such finery as Celestina's pearl earring and lace, her elevated stature among the urban poor.

Like the literary Celestina, Picasso portrays the 'puta vieja' by the inclusion of the following features: lightly greying hair partially exposed under the cowl, thin hairs on the corners of her lips, whiskers on her chin and traces of wrinkles around her mouth. Her face, with its smooth, almost lineless complexion, indicates she is not as old as described in the text. The knife scar, a feature so intimately connected to her crude image and notorious reputation, is missing in Picasso's interpretation. Telling props are also deleted: Her rosary beads, first and foremost, emblems of her

⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. D. S. Severin (Madrid: Alianza Ed., 1976). All references are from this edition. Celestina refers to herself as 60 (p. 183); Parmeno refers to her as 72 (p. 78).

⁷ Her blindness is identified by Daix (39-40) as a leucoma. Obviously, her condition is impossible to diagnose without a biopsy; however, it may be caused by an inflammatory lesion from a previous infection or by pterygium. [Interview with Dr. Robert Spurney, ophthalmologist, University Hospital, Cleveland, Ohio, 16 June 1990.

religious hypocrisy, with which she calculated the number of maidenheads needing repair and used also for other purposes, are not represented. Celestina's skein of yarn, or thread, together with her accompanying needles and pins, all of which have important narrative functions and strong sexual connotations, are absent.⁸

The evolution of Picasso's *La Celestina* is complex. Three preparatory drawings, colored in monochromatic blue, exist for "La Celestina": *Sketch for 'La Celestina'* (fig. 2), *Picasso with Sebastià Junyer-Vidal and 'Celestina' in a Tavern* (fig. 3) and *Self-Portrait Painting 'La Celestina'* (fig. 4). In all three sketches the same model posed for the figure of Celestina wearing her hooded cloak. While it is difficult to determine precisely in which order Picasso drew these sketches in 1904, his continuing thought process regarding the image of Celestina becomes evident.

In *Sketch for 'La Celestina'* a caricature-like one-eyed Celestina, rendered in three-quarter length view, is cast face-on in her role of matchmaker, one of her six *oficios*, between a young coquettish made-up woman and Sebastià Junyer-Vidal, Picasso's painter friend, who is portrayed as one of her clients. Here she appears far less grave than in the final portrait. In *Picasso and Sebastià Junyer-Vidal with 'Celestina' in a Tavern*, the two artists are seated at a table in the bistro, while Celestina is shown in profile at the next table.

In *Self-Portrait Painting 'La Celestina'* the artist sketched himself in the process of working on the final painting with his model seated opposite him. This drawing provides important visual information. Here the model is shown in profile and full-length with her long skirts. However, in the final canvas, Picasso intensified his expression by presentation, again, of a full view of her face and by elimination of her long garments. Clearly discontent with the anecdotal nature of the earlier two sketches, Picasso found in the frontal bust-length portrait a solution.

⁸ For an analysis of Celestina's skein and its crucial symbolic role in a series of exchanges central to the narrative, see Alan Deyermond, "Hilado-Cordon-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca* 1:i (mayo 1977): 6-12; id., "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2:i (mayo 1978): 25-30. For in-depth analysis of her thread, needles and pins as a metaphor of the sex act and its implications in the narrative, see Manuel da Costa Fontes, "Celestina's *Hilado* and Related Symbols," *Celestinesca* 8:i (mayo 1984): 3-13; id., "Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement," *Celestinesca* 9:i (mayo 1985): 33-38. I wish to thank Manuel da Costa Fontes for his time and care in helping me with this project.



Fig. # 2 Sketch for 'La Celestina.'

One of the main questions to clarify is the profession of Picasso's model. The painter's inscription that could be read on the back of the canvas before it was remounted raises this issue and others. Picasso identifies his sitter, her location and the date of the painting: "Carlota Valdivia, calle Conde Asalto, 12-4, la Escalera interior—Marzo 1904." Here she must have had her own home or her meeting place for clients. Carlota's address is that of the renowned Eden Concert, a cabaret in Barcelona's *barrio chino*. Significantly Picasso frequented this nightspot that was very near his studio, which was located at number 10, calle Conde del Asalto.⁹

Carlota's occupation and startling appearance add to the content of *La Celestina* and have understandably attracted the attention of critics. Pierre Daix writes, "The concrete appearance of the one-eyed Carlota inspired Picasso's pictorial imagination and he transformed her into la Celestina."¹⁰ Picasso carefully noted this transformation by his precise titles for the painting and the three preliminary studies.

Opinions vary regarding Carlota's activities; letters to the author indicate three discrepancies as follows: Daix reported,

Carlota was not a procuress and it was because of this peculiarity [her blind eye] that Picasso thought of painting the famous *alcahueta*.¹¹

Joseph Palau i Fabre, the Catalan poet and historian of Picasso's earlier works, stated,

Carlota directed, or was involved with a center for amorous rendezvous, as it seems evident from her address, 12 Conde de Asalto, which is the same as the Eden Concert, a Barcelona night club which was famous for more than a century; [this] is, I think, more than a sufficient reason for Picasso to convert her into a Celestina.¹²

John Richardson in his study (290) related how Picasso remembered Carlota:

⁹ See Richardson (n. 5), page 67, for a photograph of this cabaret. My thanks to Harvey Sharrer for his guidebook: Jose Maria Carandell, *Nueva Guía Secreta de Barcelona* (Barcelona: Martinez Roca, 1982): 186.

¹⁰ Pierre Daix, letter to the author, 19 March 1991.

¹¹ Daix, letter. See also Daix, *La Celestine*, 30, 33.

¹² Josep Palau i Fabre, letter to the author, 24 February 1991.

When in 1959 I told him I was going to Barcelona to do some research on his early portraits, he insisted on writing down the name and address of this long-dead procuress in my diary: "she could always fix you up," he said, as if she were still in business.

Apparently both the bad reputation of the locale and Carlota's blindness seem to have turned the painter's attention and thoughts to the literary *Celestina*.

A second critical issue to be discussed is the date of *La Celestina*. Picasso's inscription on the back of the canvas has led to much debate. The painting had been assigned to 1903, an opinion still held in 1980.¹³ This judgment was based on a lack of careful scrutiny of details with other works of that year. The 1904 date, now accepted by the Musée du Louvre and Musée Picasso, Paris, is founded on two premises: previously overlooked but undeniable stylistic similarities to other firmly dated portraits painted in the early months of this year and the discovery in the preliminary drawings for *La Celestina* of various telling details, such as Picasso's moustache, features, cap and the use of distinguishable techniques in the rendition of Sebastia that match those known in other dated sketches.¹⁴

Picasso's heroine of the fifteenth-century *TCM* has been described as "true to the letter of the play, as a greedy, malicious witch."¹⁵ This sinister quality of Picasso's *La Celestina* is particularly conveyed by her haunting blinded eye. Her blindness has several levels of meaning; it functions both as metaphor and as physical condition. Picasso's portrayal of Celestina is more than a sensory response to Carlota's presence. His choice of blindness is intellectual in conception. Since Celestina's blindness is not a part of the fifteenth-century text, it is important to determine Picasso's reasons for this altered image of Celestina.

¹³ William Rubin, ed., *Pablo Picasso: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York (1980): 47.

¹⁴ Josep Palau i Fabre, *Picasso: Life and Work of the Early Years 1881-1907*, transl. Kenneth Lyons (Oxford: Phaidon, 1981): 366-367. The argument against the 1903 traditional dating is fully documented here.

¹⁵ Gert Schiff, "Picasso's Suite 347 or Painting as an Act of Love," in *Woman as Sex Object*, *Art News Annual* 38 (1972), eds. Thomas B. Hess and Linda Nochlin, at page 239.



Fig. # 3 Picasso with Sebastià Junyer-Vidal and 'Celestina in a Tavern.

Picasso may have been influenced by a variety of sources in his decision to portray Celestina as blind. First, her blindness can be linked to the notion of the "evil eye." This form of imagery is appropriate for the characterization of Celestina—sorceress and procuress, who casts magical spells and mixes potions. According to Stith Thompson D2071, the *mal de ojo* indicates "bewitching by means of a glance," a perfect description of *La Celestina's* fixed gaze.¹⁶ Her blind eye embodies the powers of this witch whose supernatural contacts bring the Devil into the action. As Deyermond demonstrated, it is Celestina who places Melibea and others, including herself, under diabolic possession.¹⁷ Her frightening maleficent eye, a sign of witchcraft, a superstition rich in folkloric and mythic traditions, can appropriately be linked to one whose machinations are marked by the demonic. Celestina's evil nature is further epitomized in her ultimate avarice which leads to her own murder. Picasso penetrates to Celestina's essence and shows her as a figure of diabolical forces.

Furthermore, among the sources for Picasso's *La Celestina*, the theme of blindness—well-known to hispanists—can be associated with its treatment in several Spanish picaresque novels. Blind characters appear in *Lazarillo de Tormes* and in such works of the Generation of '98 as Benito Pérez Galdos's *Marianela* (1878) and Pío Baroja's *El Mayorazgo de Labraz* (1903).¹⁸ Picasso and Baroja were colleagues; a number of Picasso's subjects in his early works coincide with those of Baroja, and among them is the appearance of a partially blind female beggar in *Aurora roja*.¹⁹ The blindness of Picasso's *La Celestina* can be connected to these literary precedents and needs to be recognized for its place within this genre.

Blindness also had a personal meaning for Picasso, who lived so predominantly by his eyes. In the late Blue Period, from 1903 and continuing into 1904, blindness received intense consideration in his work. He equated this affliction

¹⁶ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols (Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 1955-1958).

¹⁷ Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena," 9-10 (see note 8).

¹⁸ Gail Scott, "Pablo Picasso: The Theme of Blindness and the New Perception" (M. A. thesis, University of California-Berkeley, 1967), pp. 11-13.

¹⁹ On the similarities in the works of Picasso and Baroja, see Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1989): 26-27, 35-36. This text is a superb study of the relationship of Picasso's early art to his political ambience. For a drawing of Baroja by Picasso, see Richardson, 188.

with a sharpening of the senses, as he expressed, "And they should put out the eyes of artists as they do to goldfinches to make them sing better."²⁰ The comment, a metaphor of artistic vision, indicates blindness for him signifies a deeper vision, a truer glimpse of reality, without the restrictions of physical sight.

Also blindness was a favorite Symbolist theme. Picasso, whose immersion in the Symbolist movement is well documented, found in the blindness of *La Celestina* a means to indicate her astute character.²¹ Symbolism, a late nineteenth and early twentieth century movement (ca 1885-1905) in art and literature was not a conventional art movement, school of artists or writers, or style, but more an intellectual tendency of an idealistic nature. Opposing the ideas of Naturalism, which had as its purpose the scientific documentation of life and a strong sense of realism, Symbolism sought the elusive, the evocative and the mysterious.²² In Symbolist thought, blindness, because of the lack of visual experience of the world, suggested the development of a more profound grasp on the true nature of things.

The sources of the blindness of Picasso's *La Celestina* can be further traced to Symbolist influences in Barcelona. Living in Barcelona from 1895 to 1904, from age fourteen to age twenty-two, Picasso entered the art scene of the Catalan capital in the midst of its cultural resuscitation, a period between 1890 and 1910 in Catalonia that was characterized by a spirit of cultural and political optimism. A preoccupation with the countries of northern Europe was an aspect of this cultural *renaixensa* for Catalan Modernistas.²³ Symbolism was one of the movements to which Catalan intellectuals turned as they looked for inspiration toward the achievements of artists, playwrights and poets in France, England, Scandinavia and

²⁰ Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Harper and Row, 1981): 92.

²¹ Ronald Johnson, *The Early Sculpture of Picasso, 1901-1914* (New York: Garland Publishing, 1976): 27-29. For a view of Symbolist art currents in different European countries, see Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art* (New York: Praeger, 1972), esp. chapter on Picasso, 201-208.

²² Eunice Lipton, *Picasso Criticism, 1901-1939, The Making of an Artist-Hero* (New York: Garland Publishing, 1976): 16.

²³ Marilyn McCully, *Els Quatre Gats: Art in Barcelona around 1900* (Princeton: The Art Gallery, 1978): 13. This cultural renaissance, McCully's term for Modernismo, is discussed in the following: McCully, 13-15; Richardson, 110-115; the best study on Modernismo, in which Symbolism is analyzed among other movements important to Spanish painters, is Joseph Phillip Cervera, *Modernismo: The Catalan Renaissance of the Arts* (New York: Garland Publishing, 1976), esp. chapter on Picasso, 219-231.

Germany.

The Modernistas, the avant-garde of Barcelona, of which Picasso was considered to be second-generation, referred to *The Intruder*, a play by the Belgian Symbolist, Maurice Maeterlinck (1862-1949), as "a symbolic call-to-arms for Modernisme."²⁴ In the play the greater perceptive powers of the blind are central to its theme with its octogenarian protagonist. Performed at the second Fiesta Modernista in the nearby seaside village of Sitges in 1893, only two years after its debut in Paris, it is not known whether Picasso saw the play. However, it is entirely possible that he might have heard or read the play which was translated into Catalan (as *L'intrusa*) in the 1890s.²⁵ Significantly, historians specializing in Picasso's early years agree that the play "had obsessive appeal to Picasso's generation."²⁶

It is essential to explain the changes in Picasso's concept of Celestina from the text to the final painting; there are aesthetic as well as other reasons. His involvement with Symbolism is integral to his painterly transformation. Eunice Lipton has described the Symbolist vision, a vision manifested in Picasso's portrayal of Celestina:

[The Symbolist artist] saw [that] art's ultimate goal is to express Ideas by translating them into a special language. To the eyes of the artist (...) objects are valueless merely as objects. They can only appear to him as signs (...).²⁷

Picasso's abstracted characterization of the famous procuress, with the blue color, the blind eye and without her scar or rosary beads, reflects his involvement in this movement in which conditions of the soul were among the basic interests of Symbolist artists.

Picasso's choice of arbitrary, emotive color echoes Symbolist practices as

²⁴ Michael Raeburn, ed. *Homage to Barcelona: The City and Its Arts: 1888-1963*, Hayward Gallery, London (14 November-23 February 1986): 257

²⁵ Youngna Kim, "An Iconographical Study of *La Vie* by Pablo Ruiz Picasso" (M. A. thesis, The Ohio State University, 1976), page 30.

²⁶ Phoebe Pool and Anthony Blount, *Picasso: The Formative Years* (London: Studio Books, 1962): 7.

²⁷ Lipton, *Picasso Criticism*, 12.

necessary to express an ideational view. Blue is used in *La Celestina* to suggest a human condition, not for descriptive or structural reasons. Furthermore, his interest in blue has been traced to a variety of possible psychological, artistic and literary sources; among the latter, some curiously associate this color with a distinct taste for evil.²⁸ The inclusion of the all pervasive blue adds to her spiritualized portrait.

Picasso became aware of these Symbolist aesthetic ideas, critical to the formulation of his *La Celestina*, through the strong cultural ambiance in Barcelona and in Paris. On his 1900, 1901 and 1902 trips to Paris he saw many Symbolist paintings. In Barcelona, the most culturally active Spanish city around the turn of the century, the interest in blindness—as we have seen—, evocative Symbolist paintings and the *Celestina* theme were timely topics. Here, examples of Symbolist art were available to the young Picasso in both local and imported versions, particularly through his patronage of the cafe-meeting place, Els Quatre Gats, the center of Modernista activity for avant-garde artists, musicians and radical writers of several generations in the Catalan capital from 1897 to 1903. Furthermore, in Barcelona Picasso had the chance to peruse numerous art journals with reproductions and artistic theories from outside of Spain and, after 1897, at Els Quatre Gats.²⁹

Also through his coterie of friends at this cafe, Picasso would have known about the November 1903 publication of the text of *La Celestina*, an opera by Felipe Pedrell (1841-1922), thoroughly examined by Joseph Snow, and this, too, may have turned the artist's thoughts to the celebrated literary figure. From among the musicians cited in Snow's survey of Pedrell's musical career, Picasso, of course, knew some of his famous students, Falla, Granados, Albeniz and, less well-known, Morera. The artist also was in the same circle as Joan Maragall, Catalonia's major poet, who praised Pedrell's *Celestina*. It is very possible that he even attended the private performance heard by a few friends and students, of a partial selection of music from

²⁸ The interested reader is referred to Pool and Blunt's study; they present the image of no fewer than two dozen painters and half-a-dozen literary figures on the formation of Picasso's blue style. They, too, discuss identification of blue with the connotation of evil, an idea popular among *fin-de-siecle* Decadent circles in Paris and Barcelona, see 6-20. For more thoughts on the visual sources of this color in his art, see Richardson, 216; on the psychological basis of the blue color, see Daix, 34.

²⁹ Cervera, *Modernismo*, 223-224. During the six years or so of its existence the cafe was visited at one time or another by almost all the important figures in the literary and artistic worlds of Barcelona, and by many from elsewhere. For a catalogue of Symbolist works there, see McCully, *Els Quatre Gats*, 44-47, 62-63, 84-85, 114-115, 126-129.

the opera.³⁰ Even if he missed the performance, he certainly would have heard subsequent discussion of it at Els Quatre Gats. *La Celestina* would not be the first painting inspired by a performance; earlier Picasso has responded to Zacconi's *Othello*.³¹

Picasso's *La Celestina* is also rooted in the painter's political concerns. Barcelona in the 1890s, when the artist lived there at the turn of the century, was the most politically agitated city in Spain. Picasso was highly aware of the strong anarchist movement. He spent his time with anarchist sympathizers at Els Quatre Gats, his second home during that period, and contributed to some of their numerous publications. In Picasso's circle revolutionary politics and revolutionary art were intertwined. Symbolism especially came to be associated with the anarchist movement and its creed of extreme individualism as a stand against bourgeois society.³² Picasso's selection of a one-eyed brothel woman from the *barrio chino*, a representative of the degraded urban poor, indicates a strong social conscience; a social outcast, she epitomizes the anarchists' view of a bourgeois society that discards what it cannot co-opt.³³ The radical artist Picasso could not be impervious to her plight. With her inner vision, *La Celestina* still recalls those who have been cast out in poverty, a major theme in Picasso's early art.

Because of these influences, Picasso, not solely bound to Rojas's text, articulates his vision of the famed procuress in his own concrete terms. Picasso saw particularly in blindness a way of indicating Celestina as a woman of great shrewdness whose operations were rooted in her knowledge of how passion drives men beyond reason. Her haunting visage reveals the woman, who alone in the text, "because of her contact with the spirits of evil [is able] to override nature and alter the normal course of events."³⁴

All these interpretations of Picasso's *La Celestina* have contributed to our

³⁰ Joseph T. Snow, "La Celestina of Felipe Pedrell," *Celestinesca* 3:i (mayo 1979): 19-32, esp. 19, 30 n8, and 31 n14. I wish to thank Joseph Snow for his thoughtfulness and persistent effort with this project.

³¹ Josep Palau i Fabre, *Picasso in Catalonia* (New York: Tudor Publishing, 1968): 122.

³² Leighton, *Re-Ordering*, 13.

³³ *Ibid.*, 34.

³⁴ Inez MacDonald, "Some Observations on the Celestina," *Hispanic Review* 22 (1954): 272.

understanding not only of the work's preoccupations but of its significance to the painter. His transformation of Rojas's word portrait, with its departures from and additions to textual details, still conveys the same presence, the same psychological character of Celestina as a woman of tremendous force and possessed of extraordinary skills. The proverb "a picture is worth a thousand words" applies to Picasso's portrait. His painted vision of Celestina, with her one good eye open to the carnal pleasures of men and women, reaffirms Rojas's creation.



Fig. # 4 Self-Portrait Painting 'La Celestina.'



PRESIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION, RAYMOND SOUBIE
ADMINISTRATEUR GENERAL, JEAN-LOUIS MARTINOTY
DIRECTEUR GENERAL, JEAN-PHILIPPE SAINT-GEOURS
DIRECTEUR DE LA DANSE, RUDOLF NOUREEV
DIRECTEUR MUSICAL, LOTHAR ZAGROSEK

LA CELESTINE

PALAIS GARNIER



CRÉATION MONDIALE
COMMANDE DE RADIO FRANCE

MAURICE OHANA

TRAGI-COMÉDIE LYRIQUE
EN UN PROLOGUE ET 11 TABLEAUX
ADAPTATION ET LIVRET DE MAURICE OHANA
D'APRÈS FERNANDO DE ROJAS
TEXTE FRANÇAIS D'ODILE MARCEL

DIRECTION MUSICALE ARTURO TAMAYO
MISE EN SCÈNE JORGE LAVELLI
DÉCORS MICHEL RAFFAELLI
COSTUMES FRANCESCO ZITO
ÉCLAIRAGES BRUNO BOYER

1988

THE 'ARGUMENTO' OF 'CELESTINA'

KEITH WHINNOM

(edited by Alan Deyermond
Queen Mary and Westfield College, London)

[As I explained in *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989), 45n, I am—as Keith Whinnom's literary executor—preparing for publication various unfinished projects. The present article, unlike that printed here two years ago, is complete. I found in a file a carbon copy, together with some correspondence on *Celestina* textual problems (none of which seemed to refer to this article). Internal evidence showed that it was written in 1966: F. J. Norton's *Printing in Spain* was in proof when Keith was working on the article, but published by the time the article was typed; Keith's review-article on J. Homer Herriott's book (see note 2, below) was still in press. It was also clear, from the typographical conventions observed, that the article was intended for an American journal or collective volume, but there was no indication of its fate after it was sent off (the fact that only a carbon copy was in the file was, of course, strong evidence that it had indeed been sent). Only at a much later stage, when I was part-way through the editing process, did I come across, in a file of Keith's letters to me, one written from the University of the West Indies on August 9, 1966, that refers briefly—so briefly that I had forgotten the reference—to "an article on the *argumento* which I have sent to HR." And that is all: the article is mentioned merely as an interruption to Keith's main research commitment of that period, the writing of a book on *Celestina* problems. This must, I think, be the article to which Professor Emma Scoles refers in a letter to Keith on August 9, 1966: "Le devuelvo su artículo del que he sacado fotocopias y que leeré con muchísimo interés. Le agradezco muchísimo habérmelo enviado. Comuníqueme, por favor también, en cuanto pueda, adonde va a salir [...] porque puede que escriba yo también algo sobre el asunto." As far as I can recall, Keith never referred to the article's non-appearance in any of our conversations, and Professor Dorothy Severin tells me that she cannot remember any reference to it. This is strange: Keith, as all his friends knew, was beset by mishaps, and he quite often mentioned publishers who had mislaid typescripts, ignored his proof-corrections, or offended in some other way.

Professor Russell P. Sebold, General Editor of the *Hispanic Review*, has very

kindly discussed the problem with me. He was not then at the University of Pennsylvania, but he knows that at that period it was still *HR* practice to send a detailed letter of explanation to anyone whose article was rejected (the large number of articles submitted has now forced the journal to abandon that practice). If, therefore, Keith's article had been rejected, one would have expected to find such a letter, and probably the top copy of the article, in the file. Professor Sebold thinks it unlikely that it would have been rejected: "I know that Keith was highly regarded here." Unfortunately, *HR* now maintains files for only the past five years, because storage has become an insuperable problem. Unless new evidence turns up, one can only guess. My guess, with which Professor Sebold concurs, is that either the article never reached *HR* (the vagaries of the postal service to and from the University of the West Indies caused Keith, who hated muddle and uncertainty, much worry and considerable irritation), or that it arrived but that Keith asked *HR* to hold it pending modification. In either case, Keith's return to England (he was interviewed for the Chair of Spanish at Exeter six weeks after his mention of the article, and by January of 1967 he was already packing his books and papers for dispatch to England) could well have delayed action on the article to a point where he felt that it was no longer worth pursuing.

Apart from the normal copy-editing, and the provision of [bracketed] bibliographical addenda in the notes, I have made only one change in Keith's article: the replacement of "*La Celestina*" by *Celestina* in the title and a few times in the text. Keith's realization that *La Celestina* is a XIXc invention, and that the early printers knew the work as *Celestina*, was, when he wrote this article, still more than a decade in the future (see *Celestinesca* 4, ii [Nov. 1980]: 19-21). The change in usage is therefore anachronistic, but to publish his article now with a title to which he would have objected seems to me unacceptable. With that single exception, the article as printed is what Keith wrote in 1966. Were he writing on the subject today, he would of course take into account Miguel Marciales' comments on the *argumentos* in vol. I of his edition (1985), pp. 44-49, 176-80, and 202-04; and Jerry Rank's "The 'Argumentos' of the Early Editions of the *Celestina*," in *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, III (Madrid: Gredos, 1986): 387-95. He would also, especially, comment on the implications of Charles B. Faulhaber's discovery of a manuscript of part of Act 1 in Biblioteca de Palacio MS 1520 (*Celestinesca* 14, ii [Nov. 1990]: 3-39; 15, i [May 1991]: 3-52). When Dorothy Severin and I discussed Faulhaber's first article, we concluded that the manuscript was in all probability part of Rojas' draft revision of the anonymous author's Act 1, and therefore represented a half-way stage between the "papeles" found by Rojas and the text of Act 1 printed in the 1499 *Comedia*. Our conclusion is endorsed by Faulhaber, on the basis of a detailed analysis (pp. 3-5 of his second article). It is not the view of all scholars: at the IV Congress of the Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Lisbon, October 1-5, 1991), when

Faulhaber gave a paper on his discovery, Ian Michael and Francisco Rico dissented vigorously. Nonetheless, I still believe it to be the most economical and convincing hypothesis. And if it is correct—if Palacio 1520 does indeed represent Rojas' draft revision—then, since the MS includes the general *argumento* but not that to Act 1, it triumphantly vindicates Keith's conclusion that the authorship and textual history of the *argumento* [*de toda la obra*] are distinct from those of the *argumentos* to Acts 1-16 of the *Comedia*. Faulhaber's discovery does not enable us to decide between Keith's view that the *argumento* is Rojas' work, and Ramón Menéndez Pidal's opinion that it was written by the anonymous first author (see note 12, below), but it does demonstrate—in a way that reminds us of María Rosa Lida de Malkiel's daring hypothesis on the nature of the primitive *Amadís de Gaula* and its vindication by Antonio Rodríguez-Moñino's discovery of a manuscript fragment—that a scholar possessed of great learning and powerful intellect may, by re-examining the available evidence, reach a conclusion that is not widely accepted at the time but that is experimentally verified by the later discovery of manuscript evidence.]

THE PURPOSE OF THE PRESENT PAPER is to explore just one of the logical consequences of the new and far-reaching discoveries in *Celestina* studies: of Norton's accurate dating and placing of the "1502" editions of the *Tragicomedia*,¹ of the arsenal of material provided by Herriott's thorough-going graphing of the variant readings,² and of the recovery of the lost edition of Saragossa 1507.³ I have set out

¹ F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520* (Cambridge: University Press, 1966), especially Appendix B, "The Early Editions of the *Celestina*," pp. 141-56. I am indebted to Mr. Norton for allowing me to read this work in proof several months before its publication. [This article was, of course, written before the publication of Norton's masterpiece, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge: University Press, 1978), which Keith Whinnom reviewed in the *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (1979): 246-47, but Norton's conclusions about *Celestina* are already given in the 1966 book.]

² J. Homer Herriott, *Towards a Critical Edition of the 'Celestina': A Filiation of Early Editions* (Madison: University of Wisconsin Press, 1964).

³ Although I had the pleasure of being the first to examine closely and to describe this interesting text, it seems that José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2nd ed., 3:2 (Madrid: CSIC, 1965), p. 267, no. 4794, must be conceded to have discovered it earlier, although he records its existence in the Library of the Real Academia de la Historia, Madrid, without any mention of its ever having been lost, and misprints the catalogue number, which is in fact 3-7-2/3566. Note that earlier critics who have spoken of "Saragossa 1507" have been relying on the supposed reproduction of it by Tomás Gorchs, *La Celestina* (Barcelona, 1841), which actually, as Herriott suspected, leans heavily on the edition of León Amarita (Madrid,

elsewhere what appear to be the ineluctable conclusions to be derived from this combined evidence and I do not propose to reargue the case here; but I must summarily restate what we now know about the affiliation of the early editions of the *Tragicomedia*.⁴

The earliest surviving version of *Celestina* in any language is the Italian translation by Alfonso Ordóñez printed in Rome in 1506.⁵ The earliest surviving Spanish version is that of Saragossa 1507. Following, in chronological order of the editions from which they derive, are: Valencia 1514, "corrected," but except for his own verses very cursorily indeed, by Alfonso de Proaza, and based on an edition later than that from which Saragossa 1507 derives; deriving from the same lost Seville (?) edition, and therefore of equal authority, the edition of Toledo c.1510-c.1514 (Toledo "1502," British Library C.20.b.9) and Seville c.1511 ("Seville, 1502," BL C.20.c.17); deriving from the Seville c.1511 edition, the Rome c.1516 edition (Seville, "1502," BL C.20.b.15 with a fudged last leaf, Boston Public Library, etc.); and, finally, and scarcely now of any consequence, the Rome c.1520 edition ("Salamanca 1502," BL G.10224 and the Hispanic Society) and the Trotter-Criado de Val "puta vieja" text of Seville c.1518-1520 (Seville, "1502," Biblioteca Nacional R.26575), which derive from a lost Seville (?) edition based on the edition represented by the Michigan text.

The title of the Italian translation runs as follows:

Tragicocomedia de Calisto & Melibea nouamente agiontoui quello
che fin a qui manchaua nel processo de loro innamoramento nel
quale se conthiene ultra il suo gratioso & dolce stilo assai
philosophiche sententie & aduisi necessarii per gioueni monstrando
loro linganni che son renchiusi ne falsi seruitori e rrofiane per

1822, repr. 1835). [The 1507 text is the basis of the edition by Dorothy S. Severin with Maite Cabello, *Letras Hispánicas*, 4 (Madrid: Cátedra, 1987).]

⁴ See my "The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*," *Zeitschrift für Romanische Philologie* 82 (1966): 22-40, in which I have shown that Herriott's scheme of affiliation must be rejected, in part on account of the evidence of Norton and Saragossa 1507. To reassure the reader that my conclusions are not peculiar or eccentric, I should perhaps say that Mr. F. J. Norton, Prof. P. E. Russell, Prof. D. W. McPheeters, and Mr. A. D. Deyermund, who read the article in typescript or proof, have, except for minor details which are not important here, accepted my findings.

⁵ [Now edited: Kathleen V. Kish, *An Edition of the First Italian Translation of the 'Celestina'*, UNCSRL, 128 (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1973).]

Alphonso Hordognez [...] ⁶

Emma Scoles (1961, p. 177) has speculated on whether, in view of the translator's fidelity to the Spanish text elsewhere, this might not indicate that the title of the Spanish edition on which the translation is based was:

Tragicomedia [or Tragicocomedia] de Calisto y Melibea, nuevamente añadido lo que hasta aquí faltaba en el proceso de su deleite [...]

borrowing the latter phrase, and so substituting "deleite" for "enamoramiento," from the Prologue.

Saragossa 1507 lacks its title-page, although the bibliographers, copying Salvá, list it almost without exception as *Comedia o tragicomedia*.⁷ (I was myself hypnotized by this tradition in my description of this text, "Relationship," p. 31.) In fact this supposed title derives from the *incipit*, "Siguiese la comedia o tragicomedia [...]," which persists through all the early editions of the *Tragicomedia*. More important is the fact that Saragossa 1507, while preserving the *argumento* of the whole work, suppresses the *argumentos* which precede each act.⁸

Valencia 1514 has the title (which Cejador's edition does not reproduce):

Tragicomedia de Calisto y Melibea nueuamente reuista y emendada con adicion de los argumentos de cada un auto en principio. La

⁶ See Emma Scoles, "Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*," *Studi Romanzi* 33 (1961): 155-217, especially p. 176, and "La prima traduzione italiana della *Celestina*: repertorio bibliografico," in *Studi di letteratura spagnola*, ed. Carmelo Samonà (Rome: Univ. Società Filologica Romana, 1964): 209-30, especially 213-14; [Kish 1973, p. 31]. I have made no attempt to reproduce the titles of these editions with full bibliographical detail.

⁷ [Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá* (Valencia: the author, 1872).]

⁸ [Cf. "Saragossa 1507 [...] is [...] unique among all early editions of the *Celestina* [...] in suppressing all *argumentos* except the *argumento general*" ("Relationship," p. 31). Reasons for believing that this edition derives from *Seville 1504 are given on p. 32. There is no mention of a *Seville 1504 edition or of Jacob Cromberger's possible responsibility for suppression of the *argumentos* to individual acts in Clive Griffin's excellent study of the Crombergers: *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dynasty* (Oxford: Clarendon Press, 1988), in which a chapter (pp. 20-70) is devoted to Jacob. Griffin was, of course, unaware of the existence of the present article when he wrote his book.]

qual contiene de mas de su agradable estilo [...] alcahuetas.

The latter part of this title is familiar to us from the *Comedia* of Toledo 1500 and Seville 1501.

Thereafter, beginning with Seville c.1511, we find in all the "1502" editions, except that of Seville c.1518-20, the title with which we are most familiar:

Tragicomedia [...] Melibea. En la qual se contiene [...] alcahuetas y nueuamente añadido el tractado de Centurio.

Valencia 1518 copies the title of Valencia 1514.

Now, it is well known that Fernando de Rojas, in the Prologue to the *Tragicomedia*, complains of the intervention of the printers in inserting the *argumentos*: "Que avn los impressores han dado sus punturas [Trotter-Criado "pinturas"] poniendo rúblicas o sumarios al principio de cada aucto narrando en breue lo que dentro contenía; vna cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores vsaron" (Cejador I:25). What, then, appears to have happened is this:

a) The *princeps* of the *Tragicomedia* appeared, despite Rojas' protests in the Prologue, with the same inadequate summaries of the acts which had been printed in the editions of Burgos 1499, Toledo 1500, and Seville 1501, and with some very much better-written summaries for the additional acts, and a rewritten summary of Act 14. This *princeps* was in all probability printed by Stanislaus the Pole in Seville in 1502, and is, of course, now lost. The Italian translation may be based on this edition, or, as Emma Scoles would prefer to postulate (though it is not strictly necessary), on a second edition. It appears extremely likely that the title of the first expanded edition did in fact mention, immediately after "Tragicomedia de Calisto y Melibea," the extending of the love-affair, in a phrase very similar to that reconstructed by Scoles, whether using the term "deleite" or "enamoramiento" it may be forever impossible to determine. I do not propose to discuss here whether the first word of the title was "Tragicomedia" or "Tragicocomedia."

b) Since the Saragossa 1507 *Celestina* is the cheapest, most hastily produced, and most badly misprinted of all the pre-1520 Spanish *Tragicomedias* (Rome c.1516 takes the booby-prize for misprints if one includes Spanish texts printed outside Spain), it is *a priori* unlikely that George Coci cared enough to attempt to adjust his version to the author's complaint and to take the initiative in suppressing the summaries of each act, and since we have other evidence that at least one Seville edition suppressed them, we should conclude that it was Jacob Cromberger who, in

a lost edition of c.1504?, took Rojas' remarks to heart and omitted the summaries of each act.

c) It is clearly impossible that it was Juan Joffre or Alonso de Proaza who took the initiative in restoring them, for they are already restored in Seville c.1511, without any reference to their ever having been suppressed. It seems almost certain, therefore, that in the title of Valencia 1514 the phrase "con addicion de los argumentos de cada un auto en principio" is copied from the title of a lost Seville edition (say 1506?), from which the text itself certainly derives. (The notion that Valencia 1514 reflects the text of the *princeps* of the *Tragicomedia* is now untenable.) We know that it was always very difficult for the early printers to jettison even spurious added material once a tradition of printing it had begun, and the summaries of the acts were almost certainly put back by Cromberger after possibly only one attempt at leaving them out.

d) The title was changed again in one of the main-stream Seville editions now lost (say 1508?). The reference to the restoration of the *argumentos* was omitted, and the additional material was described as the "tractado de Centurio." This is the well-known title of all but one of the "1502" editions.

e) In 1518-20, Cromberger took the extraordinary and not-to-be-repeated step of completely changing the title to *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Although Trotter and Criado de Val do not mention it, perhaps one of the factors which weighed with them in selecting BN R. 26575 as their base text was that the inventory of Rojas' library lists only one *Celestina* under the rubric "Libro de Calisto."⁹ It may be thought a little odd that Rojas did not possess more copies of his own work and that the one he did own was not the first edition. It might then be argued that the title of the *princeps* of the *Tragicomedia* was indeed "Libro de Calixto y Melibea," in which case one would have to suppose that the Italian translation was based on a second edition, with the title which I have postulated above for the *princeps*, or, alternatively, that "Libro de Calisto [...]" may have been the title of an early *Comedia*, possibly the lost Salamanca 1500. But I do not believe myself that the inventory need commit us to any such hypotheses.

⁹ See Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, otorgado en la villa de Talavera, el 3 de abril de 1541," *Revista de Filología Española* 16 (1929): 366-88, p. 382: "Yten el libro de Calisto."

The summary of the whole work appears first, of course, with the *Comedia*.¹⁰ It is extant in the editions of Toledo 1500 and Seville 1501, and there would have been more room for it on the verso of the lost folio A1 of Burgos 1499, though there is no way of proving that it was printed in that edition, and still less that it was printed in an earlier edition (say Salamanca 1498/1499?) which did not contain the summaries of the acts. But there does exist the distinct possibility that this summary is Rojas' first statement of his conception of the *Comedia* (written earlier, that is, than the epistle-preface and the acrostic verses), and it would seem, since not a word is changed for the expanded *Tragicomedia*, that he regarded it as still valid for the 21-act version, which many critics have thought lacked the moral impact of the *Comedia*. That the *argumento* was written by Rojas I have, of course, still to show.

When Cromberger, doubtless influenced by Rojas' complaint, suppressed the summaries of each act, he allowed the *argumento* of the whole work to stand. The references are in fact unequivocal: Rojas complains only of the "rúbricas o sumarios al principio de cada aucto;" Valencia 1514 announces the restoration of the "argumentos de cada un auto en principio." But all the earlier critics, except Menéndez Pidal, lumped all the *argumentos* together, and concluded, like Gilman, that "there is no reason to doubt that the 'argumento de toda la obra' and the *argumentos* to the individual acts were written by another hand."¹¹ Menéndez Pidal, accepting the view of the unity of artistic conception between Act I and Rojas' continuation, suggested in explanation that not only did Act I contain the germ of the whole work, but it was also probably accompanied by the *argumento* of the whole work.¹² Bataillon appears to accept Menéndez Pidal's suggestion, although he makes the point negatively: there is nothing to suggest that Rojas had any more detailed outline of what the first author intended.¹³

It does not seem likely that the *argumento* of the whole work is by the author of Act I. In the first place, the artistic unity of Act I with the rest has been consistently exaggerated, so that the hypothesis of the *argumento's* earlier existence

¹⁰ [See the introductory note, above.]

¹¹ Stephen Gilman, *The Art of 'La Celestina'* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1956), Appendix B, "The *Argumentos*," 212-16, p. 212. [Gilman's hypothesis was first set out, in a different form, in his "The *Argumentos* to *La Celestina*," *Romance Philology* 8 (1954-55): 71-78.]

¹² R. Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos," *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 13 (Jan-Feb 1950): 9-24, p. 14.

¹³ Marcel Bataillon, *'La Célestine' selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961), p. 64.

is not needed as an explanation of this "unity of conception." My own view coincides with that of Deyermond, who wrote in 1961: "there is nothing [in Act I] to show that the author [...] intended the work to develop in the direction it eventually took. Act I is consistent with what follows, but it would also be consistent with a light cynical ending of the type found in humanistic comedy. [...] It has none of that unambiguous pessimism which marks the main part of the work."¹⁴ Further, one may object that it is improbable that an unfinished fragment of a drama would have had a summary of its plot attached, and that, if it had, Rojas might have been expected to make some reference to the outline which his esteemed predecessor had left him. There are other arguments against its attribution to the author of Act I which will emerge in a moment.

Gilman is the only critic who has subjected the *argumentos* to close reading. He has shown, fairly convincingly, that there are marked differences of approach to the summarizing of the plot, first between the *argumento* of the whole work and the act-summaries, and secondly between the summaries of Acts 1 to 16 of the *Comedia* and those of the additional acts. He concludes in the first case, as I have noted, that there is no reason to doubt that all the *argumentos* of the *Comedia* editions are by a hand other than Rojas', and in the second case that the summaries of the additional acts are the work of Rojas. In fact, there is rather more evidence to show that Rojas is the author of the *argumento* of the whole work than to support the idea that he is the author of the additional summaries, although this latter hypothesis of Gilman's is very attractive, and one I am inclined to accept. The arguments may be set out as follows:

a) In the Prologue to the *Tragicomedia* Rojas complains very specifically only of the summaries preceding each act. In negative support, there is no reason to suppose that the phrase "con los argumentos nueuamente añadidos" of the Seville 1501 *Comedia* must be taken to refer to more than the act-summaries.

b) On the evidence of Saragossa 1507, Cromberger at least appears to have been in no doubt that what Rojas was complaining of did not include the *argumento* of the whole work.

c) Rojas tells us that the summarizing of the plot of each act was

¹⁴ A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Oxford Univ. Press, 1961), p. 115, note 2. Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *Revista de filología española* 41 (1957 [1958]): 373-95, p. 394, and Manuel Criado de Val, *Índice verbal de "La Celestina"* (Madrid: CSIC, 1955), p. 214, earlier expressed similar but less explicit views. Criado notes that Act I lacks any "vuelo trágico."

superfluous and unnecessary in the light of the practice of the ancients: "una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron." But this is true only if he is referring to the act-summaries. It may be argued that Rojas did not know Plautus, but the anonymous *Querolus* (which has a prologue summarizing the entire plot) was well known in the Middle Ages, and Terence's plays were equipped with *argumenta* in classical times. As María Rosa Lida de Malkiel pointed out to Gilman (Gilman, p. 212), the fifteenth-century editions of Terence are all equipped with *argumenta*, but not, of course, with summaries of the individual acts. Once more it must be concluded that Rojas is not complaining of the *argumento* of the whole work.

d) Further negative evidence that the summary of the whole is not the work of the first author is Rojas' silence on the point, and evidence that it is not the work of the printer who produced the act-summaries for the *Comedia* is to be found in the acrostic verses, where Rojas cites the *argumento* as evidence of his "limpio motivo" (Cejador, I:10, and it is identical in Toledo 1500 and Seville 1501): "buscad bien el fin de aquesto que escriuio / o del principio leed su argumento."

e) If it is to be assumed that it was the printer who produced the summaries of Acts 1 to 16, Gilman has shown that the printer has quite a different plot-summarizing approach from the author of the *argumento* of the whole work. The printer stresses, indeed overstresses, the largely irrelevant external action, whereas the *argumento* of the whole work summarizes the plot itself in drastically simplified fashion, and, as Gilman says, "the most important words are adjectives of moral evaluation, 'malo,' 'casto,' 'amargo,' etc."

f) Finally, it may be noted that the heavy moral emphasis of the summary of the whole agrees well with the repeated statements of moral intention contained in the epistle-preface, the acrostic verses, the additional *Tragicomedia* preliminaries (including the substitute final stanza of the acrostics), and the author's conclusion.

Against all this, the only argument is Gilman's: "he [Rojas] can hardly be thought responsible for the oversimplification and general inanity of this summary" (p. 213). Gilman avers that Melibea did not begin with a "casto propósito," that Sempronio and Pármeneo were not "engañados," and that Rojas "must have laughed out loud when he read it." It is surely not wholly absurd to say that the servants are "engañados y por ésta [Celestina] tornados desleales [...] con anzuelo de codicia y de deleyte," nor that Melibea's "propósito" is "vencido." Where one is struck by the oversimplification, if not "inanity," of this summary is in the words omitted above: "presa su fidelidad" with reference to the servants, "el casto propósito" with reference to Melibea. The summary speaks of faithful servants suborned by greed and lust, but the play opens with at least one servant ripe for corruption, and shows us the

other's loyalty undermined in large part by his master's behavior. The summary speaks of Melibea's chaste resolution, but, even allowing for her bewitchment, the play shows us a Melibea not wholly unwilling to play the game of love, and whose ambivalent curiosity (as Lope pointed out long ago) is the starting-point of the entire action. The summary speaks of a wicked and astute Celestina, "mala y astuta muger," where the play shows us an old woman not entirely a monster of vice incarnate (at least to the modern reader, and, apparently, Juan de Valdés), and, though astute, led to destruction by a failure to perceive the bankruptcy of her routine. That the summary also throws in the notion of Fortune, placing the blame for the disastrous end of the five main characters on "el aduersa fortuna" which brought Calisto and Melibea together, confuses, as P. E. Russell has pointed out with reference to the play itself, the straightforward morality implied in the earlier part of the summary.¹⁵

But in all this the *argumento* is in no worse case than the rest of the preliminary matter; these contrasts are no greater than those between other statements by Rojas and what actually happens in the play itself. The fact is that if one reads carefully the preliminary matter, ignoring completely the text of the work, one finds no hint of moral ambiguity, of irony, of cynicism, of any shading of attitude—no hint, in fact, that the work which is to follow (despite the fulsome praise of the first author, that "great philosopher") is to be more than a tedious morality. "Selon Fernando de Rojas," *Celestina* is a moral comedy, a warning to young men (title, preface, acrostics, incipit) of the perils of passion and the dangers of flattering servants and bawds. Bataillon made the brave and thoroughly worthwhile attempt to show that the text of *Celestina* (except the ending, which he explains as a failure) supported its author's assertions, but none of his reviewers seems to have felt that he proved his case. But if Bataillon's thesis, which is that there is substantially no discrepancy between the preliminary statements and the text itself, fails to convince, we need some other explanation of these discrepant facts.

The critics who have perceived a difficulty have so far resolved it either by finding a different author for the preliminary matter or by alleging, and usually excusing and explaining, insincerity on Rojas' part. It is true that sundry more or less plausible explanations can be found for the latter, in medieval literary theory and tradition, in Rojas' insecure status as a *converso*, as a law-student, and so on. That someone other than Rojas wrote the preliminary matter is a discarded

¹⁵ P. E. Russell, "Ambiguity in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 35-40, p. 37: "the role of hostile fortune [...] is rather difficult to reconcile with the overt didactic intentions of Rojas."

hypothesis which is no longer a live issue. But it is interesting that critics uninhibited by belief in Rojas' authorship of this material should have felt free to use extremely despective language about it (for instance, Cejador's notes, *passim*, and Gilman's "inanity" with reference to the *argumento* of the whole work). I do not propose to attempt to solve here this paradox of the "inanity" of the preliminary matter and the shaded subtlety of the dialogue.¹⁶

All I have tried to show is that in any such attempt, the *argumento* of the whole work must also be taken into account.

Siguiese la Comedia o Tragicomedia
de Calisto y Abelibea: compuesta en reprehension de los locos ena-
morados: que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas lla-
man y dicen ser su dios. Así mismo hecho en aviso de los engaños de
las alcabuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

Argumento.

Calisto fue de noble linaje: de claro ingenio: de gētil disposiciō:
de linda criança: dotado de muchas gracias: de estado media-
no: fue preso en el amor de Abelibea: muger moça: muy generosa: de
alta y serenissima sangre: sublumada en prospero estado: vna sola he-
redera a su padre Pleberio: y de su madre Alisa muy amada: por so-
licitud del pungido Calisto vencido el casto proposito della: entreue-
niendo Celestina mala y astuta muger con dos servientes del vécido
Calisto engañados: y por esta tornados desleales: presa su fidelidad
con ansuelo de codicia y de deleyte: vinierō los amantes y los q̄ les
ministraron en amargo y desastrado fin. Para comieço de lo qual dis-
puso el aduerfo fortuna lugar oportuno donde ala presencia de Ca-
listo se presento la deseada Abelibea.

¹⁶ [Keith took up this and related problems in a much later article, "Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas," in *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981): 53-68.]

LAS 'COPLAS' CELESTINESCAS DE ¿TREMAR?: UNA HISTORIA CASI COMPLETA DE MEDIO PLIEGO

Arthur L.-F. Askins
University of California-Berkeley

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Para *Pepe*, por su saber y conocer de *Celestina*.

Hay mucha poesía entre pliegos sueltos áureos alejada todavía del placer del lector actual y tal vez no sea la calidad la sola excusa de su desconocimiento. Basta espigar por el océano de esta *literatura* para encontrar a menudo piezas y autores que merecen algo más que su simple recuerdo, escondidos (también a menudo) en bibliografías y repertorios especializados; son, al fin y al cabo, *literatura* que vivió editorialmente una vez--o muchas veces--la gloria de su publicación y tuvo el fervor lector de un público fiel y consecuente con sus contenidos. En ocasiones su cita y su mención no está exenta de algún problema que desanima al neófito o aburre al desprevenido, pues no en vano echarse unos cuantos siglos al colete implica desentrañar un mundo editorial y literario ajeno a la comodidad actual de los datos seguros y trabados por el uso.

La obra de la que hablamos ahora es ajena a los enredos propios de la *poesía de cordel* y a ello tenemos que añadir la inseguridad con que se mueve siempre el investigador (los investigadores) ante la carencia de testimonios seguros. Permítasenos, pues, arrancar de los que tenemos, los indicios necesarios para intentar reconstruir una historia que, si bien pudo ser así y de ello estamos bastante convencidos, también pudo encerrar alguna trampa que nos engañó sin darnos cuenta. En cualquier caso, nos llama prioritariamente la atención el interés literario de la pieza, su transmisión editorial por los entresijos de la difusión celestinesca y el desparpajo poético de un autor sin nombre al que estas letras quieren ponérselo.

Coplas que hizo treniar a vna alcahueta que auia engañado ciertos caualleros trayendo los en trespasse engañosamente.

¶ Oyo oyo amadores
 oyo seruos del amor
 y los que andays con heruos
 haziendos mas seruidores
 o señores,
 oyo que caso donoso
 abomine iniquo y doloso
 y de amores.

¶ Oyo que caso profano
 y reyo por vuestra vida
 y pensad bien la venida
 de vn alcahueta a mi mano
 tan en vano
 que sin nayde la embiar
 me ha hecho requebrar
 muy vfano.

¶ A mi vino esta traydoxa
 ni muy moça ni muy vieja,
 en el saber tan añeja
 ni se si judia o moza
 que ala hora
 me engaño con sus razones
 haziendo mill profeciones
 sin demora.

¶ Deseiome por mil callejas
 mill callejas mill hablillas

mill hablillas mill cosillas
 mill cosillas nuuias viejas
 que las cejas
 y los ojos le quebrara
 si creyera me burlara
 con consejas.

¶ Dixo me señor discreto
 quiere os tanto vna señora
 que esta por tomarse mora
 guardalde por dios secreto
 yo os prometo
 que os tiene aparejado
 para vn jubon de brocado
 y no prieto.

¶ En otra vez que boluio
 con tantas cosas que callo
 dixo me comprado cauallo
 que su mercado lo mando
 porque yo
 traere señor el dinero
 albriçias al mensajero
 me pidio.

¶ Yo dudando tal baraja
 respondile muy cortes
 si lo que dezis hazeys
 y lo qua hablamos quaja

Quizá con todo ello no hayamos añadido a nuestra historia literaria más que unos datos arrancados a fuerza de sugerencias (documentadas), pero ¿qué otra cosa podemos hacer que nos guste tanto?

Hacia el venturoso año de 1515 apareció en la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger un curioso pliego suelto de dos hojas que campeaba en su comienzo la siguiente titulación: "Coplas que hizo tremar a vna alcahueta que auia engañado ciertos caualleros trayendo los entrespasso engañosamente" (fig. 1). No podemos asegurar que éste sea su (primer) estreno editorial y que fuera tan sólo de dos hojas exentas, pero—de momento—parece que sí. Respecto a una posible aparición anterior, manuscrita o impresa, no tenemos ningún dato que la confirme y, por otras razones que veremos después, la fecha de c. 1515 parece muy razonable por el auge de las imitaciones celestinescas. Por otro lado, su condición tipográfica de dos hojas exentas—e insistimos en esta *cualidad* por lo que vendrá con posterioridad—sin el (posible) abrigo editorial de un *pliego completo* del doble parece establecerse así, pues la pieza nos ha llegado encuadrada *in the middle* con otro pliego de la misma extensión del venturado Garci Sánchez de Badajoz.¹ A la Osterreichische Nationalbibliothek de Viena llegó ya bajo estas guardas y la (cierta) uniformidad del fondo libresco de pliegos sueltos de este depósito que "abogan por la idea de un único coleccionista que reunió estos pliegos para su biblioteca," según palabras de Ma C. García de Enterría en el "Estudio" que antecede a la edición facsímile, así parece indicarlo.²

Tenemos, pues, un pliego anónimo, que el rigor erudito de Norton y Wilson ha fechado hacia 1513,³ datación que posteriormente mantendrá el propio Norton⁴

¹ Se conserva en la Biblioteca Imperial de Viena, sign. 67.596.B2 y de él hablaremos por extenso a lo largo del trabajo. El de Garci Sánchez contiene *Las maldiciones dichas clara oscura*, tiene también dos hojas y es de parecida fecha e imprenta que las *Coplas*; así piensan Frederick J. Norton y Edward M. Wilson, *Two Spanish verse chap-books* (Cambridge: Cambridge UP, 1969), no. 34, y Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), no. 47. Existe otra edición de la misma obra, c. 1515, conservada en dos ejemplares (Oporto y París), Norton/Wilson, *Two*, no. 35, y Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, nos. 45 y 46.

² En *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Nacional de Viena* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975): 17-108; la cita en p. 18, donde sugiere al Barón Ignaz von Reinhart, pero hubo alguna sorpresa...

³ Norton/Wilson, *Two*, no. 18; en el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino, no. 604.

y que acepta sin reservas Griffin⁵ y nosotros mismos.⁶ Los 216 versos no dan para más de dos hojas si seguimos los hábitos tipográficos de los pliegos de este período: unos 30/35 versos a doble columna y por tanto su *adecuación* editorial no difiere de otras muchas piezas similares y no requería más extensión, aunque—como en este caso—carezca de algún taquito ilustrativo. La única duda que nos queda, por no ser neófitos ni desprevnidos, es si *continuaba* a otro pliego de dos hojas, es decir, estaba editorialmente pensado como una primera parte (o segunda) de otro pliego similar de la misma extensión⁷ o, por el contrario, formaba *parte* de un pliego de cuatro hojas, digamos un pliego *tradicional*, que contuviera dos obras que por su extensión literaria se ajustaban exactamente en dos hojas más dos hojas; fuera como fuera, se nos presenta *aislado* y se encuadernó después como obra *independiente* con el pliego de Garci Sánchez.⁸ Que nos inclinemos con cautela por la segunda posibilidad, dos hojas exentas editorial y tipográficamente *completas*, no responde más que a las sugerencias que aportan algunos datos posteriores y ante la casi segura posibilidad de que un pliego de cuatro hojas pueda conservarse en dos de dos hojas con el doblez central,⁹ aunque a ello, y por ello, volveremos después.

Que el desconocido autor conocía de sobra los andares de *Celestina*, salta a

⁴ En su *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge: Cambridge UP, 1978), no. 880.

⁵ Clive Griffin, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty* (Oxford: The Clarendon Press, 1988), no. 144.

⁶ Comparado con otros pliegos de la época para establecer los tipos utilizados, el gótico 158 (T: 2) y el 98 (T: 12), según numeración de Norton, *A Descriptive*: 285.

⁷ Aproximadamente: cf. Norton/Wilson, *Two*: 12-30. Un 25% de los pliegos de este período (1510-1520) son de dos hojas; no extraña, pues, su extensión.

⁸ ¿Este *error* es debido a querer formar una unidad de 4 hojas con dos obras de la misma imprenta y parecida época? Nada aclara Ma C. García de Enterría, "Estudio," 24-29, para quien uno está "encuadernado junto" al otro; en cambio Norton, *A Descriptive*, no 880: "misbound with no. 875, in the middle" y en el no. 875, el de Garci Sánchez de Badajoz: "misbound, leaf 2 preceding leaf 1, and inserted in the middle of no. 880." Está claro que el (des)arreglo es posterior a los avatares editoriales de los pliegos.

⁹ A no ser que se imprimiera de una manera totalmente *anormal* a los usos de la época y no parece éste el caso, *vid.* Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* en edición de Jaime Moll (Madrid: El Crotalón, 1984), fols 25v-28r, "Capítulo séptimo."

la vista y nuestras coplas de pie quebrado parecen avisar a lectores potenciales de los males que sufren por confiar, más que en méritos propios, en pagadas tercerías. Su temprana ubicación le permite hermanarse con parecidos *proyectos* poéticos que por estos años andaban a la zaga del éxito notable del texto de Rojas y sin salir del taller de los Cromberger, que editaron *Celestina* hacia 1511 y 1513-1515,¹⁰ podemos contar el bello pliego en folio del *Romance de Calisto y Melibea*, c. 1513, definido por Norton como "a short-lived experiment."¹¹ Pero también por estas fechas aparecen dos textos de Pedro M. Jiménez de Urrea: la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* recogida en su *Cancionero* de 1513¹² y la *Penitencia de amor*, editada un año después,¹³ que circundan la difusión temática en *poesía* de una obra y de un personaje enraizado en el sentir literario (y popular) de los comienzos del siglo XVI.¹⁴

En este momento desconocemos al posible autor, aunque algunos datos internos que ofrecen, literariamente, las *coplas* (citas, sub-temas, lenguaje, intención,

¹⁰ C. Griffin, *The Crombergers*, registra c. 1511, no. 72 y c. 1513-1515, no. 141, por ceñirnos a esta época. En la edición del texto de Rojas de Miguel Marciales (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1985): I, 5-9, se recogen unas 7 salidas para el período 1510-1516 de Toledo, Sevilla, Valencia, etc.

¹¹ Nos referimos al conservado en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander, Rodríguez-Mofino, *Diccionario*, no. 1042 y Norton, *A Descriptive*, no. 836; la definición en F. J. Norton, *Printing in Spain*: 11. Hay estudio de tan magnífica pieza de Ma C. García de Enterría, *Literaturas marginadas* (Madrid: Playor, 1983): 52-67.

¹² Ocupa los fols xliii(v) a xlix(r) de su *Cancionero* y consta de 842 versos. Ha sido editada con el modelo al pie por Robert L. Hathaway, "La *Égloga de Calisto y Melibea* de Ximénez de Urrea," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27 (1978): 314-330, y puede consultarse Ruth H. Webber, "Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*" en '*La Celestina*' y su entorno social (Barcelona: Hispam, 1977): 359-366, y Roger Boase, "Imagery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 17-32.

¹³ Hoy puede leerse en la reciente edición de R. L. Hathaway (Exeter: Exeter University, 1990) y cotejar los trabajos de R. H. Webber, "Pedro Manuel ...," *infra* y Jesús Gómez, "Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de amor' de Urrea," *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 3-16.

¹⁴ Básicamente: Pierre Heugas, '*La Célestine*' et sa descendance directe (Burdeos: Bière, 1973) y Keith Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo," en *Literatura de la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII)* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988): 119-131.

etc.) podrían apuntar con cierto tino hacia un avezado poeta montañés que andaba en motivos similares desde finales del siglo anterior; nos referimos, claro está, al prolífico Rodrigo de Reinosa. Su abundante obra poética, punzante, sugerente, irónica, anda esparcida por casi dos docenas de pliegos sueltos desde el período incunable hasta los años treinta del siglo siguiente, gozando de un beneplácito lector y público parejo con su picante y ácida pluma.¹⁵ De ser poeta tan conocido está acostumbrado a la anonimia, parece importarle más la obra que su nombre, el tema que la paternidad, y el lector que la fama.

Gilman, Ruggerio y Trotter¹⁶ ya señalaron las deudas de su poesía con ciertos tópicos y motivos del primer acto de *Celestina*—especialmente sus famosas *Coplas de las comadres*—¹⁷ incluso su nombre aparece unido a la posible autoría del mismo en sugerente opinión emitida cautelosamente por von Richthofen,¹⁸ quien relaciona al montañés—como a Rodrigo Cota—como *continuadores* del *Corbacho* y también como posible autores del primer acto de la obra de Rojas. Precisamente esta relación se establece singularmente, con Andreas Capellanus por medio,¹⁹ a través

¹⁵ Desde las monografías de José Ma. de Cossío sobre el montañés ha existido algún intento de volver a la carga con su obra, por ejemplo, María Inés Chamorro, *Coplas* (Madrid: Taurus, 1970) y *Poesías de germanía* (Madrid: Visor, 1987) y José María Cabrales, *La poesía de Rodrigo de Reinosa* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1980); todas lejos todavía del intento. La bibliografía tuvo mejor suerte con John M. Hill, "Notes for the Bibliography of Rodrigo de Reynosa," *Hispanic Review* 14 (1946): 1-21 y "An Additional Note ...," *Hispanic Review* 17 (1949): 244-250, más todo lo resumido en el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino, *passim*; pues Cabrales y Chamorro, sobre todo esta última, son un dechado de errores inaceptables, fruto de un (pasmoso) desconocimiento de todo orden.

¹⁶ Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio, "Rodrigo de Reinosa y *La Celestina*," *Romanische Forschungen* 78 (1961): 255-284, y G. D. Trotter, "The *Coplas de las comadres* of Rodrigo de Reynosa and *La Celestina*," en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963): III, 527-537.

¹⁷ Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, nos. 465 y 466; el texto en J. M. Cabrales, *La poesía*: 53-96.

¹⁸ Erich von Richthofen, "Alfons Martinez de Toledo und sein Arcipreste de Talavera, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts," *Zeitschrift für Romanische Philologie* 61 (1941): 417-537, en particular 487-491, y "El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*," en *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid: Castalia, 1966): II, 115-121, esp. 118-119.

¹⁹ El episodio puede leerse en la edición de Inés Creixell, *De amore* (Barcelona: El Festín de Esopo, 1985): 404 ("Est et omnis femina virlingosa ...").

de las "Coplas del huevo,"²⁰ pliego *hermanado* tipográfica y editorialmente con nuestras *Coplas que hizo tremar* unos años después.

Además el *capoversi* del poema (anti)celestinesco: "Oyd oyd amadores ...," remite elocuentemente a un auditorio atento—¿podríamos decir un lector avisado y cómplice de este llamativo exordio? Fórmulas parecidas no son difíciles de rastrear con anterioridad a Reinosa, siempre en obras de ambigua interpretación doctrinal para un público (¿lector/oidor?)²¹ imbricando en un mensaje poético cuyo *topoi* conoce y asume como difusión bien asimilada. Recuérdese el "abrid las orejas, que agora oyredes" de la *Dança general de la Muerte*²² o el "Abre, abre las orejas" de las *Coplas del Tabefe*,²³ incluso el "abrid, abrid vuestros ojos" del *Doctrinal* del Marqués de Santillana.²⁴

Pero una sombra se desliza sobre el pliego que ha difuminado la posible autoría del montañés, sombra, a la postre, sugerida por la crítica moderna, pues el refrendo editorial de su época apunta con datos documentados hacia su paternidad literaria. Nos referimos al locuaz infinitivo situado en su título, un "tremar" sintácticamente complejo y semánticamente ambiguo.

Norton y Wilson, quizá los primeros en fechar y estudiar el pliego vienes de c. 1515, lo mantienen como anónimo sin ninguna aclaración o comentario y lo alfabetizan por "Coplas que hizo tremar." Años después Rodríguez-Moñino, quizá

²⁰ Ver más adelante la cita y estudio del pliego. El episodio del *Corbacho* puede leerse en la edición de Joaquín González Muela (Madrid: Castalia, 1970): 124 y ss.

²¹ Cf. Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la literatura medieval* (1987) (Madrid, Cátedra, 1989), *passim*.

²² Citamos por la edición de Margherita Morreale, "Para una antología de la literatura castellana medieval: la *Danza de la muerte*," *Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere* 6 (1964): 103-172, v. 55.

²³ Citamos por la edición de Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid: Castalia, 1981): 321-324, v. 1.

²⁴ Citamos por la edición de Angel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof en sus *Obras completas* (Barcelona: Planeta, 1988): 349-364, v. 9. (Años después todavía resuena el lugar en "Oyd amantes noveles" al comienzo de un pliego relacionado con estos temas, en Pedro M. Cátedra y Víctor Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)* [Valencia: Albatros, 1983], no. 11).

guiado de una (gratuita) mayúscula que indicaba para el pliego "Tremar"²⁵ y sin más interés en aclarar la evidente falta de concordancia gramatical, convierte el infinitivo *tremar* en nombre de autor: "Tremar" y como tal lo alfabetiza en su *Diccionario* y se mantendrá en su monografía póstuma de los pliegos de la Colombina.²⁶ No le faltaba (algo) de razón, pues en esta época algunos pliegos aparecen en su título--y ¡ajo! a este *lugar*--sin más cita que el escueto nombre/apellido: Avendaño, Quirós, Costana, Villatoro, etc.,²⁷ por más que resultara difícil admitir al oído un "Tremar" sin tradición nominal refrendada. Ma. C. García de Enterría al estudiar el pliego admite en nota la "sospecha de que *tremar* no sea nombre, sino verbo; las coplas habrían hecho *temblar* a una alcahueta"²⁸ y, por último, Griffin en su catálogo sobre los Cromberger prefiere indicar un prudente "Coplas que hizo <*sic*> tremar."

Baste recordar que no es el título el *lugar* más adecuado para esbozar suposiciones, pues en una alarmante mayoría de los casos responde con casi total seguridad a manos e intenciones ajenas a los autores literarios y que a lo largo del siglo XVI van formando poco a poco un código particular que los acerca a un género propio: el de la *titulación*,²⁹ la carencia (casi) absoluta del medioevo no conoció este *gradus* debido a impresores, correctores, libreros, editores y demás personal y operarios que andaba por las imprentas.³⁰ El título de un pliego indica una

²⁵ Cf., más adelante, el *Catalogue* de Richard Heber, n50.

²⁶ *Diccionario*, nos. 604 y 605 y *Los Pliegos Poéticos de la Biblioteca Colombina (siglo XVI)* (Berkeley: Univ. of California Press, 1976), en no. 269 ("Reinosa").

²⁷ Muchos son los poetas del siglo XV (y XVI) cuya rúbrica en los *cancioneros* nada añade para su identificación; en otros casos y por otras fuentes se ha podido ampliar algún dato significativo.

²⁸ En su "Estudio," p. 71; pero lo alfabetiza como *autor* en "Tremar," p. 99.

²⁹ Ver, por ejemplo, Antonio Prieto, "La titulación del *Libro del Arcipreste de Hita*," en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz* (Granada: Univ. de Granada, 1977), III: 54-65 y Alan D. Deyermond, "De las categorías de las letras: cuestiones de género, autor y título en la literatura medieval española," ponencia plenaria en el III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, octubre de 1989), en prensa para sus *Actas*.

³⁰ Ver, p. ej., Francisco Rico, "Resolutorio de cambios de Lázaro de Tormes (hacia 1552)," *Dicenda* 7 (1988): 117-131.

voluntad editorial, el texto impone una convicción literaria.

De todas maneras, desechando la nominación, el infinitivo parecía no atender más que a su significado etimológico: "temblar" y con él andaba desde antiguo combinando las formas "tremar/tremar".³¹ No es difícil encontrar amplios testimonios de la primera desde hacía siglos: "Qué as que tremes?" (*Sendebar*); "Movióse el agua et semejóle que tremía la luna" (*Calila y Dimna*); "Tod'el mar fue airado / la tierra tremejó" (*Alexandre*); "¡Ay! que todos mis miembros comiençan a tremar" (*Libro de buen amor*); "todos los demunios tremen" (*Libro de los estados*); etc.³² No tan fácil es la segunda forma, apenas el *Vocabulario* de Palencia (bajo "tremere") y el coetáneo Juan del Encina ("tremando atordido de tanto temor").³³

Con nuestra grafía el infinitivo se conserva en el castellano actual (como "anticuado"),³⁴ pervive en el gallego y portugués con algunas otras acepciones que en nada afecta a nuestro problema ('soster,' 'buraco,' 'trama,' 'aguantar,' etc.)³⁵ y con la primitiva alternancia de "tremar/tremar."

³¹ Ver Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980), V: 454-456 (y antes, Esteban de Terreros, *Diccionario castellano* [Madrid: Viuda de Ibarra, 1788 = Madrid: Arco, 1989], III: 698). Es de ley agradecer el asalto informativo al que sometimos a Francisco Aliaga y Juan Carlos Conde, pacientes amigos acostumbrados a nuestras consultas; les debemos tiempo y conocimientos.

³² Citamos por las ediciones respectivas de María Jesús Lacarra (Madrid: Cátedra, 1989): 97; J. M. Cacho Bleuca y M. J. Lacarra (Madrid: Castalia, 1987): 232; Jesús Cañas (Madrid: Ed. Nacional, 1978): 2314d (y 857d, etc.); Jacques Joset (Madrid: Taurus, 1990): 785a (y 1419b, etc.) y José Manuel Bleuca (Madrid: Gredos, 1981): I, 299 (y *General Estoria*, Berceo, etc.).

³³ Alfonso de Palencia en la edición facsímil (Madrid: RAE, 1967): II, fol. cccvii(r) y la *Égloga de tres pastores* en *Obras completas*, edición de Ana María Rambaldo (Madrid: Clásicos Castellanos, 1983): IV, 178.

³⁴ *Diccionario de la lengua española* (Madrid: RAE, 1984²⁰): II, 1338.

³⁵ *Diccionario da lingua galega* (Vigo: Ir Indo, 1986): III, 581; Constantino García, *Léxico de voces galegas de hoxe* (Santiago de Compostela: Universidad, Anejo de *Verba*, 27, 1985): 267; E. Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Vigo: Galaxia, 1981): III, 386, etc. y Cândido de Figueiredo, *Dicionário da Língua Portuguesa* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1954¹³): 431; José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (Lisboa: Confluência, 1952): III, 2245; H. Maia D'Oliveira, *Grande dicionário da língua portuguesa* (Sao Paulo: Lisa, 1964): III, 2645; etc.

El problema siempre nos pareció más gramatical que semántico y básicamente consiste en aceptar una construcción de "relativo restrictivo," como la denomina Keniston para este período,³⁶ confeccionada con *hacer + infinitivo*, que también documenta con cierta asiduidad en la misma época.³⁷ Cuesta admitir al oído sintáctico actual unas "Coplas que hizo temblar a una alcahueta," sin admitir la *no* concordancia del tiempo verbal que tiende a *restaurar* un sujeto singular; pero es perfectamente posible para un lector/oídor de pliegos áureos, más todavía si el autor es Reinosa, acostumbrado como tenía a su auditorio a los juegos lingüísticos y a las formas léxicas y gramaticales audaces. ¿Quién dudaría del sentido después de recordar de memoria el "gelofe mandinga/te da gran tormento" o el "mangana, mangana/no tener vino ni chucarana?"³⁸

Pero una solución factible podría venir desde la montaña donde nació Reinosa. Nos referimos al perfecto fuerte leonés "fizón" por "fizieron", que para nuestro interés encontramos utilizado en el *Palmerín de Olivia* de 1511: "E así fue fecho, que se la fizon mucho e lo curaron de sus llagas e fizieron vela para la cibdad de Constantinopla," con alternancia en la misma línea, o en un *incipit* de capítulo: "e de cómo concertó con su padre de matar a Palmerín e de lo que fizon sobre ello"³⁹ y nos agrada en extremo, además, recordar que en la edición *intervino* Juan Agüero de Trasmiera, montañés de alcurnia y compañero literario de Reinosa por los campos

³⁶ Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1937), 15.11 y, además, Javier Elvira, "Sobre procedimientos de formación de relativos en español antiguo," *Cuadernos de Investigación Filológica* 10 (1984): 99-104, y María Luisa Rivero, "Las relativas restrictivas con *que*," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 31 (1982): 195-234.

³⁷ Keniston, *The syntax*, 37.341 y, además, Giovanni Maria Bertini, "Construcciones infinitivas en los refranes del siglo XV," en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford: Dolphin, 1964): 207-212 y María Luisa Hernanz, *El infinitivo en español* (Barcelona: Univ. Autónoma, 1982). Rafael Lapesa recuerda en su *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1981⁹), p. 268, que en esta época se "emplea mucho en infinitivo dependiente de otro verbo a la manera latina," con ejemplo, precisamente, del *Corbacho*.

³⁸ Ver, sin más comentario, Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, no. 469 y texto en J. M^a. Cabrales, *La poesía*: 97-100.

³⁹ Citamos por la edición de Giuseppe Di Stefano (Pisa: Università di Pisa, 1966): I, 591.3 y 596.4, respectivamente. (Ver también M. Skubic, "Pretérito simple y compuesto en los primeros textos castellanos," en *Actas del Décimo-primero Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas* (Madrid: CSIC, 1968): IV, 1891-1901.

editoriales de estas épocas.⁴⁰ Que un título refleje una construcción arcaica leonesa dialectal no nos plantea en 1515 ninguna sorpresa, más si recordamos que *ahora* el titulillo de un poema de alguien que ha nacido y se mueve por esa zona geográfica⁴¹ obtiene el honor de ocupar el título de un pliego suelto impreso a muchos kilómetros (perdón, leguas) de su origen. Que el componedor (¿andaluz, alemán?) no entendiera el "fizon" o no quisiera utilizar el tipo correspondiente ("fizō"),⁴² no se trata más, al fin y al cabo, que de una *norma*, como nos recuerda Lapesa para parecidos asuntos de estos años: "dentro del dominio castellano la creciente unificación lingüística se vio favorecida por la difusión de la imprenta, exigente auxiliar de la norma; pero no por eso quedaron excluidas las modalidades regionales (...)."⁴³ El componedor de la nueva edición años después, casi quince, no recuerda (tampoco) un perfecto leonés dialectal y, además, corrige para su sentido de la concordancia el plural inicial de "Coplas," como un colectivo metonímico: "Copla"; y, por si no quedan claras sus luces gramaticales, deja en el título otras *erratas* de su marca: "trayēdo los/trayendolos," "en-/trespasso/en traspasso," amén de una veintena de variantes en el texto.⁴⁴

Rodrigo de Reinosa parece, pues, buen candidato, desde la lengua y con la literatura, antes de continuar la historia bibliográfica. Encauzados estos

⁴⁰ Mercedes Fernández Valladares y Víctor Infantes, *Pliegos cántabros del siglo XVI* (Santander: Cuévano, 1985): 7-10.

⁴¹ Ver lo que sabemos de sus andanzas en J. M^a. Cabrales, *La poesía*: 23-25, quien supone que anduvo algún tiempo por Sevilla, e I. Chamorro, *Poesías*: 21-25.

⁴² Este tipo ("ō") lleva la tilde incorporada, de ahí la facilidad de la errata, amén de su (posible) comprensión verbal; ver la "caja de imprenta" áurea en A. V. de Paredes, *Institución*, fol. 9r. Además el pliego de c. 1515 apenas utiliza la tilde, frente al de c. 1530 que la usa con frecuencia.

⁴³ En *Historia*: 283; quien, además, recuerda que el "dialecto leonés vivía solamente en el habla rústica," con buena bibliografía en nota.

⁴⁴ Por ejemplo, se *come* un verso, el 7 ("abomine iniquo y dolosa"), quizá para *acoplar* el grabadito en la caja, de todas formas de *eligirlo*, lo eligió bien; de ahí que Luis C. Pérez, que lo edita (ver nota 58) y que no conoce la edición de c. 1515 donde la estrofa está completa, indique: "estrofa de 7 versos, las demás son de ocho," p. 52. El resto de las variantes reflejan lecturas descuidadas del original impreso: "profeciones/prefeciones," "serie/seria," "eleuosa/aleuosa," etc.

razonamientos vamos a dejar pasar algunos años. A finales del curioso año de 1524,⁴⁵ Colón acude a su cita ferial de Medina del Campo y compra la siguiente pieza: "Roderici de reynosa coplas en español como las mugeres <tachado> por vna co/sa de nõnada dizẽ muchas cosas. /. amarga de mi cuytada. d. cõ fatiga/de varloveto. Item otras q hizo tremar a vna alcahueta. /. oyd oyd/ amadores. d. q no sea yo señora. est in 4o. 2. col. Costo en medina del cãpo/3 blancas a. 23 de noviẽbre de. 1524."⁴⁶ Varias preguntas surgen al hilo de la cédula colombina, aunque quizá la más importante sea la relativa a la constitución tipográfica y editorial de este volumen en 4º a dos columnas y que suponemos en gótica; las literarias vendrán después. El volumen colombino sólo puede estar formado de una de estas dos maneras.

1ª Pliego unitario de 4 hojas, de las que cada obra ocupa dos de ellas pudo ser así:⁴⁷

5	8	7	6
4	1	2	3

forma externa

forma interna

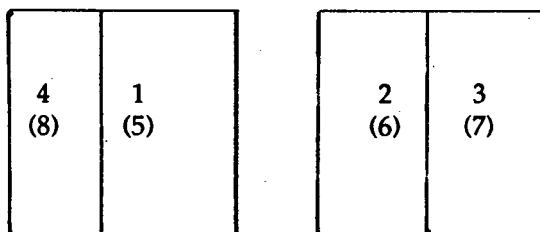
⁴⁵ Víctor Infantes, "1524," *Journal of Hispanic Philology* 8 (1984): 139-145.

⁴⁶ En el llamado *Regestrum B*, "Regestrum librorü don ferdinandi colon," editado en facsímile con el título de *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1905 = N. Y.: Kraus Reprint, 1967), no. 4105; luego en Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, no. 476. No transcribimos, por innecesaria, la 's' alta.

⁴⁷ A. V. de Paredes, *Institución*, fol. 27r, que quizá quede claro que si se corta la cabecera para su lectura puede quedar perfectamente constituido como dos hojas más dos hojas en una encuadernación posterior.

Por ello Colón se equivoca al citar, según su costumbre, el *incipit* y el *explicit* de cada poema; indica el primer verso de las *coplas como las mujeres* ("Amarga de mi cuytada," hoja 1r) con el último de las *Coplas que hizo tremar* (<"si ventara" con gatiga/varlovento,"⁴⁸ hoja 4v) y al revés ("Oyd oyd amadores," hoja 3r con "que no sea yo señora," hoja 2v). Es un error obvio, pues se lee el primer verso en el recto de la primera hoja y se va (¿directamente?) al final, hoja cuarta, y se refleja el último verso del pliego, que no de esa obra. Al abrirlo y observar el comienzo de otra obra en la hoja tercera, ya no se puede repetir como último verso el de la hoja 4v y quizás al advertir la repetición, se copia el de la hoja 2v que se encuentra al lado, es decir a la izquierda de la lectura. Que estuviera o no cortado en la cabecera, importa poco o nada para el error de Colón, pero quizás el "item" se refiera a la primera posibilidad, abandonada la sugerencia de dos pliegos embuchados.

2ª Dos pliegos de dos hojas cada uno, incluso de distintas ediciones, unidos por el propio Colón o comprados (ya unidos) como *unidad*; en este caso pudo ser así:



Ello también explica la confusión del *incipit* y el *explicit* de los dos poemas y debemos recordar que las *Coplas que hizo tremar* corrían impresas desde 1515 en dos hojas (¿también como *unidad* con el pliego de Garcí Sánchez?), luego puede ser perfectamente una nueva edición que (ahora) también en dos hojas constituye *unidad* editorial con otra pieza de la misma extensión y, quizá, del mismo autor (de su primitivo autor).

⁴⁸ Aquí se produce otra curiosa *errata*. El verso, los versos, en realidad, que rematan la obra, son en las dos ediciones: "si ventara con fatiga/varlovento." Colón cita parte de uno de ellos: "<si ventara cõ fatiga" y el otro completo: "de varloveto." Si obviamos el uso de las tildes, que con toda seguridad no vendrían en el impreso, Colón repone un "de"—ausente a todas luces y usado por el autor para enfatizar el colofón poético de la obra—, que sí casa, en cambio, con una lectura aislada de la cláusula poética ("con fatiga de varlovento"); pero que es inaceptable métricamente, pues los versos cortos de la estrofa son de cuatro versos y esto supone hipermetría.

En cualquier caso, y los datos posteriores nos llevan hacia la primera posibilidad, la del "medio pliego" de esta historia, Colón recoge la entrada bajo "Roderici de reynosa" y el "item," con el elíptico "coplas," parece indicar que su volumen era paternidad del poeta montañés, aunque, quizá, convenga precisar algunas consideraciones derivadas de la cita colombina.

En primer lugar, el "Roderici de reynosa" en latín no podía, evidentemente, venir así escrito en la cabecera del pliego, pues se refiere al hábito de Colón para registrar las piezas de su biblioteca; como tampoco el "español" intercalado a continuación de "coplas," que parece indicar una identificación típica de *catálogo*. No obstante, en algún *sitio* del pliego y con toda seguridad en el "título," debería venir la mención *impresa* de Rodrigo de Reinosa para que Colón lo encabece bajo esta autoría (más tarde veremos que así era, sin duda). En segundo lugar, el "item" indica unidad tipográfica-editorial, pero ¿por qué no?, también puede indicar unidad de autoría, a falta de otros datos más convincentes en su contra (y no, desde luego, Garcí Sánchez). El sintético plural de "otras" evoca "otras <coplas>," pero la elipsis es ampliable a "otras <coplas de Reinosa>"; incluso puede ocultar en su sincretismo la elisión--no advertida en una lectura rápida--de otro plural: "copla" por "coplas," pues aquí interesa el autor y el género y la cita no se puede detener en sutilezas textuales. Un último aspecto de cierta curiosidad: es bien sabido que la utilización de las mayúsculas a comienzos del siglo XVI no responde a más criterio que el de la arbitrariedad, pero Colón refleja (transcribe) "reynosa," como más tarde veremos que recoge exactamente esta repetida obra; en cambio, escribe "tremar" con minúscula. Si Colón hubiera (re)conocido en este infinitivo a un *autor*, independiente de la grafía, ¿no lo hubiera indicado así en su encabezamiento? El "item" puede volver a sugerir una elipsis ampliable, por su evidencia, a lo nominal.

Un único problema se adivina en nuestros razonamientos: no se conserva ningún ejemplar igual, parecido o derivado al que poseyó Colón;⁴⁹ a cambio, sí conocemos una de las mitades y algunas noticias de la otra.

A comienzos del siglo XIX el gran bibliófilo Richard Heber poseyó un envidiado libro entre sus inmensos fondos bibliográficos, nada menos que un tomo que contenía 59 pliegos sueltos españoles "in Black Letter" y encuadernado "in one

⁴⁹ No tiene por qué ser un ejemplar de la *misma* edición de Colón, baste recordar que los Cromberger tenían en 1528 "50,000 pl<i>eg<i>os de coplas" en su almacén, lo que indica aproximadamente la existencia de unos 50 títulos disponibles y ello contando con la rapidez habitual de la venta de este tipo de obritas; ver C. Griffin, "Un curioso inventario de libros de 1528," en *El libro antiguo español* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988): 189-224, la cita es la entrada no. 153.

volume." Por esta entrada, no. 2818 del *Catalogue* de la subasta de sus libros, se pagó la nada despreciable cantidad de 44 libras esterlinas.⁵⁰ En el desglose realizado para indicar su contenido se describen de esta manera los números que representan nuestros pliegos, no. 2: "Unas Coplas que hablan de como las Mugerres por una Cosa de no nada dizen Muchas Cosas; en especial una Muger sobre un Huevo con su Criada; por Rodrigo de Reynosa" y no. 3: "Copla que Hizo Tremar a una Alcahueta &c." Esto no parece indicar más que el número de orden en la encuadernación del volumen y no tanto la condición de encontrarse aislados como sugiere Rodríguez-Moñino al indicar: "Heber lo poseyó <se refiere al pliego colombino> con las dos partes, aunque las consideró independientes."⁵¹ Lo que pensamos es que iban *juntos*, tal vez de la misma o parecida manera a como los compró Colón, aunque tenían entidad literaria autónoma y una relación de contenido para una subasta no es el lugar para andarse con consideraciones literarias.

De todas formas, algún dato llama nuestra atención, aun tratándose de la relación impresa de una venta. El "Unas" no podía venir así indicado en la cabecera del pliego, pues no es *incipit* habitual de las piezas de esta época, a no ser que le precediera un "Aquí se contienen," "síguense," etc.; falta "en español," del que indicamos con anterioridad que parecía una calificación catalográfica del propio Colón; se ha añadido al título colombino "en especial una Muger ...," que tal vez Colón no reflejó por demasiado extenso y se hace una caprichosa utilización de las mayúsculas ("Mugerres," "Cosa," "Muchas Cosas," "Huevo," etc.), lógico si se piensa que se trata de un *Catalogue* de venta ... inglés.

El número 3 mantiene la arbitraria cita de las mayúsculas ("Hizo," "Tremar," "Alcahueta") y la llamativa aparición de un singular inédito: el de "Copla," amén de un "&c." que evita citar todo el encabezamiento. ¿Si pensamos que se trata de dos pliegos o de un pliego en dos partes, tal y como poseyó Colón, o de una edición derivada sin duda del volumen colombino, el "otras" no sería una simple referencia *genérica*, donde en realidad el impreso pone "Copla"? ¿hacia verdaderamente falta después del "item" que remitía a Reinosa? Son "coplas/copla," poesías/poesía.

El precioso volumen heberiano se desglosó en seguida, estaba claro que 44

⁵⁰ En la *Bibliotheca Heberiana. Catalogue of the Library of the late Richard Heber* (Londres: William Nicol, 1834-1837): VI, 202-204; el precio de remate viene a mano en uno de los ejemplares manejados (Biblioteca Nacional de Madrid). Puede verse semblanza y retrato del propietario en Alan G. Thomas, *Great Books and Book Collectors* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1975): 259-260.

⁵¹ *Diccionario*, no. 476 y con ligeras variantes, *Los pliegos*, no. 369.

libras esterlinas podrían multiplicarse si las piezas se ofrecían por separado y poco tiempo después algunas de ellas aparecen en el *Catalogue (...) de la bibliothèque de feu M. van Berghem*.⁵² Van Berghem tuvo 45, números 471-516, ya sin el mismo orden que poseían en Heber y entre ellas nuestros pliegos, todavía uno a continuación del otro y con la mención de "2 feuil." Años después (re)aparecen de nuevo en el *Catalogue* de Thomas Thorpe, pero ya encuadernados en forma independiente y alejados en su cita catalográfica, con los nos. 1803 y 1810.⁵³ En este momento ya habían perdido su origen común y su posible identidad tipográfica, editorial y literaria, para pasar a convertirse en piezas aisladas, valiosas por su singularidad y de la "plus grande rareté," como señala en 1836 el *Catalogue* de van Berghem.⁵⁴

El gran Vicente Salvá adquirió "Coplas que hizo tremar"⁵⁵ y de sus libros pasó a engrosar los de Ricardó Heredia y del *Catálogo* de su Biblioteca,⁵⁶ por la cantidad de 65 francos y encuadernado en "mar.<roquin> olive," pasó a nuestra Biblioteca Nacional con la signatura R/3652. [Ver fig. 2.]

Se editó en facsímile en el volumen II de los *Pliegos*⁵⁷ e incluso fue transcrito por L. C. Pérez,⁵⁸ quien lo creía pliego único, al desconocer el ejemplar de c. 1515

⁵² En París: Silvestre, 1836: 34-39. (la nota merece su existencia tan sólo por lo que ha costado localizar un ejemplar. ¡*Laus Deo!*)

⁵³ *Catalogue of the most extensive (...) by Thomas Thorpe* (Londres: T. Thorpe, 1842).

⁵⁴ La cita al pie de la p. 34.

⁵⁵ *Catálogo de la Biblioteca Salvá* (Valencia: Ferrero de Orga, 1872 = Barcelona: Porter, 1963): I, no. 17.

⁵⁶ *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia* (París: E. Paul, &c., 1892): II, no. 1753; la tasación en varios ejemplares.

⁵⁷ *Pliegos góticos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957): II, no. 77.

⁵⁸ Louis C. Pérez, "Coplas desconocidas de tema celestinesco." en *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid: Castalia, 1966): II, 51-57; quien afirma para la fechación: "estos versos de pie quebrado, aunque no llevan fecha (los versos), parecen ser por el tipo de letra (gótica, impresa), del siglo XVI." *No comment.*

Copla que hizo tremar a vna alcabueta que auia engañado ciertos caualleros trayendolos en traspassos engañosamente.



Coydoyd amadores
oyd fieruos del amor
z los que andays con beruoz
faziendos mas seruidores
o señores
oyd que caso donoso
y de amores.

Coyd que caso prorano
z rey d por vuestra vida
z pensad bien la vendita
de vn alcabueta a mi mano
tan en vano
que sin nadie la embiar
me ha fecho requebrar
muy vsauo.

CA mi vino esta traydora
ni muy moça ni muy vieja
en el saber tan aneja
ni se si es india o moza
que ala boza
mengaño con sus razones
haziendo mil prefaciones
sin demora.

CMetiome por mil callejas
mil callejas mil hablillas
mil hablillas mil cosillas
mil cosillas nuevas viejas
que las cejas
y los ojos le quebrara
si creyera me burlara
con consejas.

CDixome señor discreto
quiere os tanto vna señora
que esta por tornar se moza
guardalde por Dios secreto
yo os prometo
que os tiene aparejado
para vn jubon de brocado
z no prieto.

CEn otra vez que boluio
con tantas cosas que callo

Fig.2 Pliego c.1530, Biblioteca Nacional de Madrid, #3 de R. Heber.

de Viena. La datación de este impreso la arrojó Salvá cuando citó su ejemplar y le suponía "hacia el 1530," sin más datos que su *ojo* de bibliófilo y librero y como tal se ha aceptado, salvo García de Enterría que lo supone "posterior en unos años" al de c. 1515, pero más allá de 1520.⁵⁹ Resulta difícil precisar fechas, pues salvo que pensemos que se trata de un pliego crombergeriano, no existen apenas indicios de una adscripción segura; tanto puede ser de los años treinta—a Salvá le gustaba particularmente esta decena—como de algunos años antes, quizá más cercano de lo que parece a ese noviembre de 1524 cuando Colón compró un pariente (cercano) suyo.

¿Y el número 2 del volumen de Heber? Tras la subasta de Thorpe su paradero se desconoce y con su pérdida se esfuma cualquier consideración sobre el entramado bibliográfico y literario de la entrada colombina, quedándonos como mudo testigo de su historia editorial el medio pliego madrileño.

Rodríguez-Moñino se consolaba a medias de su pérdida, pues, al fin y al cabo, el texto de las "Coplas como las mujeres" se conservaba, como remate de otro pliego de Reinosa, en el titulado *Este es vn consejo que dio vn Rufián a vnas donzellas con las coplas del huevo* y del que conservamos dos ediciones diferentes de los años ¿1535-1539?⁶⁰ Aquí las "Coplas," reducidas a las del "huevo," ya no merecen los honores del título en primera hoja y hay que irse a la hoja 3r para leer, como evidente segundón, la coletilla familiar de "Síguense vnas coplas que ha/bla d como las mugeres por vna cosa d no nada dizē muchas cosas en special vna mu/ger sobre vn huevō su cria/da," comprimida en cinco líneas de la segunda columna de la página. Habían bastado unos años para que ocuparan el puesto que en su día tuvieron las "Coplas que hizo tremar," sin el honor de hojas aisladas ni de título corrido; segundas partes (parece) que nunca fueron buenas y, además, siempre fueron medio pliego.

Así las cosas y (nunca) perdida la esperanza de la aparición de la primera mitad de nuestras coplas celestinescas nos pusimos a revisar a conciencia cuanto dato

⁵⁹ Ver V. Salvá, *Catálogo*, I, no. 17 y M^a. C. García de Enterría, "Estudio," p. 28, su juicio se entiende por la no inclusión en la "List" de Norton/Wilson, pp. 12-30, "up to 1520." Antonio Palau, *Manual del librero hispano-americano* (Barcelona: Palau, 1962): XV, no. 256725, supone "hacia 1535" la primera mitad perdida, quizá su juicio pueda hacerse extensible a la segunda.

⁶⁰ Como anónimos en Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, nos. 872 y 873 (Londres y Madrid); el texto en J. M^a. Cabrales, *La poesía*: 31-35. La fechación aproximada en Arthur L.-F. Askins, "Estudio" a los *Pliegos Poéticos de la British Library, Londres* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989): 166-167.

nos pudiera llevar a ella, con el convencimiento de que no todos los libros se los tragan las bibliotecas (y los bibliotecarios) y con el deseo de corroborar cara a portada parte de nuestros desvelos. Hubo ¿suerte?

En el correcto alemán decimonónico de Ferdinand Wolf en su *Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in Fliegenden Blättern auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag* apareció esta cita: "Endlich besitzt die k. k. Hofbibliothek einen Einzeldruck, u.d.T. Siguense unas coplas que hablan de como las mugeres por una cosa de nonada dizen muchas cosas: en especial una muger sobre un huevo con su criada. fechas por Rodrigo de Rennosa <sic>. 2 Bl. in 4. goth. vermuthlich nur eine Bearbeitung in Coplas einer Stelle aud dem *Corbacho* des Erzpriesters von Talavera Alonso Martinez de Toledo (...)."⁶¹ Wolf era su Bibliotecario, ¿estaría todavía la preciada pieza entre sus fondos, a pesar de la edición facsímile de sus pliegos y de un reciente inventario de sus fondos españoles?⁶² El propio Wolf había dejado otra valiosa pista, pues en su famosa *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* aparecido poco años después que su estudio sobre Praga, añadía otra vez la noticia del pliego de Reinosa, pero esta vez con una nota que remitía al *manual* de Lemcke.⁶³ En el *Handbuch der spanischen Literatur* nada se decía del pliego, pues la cita de Wolf remitía a su relación con el *Corbacho*.⁶⁴ Pero Ludwig Lemcke fue un gran bibliófilo interesado en todo lo español y recorría Europa adquiriendo en ventas y subastas buenas piezas españolas y sus libros fueron a parar en 1850 a la Biblioteca Nacional de Viena; ¿incluían entre ellos nuestro pliego, el no. 2 de Heber, comprado en 1842 a Thorpe? El estudio de Wolf era, precisamente, de 1850, aunque la cita que nos interesaba se incluía en un "Nachschrift" final dedicado esencialmente a Reinosa, ¿es ésta la razón de su mención?, ¿el ingreso reciente en la biblioteca que motiva una "posdata"?

⁶¹ En p. 179 (Viena: Wilhelm Braumüller, 1850). Puede verse breve semblanza de este importante hispanista, fuera de los lugares comunes, en *Lengua y literatura hispánicas en Alemania* (Berlín: Ibero-Amerikanischen Instituts, 1986): 20.

⁶² Nos referimos a la Tesis Doctoral de Miguel Nieto Nuño, *Fondos hispánicos en la Biblioteca Nacional de Viena* (Madrid: Univ. Complutense, 1989), dos tomos; extenso trabajo de una abrumadora inutilidad, que nos ha servido para rastrear la pista de Lemcke, citado a otros propósitos en la p. 49 del tomo I.

⁶³ En p. 147 (Berlín: A Asher, 1859); hay traducción de Miguel de Unamuno (Madrid: La España Moderna, 1895-1896): I, 260.

⁶⁴ Como en el *manual* de Lemcke (Leipzig: F. Fleischer, 1955): I, 105-117 no aparece la cita del pliego, esta mención sólo podía venir del propio Wolf.

Efectivamente, así fue. La primera mitad del pliego heberiano arribó a nuestro conocimiento gracias a las gestiones de D^a. Angelika Ander, con fecha de ingreso en la Biblioteca en 1850 y encuadernado en "grün marroquin."⁶⁵

Con una bella orla tipográfica [V. fig. 3] de cuatro barras que encierran cuatro grabaditos sobre barra horizontal se lee (¡por fin!): <calderón> Siguense vnas coplas que / hablan de como las mugeres / por vna cosa de no nada dizen / muchas cosas: en especial vna muger sobre vn hueuo con su / criada. Fechas por Rodrigo / de reynosa." Ahora es fácil entender el "unas" del *Catalogue* de Heber, la indudable autoría del poeta santanderino y la veracidad de la cita colombina: "Roderici de reynosa" del uso de las mayúsculas ("tremar"<*sic*>). Ostenta un borroso "2" en la portada, el número asignado en la *relación* del volumen heberiano, y uno de sus tacos idéntico que el pliego madrileño; otro de ellos pervivirá muy gastado en un pliego tardío de los años 70.⁶⁶ La portada denuncia la estética crombergeriana del período 1520-1530 y parece, elocuentemente, una *portada* para un pliego con dos partes, ambas del autor que se indica al comienzo.

Si (ahora) juntamos las dos mitades y nos trasladamos a la fecha de su aparición, nos caben pocas dudas de la cita colombina, de la autoría de Rodrigo de Reynosa, de su dependencia celestinesca y de haber completado con sugerencias documentadas la historia casi completa de medio pliego.

⁶⁵ Recuérdese en el *Catalogue* de R. Heredia, no. 1753: "marroquin olive."

⁶⁶ Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, no. 698: "Aquí comiençan vnos Villancicos muy graciosos de vnas comadres muy amigas del vino" en la Biblioteca Nacional de Madrid proveniente de un *group* de pliegos de José Lázaro Galdiano, todos fechados entre 1560 y 1580; *cf. Diccionario*: 78.



E Siguenfe vnas coplas que
 hablan de como las mugeres
 por vna cosa de no nada dicen
 muchas cosas: en especial vna
 muger sobre vn huego con su
 criada. Fechas por Rodrigo
 de reynosa.

Fig. 3 Pliego c.1530, Biblioteca Nacional de Viena, #2 de R. Heber.



Segunda comedia

de Celestina: en la qual se trata de los
amores de vn cauallero llamado Fe-
lides: y de vna dósella de clara san-
gre llamada Poladria. Donde
pueden salir para los que tie-
re muchos y grádes auisos
q della se pueden tomar.

Aboza nueuaméte im-
pressa y corrigida: y
bistornada. Diri-

gida al muy illustrissimo señor: don
fráscisco de çuniga çuzman: y de se-
to mayor. Duque de Lejar: marq's
de Ayamonte: y de Sibralcó. Lon-
de de Belalcaçar. y Bañares. &c.



RECAPITULATION: A TECHNIQUE OF CHARACTER PORTRAYAL IN 'CELESTINA'

R. Roger Smith
Indiana University of Pennsylvania

"O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor conviertan vuestros dulçes plazerés," (298)¹ laments Elicia as she brings to the audience's attention for the third time² the death of her mentor, Celestina, murdered by Sempronio and Pármeno. The author of *Celestina*³ makes frequent use of restatements of information—such as this one—to accomplish a number of ends: characterization, emphasis, establishment of causality, amplification, multiple perspective, and summary, to name but some of these ends. I will examine the first of these, characterization, to show how Fernando de Rojas works with recapitulations to enhance character portrayal, long recognized as a salient feature of the *Tragicomedia*.⁴

¹ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. and introd. D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1988). All citations are from this ed. and will be identified in the text by page numbers.

² At the moment when Celestina is murdered, Elicia recounts what has happened and, in so doing, expresses her profound sense of loss ("Muerte es mi madre y mi bien todo," 275); en route to see Areúsa, Elicia recalls the murder, saying to herself: "Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traygo, no avré yo las albricias de dolor que por tal mensaje se ganan" (294). The compelling desire to be first with the news alleviates somewhat the grief expressed earlier.

³ A detailed account of the various titles with which this work has been identified is: Erna R. Berndt-Kelley, "Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas," in *Celestinesca* 9, ii (Nov. 1985): 3-46.

⁴ María Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces. The "Book of Good Love" and the "Celestina"* (Illinois Studies in Language and Literature, 49, Urbana: U of Illinois P, 1961), 84. "Among all the dramatic works written in Spanish the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* is unsurpassed in the creation of characters."

A story's narrator, traditionally omniscient (although some times not totally), serves to externalize for the audience the internal thought processes and motivational patterns of the characters. The absence of a narrator, as in *Celestina*, and of a character (or characters) who can be claimed to be speaking for the author places great artistic distance between the creative hand and the individual response of characters to conflicts. It gives free rein to the imagination and leaves interpretation in the hands of the audience. However, Rojas did not leave to chance entirely this matter of interpretation: the narrator's voice can be heard in the dialogue of his created characters.⁵ In the absence of the omniscient narrator, Rojas utilizes techniques of recapitulation—at least in part—to communicate, to speak to his audience.

Recapitulation serves principally to restate information, e. g., about an event that has taken place, or about statements or conversations heard earlier. Such recapitulations may take place in private, or in new conversational groups. As the characters create these new versions of previous action and dialogue, they are revealing themselves more completely known to the audience. These restatements can exaggerate, contradict, confirm or deviate from a previous version and thus allow the audience to make ongoing assessments and judgments about particular characters. Lida de Malkiel affirms that the audience indeed must rely only on what is said, "ya que no de otro modo conocemos lo que se debate en el fondo de su alma" (LOA, 288). The disparity between appearance and reality is often highlighted in the recapitulations, perhaps even more effectively than by the uses of foreshadowing, as studied by K. K. Phillips.⁶ As D. C. Muecke notes, "there is perhaps less scope for an ironist to be subtle when he is depending on our prior knowledge of something to contradict what he asserts of it."⁷ In *Celestina*, Rojas' judicious, purposeful use of recapitulations steers the audience's attention toward the incongruities and paradoxes throughout.

Recapitulations operate through and depend upon the memory of individual

⁵ M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), 287. "El autor se dirige al espectador por encima de los interlocutores del diálogo, dejando entrever la trayectoria total del personaje en cuestión."

⁶ "Ironic Foreshadowing in *La Celestina*," *Kentucky Romance Quarterly* 21 (1974), 474. "Upon re-reading the text one becomes increasingly aware of the unconscious irony that predominates, be it verbal or dramatic." Phillips notes that recapitulation plays a role in *Celestina* but does not develop the point in her study.

⁷ Douglas Colin Muecke, *Irony* (London: Methuen, 1970), 53.

characters. When a character recalls information given earlier and pertinent to a new situation, the audience is led to match memories—its own with the characters’—and to make new valuations of the speaker. D. S. Severin in *Memory in "La Celestina"* showed several ways in which memory contributes to Rojas’ portrayal of character.⁸ Let me briefly recall one illustration. Before Celestina enters Calisto’s house for the first time, Pármeno reveals to Calisto his own prior acquaintance with the bawd. After she enters the house, Severin writes, Celestina "attempts to invite Pármeno’s complicity by recalling their past together" (21). She asks: "¿Acuérdate, quando dormías a mis pies, loquito?" to which Pármeno responds: "Sí, en buena fe; y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque oías a vieja, me huja de ti" (120). Severin observes that "[t]he ability of the aged memory to whitewash and idealize the past is here defeated by the realism of the ‘nueva memoria’ (21).

To exercise an interpretative or selective memory is a trait of human nature. That Celestina and Pármeno follow this practice reinforces the audience’s perception of this trait in these two characters. It is here that the act of recapitulation provides an essential link that enables the audience to recognize the implications of what is being said. Having already heard Pármeno’s description of his prior acquaintance with Celestina, the audience may readily concur with Severin’s observation noted above.

The use of recapitulation is a significant feature of character portrayal in *Celestina* in that characters’ "various fates are a direct result of what they have been and done throughout the story."⁹ This technique can be used to intensify a portrayal, to indicate a change in character, and to delineate character flaws. Simultaneously, the recapitulations enhance atmosphere, establish motivation, provide structural unity, and contribute to the audiences’s recognition of the ironic twists of the story. The following discussion will further examine the role that the recapitulations play specifically in the portrayal of the five principal characters: Celestina, Pármeno, Sempronio, Calisto and Melibea.

Celestina is the prime mover in this story of the two unfortunate lovers because she, *sabia y malvada*, demonstrates time and again that she is capable of

⁸ Dorothy Sherman Severin, *Memory in "La Celestina"* (London: Tamesis, 1970), 19-42. Additional quotations will be noted in the text.

⁹ June Hall Martin, *Love’s Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis, 1972), 97.

manipulating each of the characters with whom she comes in contact. During Celestina's first visit with Melibea, the bawd states that she has come to serve the interests of another party. In order to arouse the sympathies of Melibea, the go-between restates and amplifies the purpose of her visit, saying that "Yo dexo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, (...) tiene por fe que sanará" (159). The audience already knows the intent of Celestina's mission and therefore is aware of the irony conveyed by her choice of words as she attempts to manipulate Melibea by restating in these terms the nature of Calisto's malady. After this initial visit, Celestina congratulates herself: "Y qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de mi petición. ¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella!"(171). Whereas Celestina attributes her narrow escape to her considerable ability to manipulate others, the audience knows that she is exaggerating the gravity of her situation. Her tendency to exaggerate is revealed as a trait of Celestina's character.

In a series of additional recapitulations of her visit with Melibea (179, 181-184), Celestina narrates, while liberally embellishing the facts for Calisto's ears, what had transpired. A comparison between the real event and its recapitulations by Celestina makes it apparent that her motive is to manipulate the love-smitten young man's feelings in order to increase anticipated compensation for her services. The recapitulation further intensify the audience's perception of Celestina as a manipulator of reality.

Recapitulations play a significant role also in Celestina's efforts to manipulate Pármeno, her most difficult challenge. Severin states that "Pármeno, as always, recognizes the interrelationship and causality in past and present events" (23). However, Lida de Malkiel assures us that "los ojos intelectuales de Celestina penetran a todos los personajes" (LOA 520) and, aware of Pármeno's style of reasoning, Celestina prefaces the scene of his liaison with Areúsa with an attempt to awaken in Pármeno feelings of guilt. This psychological ploy commences as the bawd recalls their earlier conversation (Act I): "Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te tuve, la primera posada que tomaste venido nuevamente a esta cibdad, había de ser la mía" (193). Because this information lacks corroboration and the audience is now alert to Celestina's embellishments, they suspect a discrepancy between the past as described by Celestina and the true nature of this past shared with Pármeno. Thus they can view Celestina's comments as one further attempt to manipulate Pármeno.

In her efforts to overcome Pármeno's seemingly constant misgivings, Celestina must continue the assault. She recalls for him the moment (184-185) when "de lástima que ove de verte roto pedí hoy manto, como viste, a Calisto; no por mi

manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le diesse. Assí que por no mi provecho, (...) mas por el tuyo (...)" (195). In reality, Calisto, concerned that his servant's horrified reaction to the go-between's arrival might jeopardize Celestina's willingness to "cure" him, had previously offered the garment to Pármeno. (114). What we learn in this scene is that the astute bawd makes the memory of this detail work to her advantage and, in so doing, manipulates Pármeno so as to secure his compliance for the deal she has in hand with respect to Calisto.

During the strife-filled moments that precede the murder of Celestina, the topic of conversation turns to the promises that the bawd had made (173) with regard to the reward. She acknowledges "que te dixe (...) que quanto yo tenía era tuyo," but she interprets this memory also adding that "estas palabras de buen amor, no obligan" (270). Celestina's straightforward remark intensifies Sempronio's frustration and he protests: "¿Quién la oyó esta vieja dezir que me llevasse yo todo el provecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco?" (272).¹⁰ Sempronio realizes now that, in spite of his certain knowledge of Celestina's avarice, he has foolishly allowed himself to be manipulated by her.

In the next few moments when the overweening, disgruntled servants pose an imminent threat to her life, it is ironic that the usually astute bawd does not fend off her adversaries with further attempts at manipulation, her stock-in-trade. Sempronio reminds the go-between of her previous promise (115) that all would share any profit that might accrue from this venture when he asks, "¿no serás contenta con la tercera parte de lo ganado?" (274). Celestina, not willing to share, feigns ignorance of this promise whereupon Sempronio summarizes her choices: "tú complirás lo que prometiste o complirás hoy con tus días" (274). The recapitulations stated immediately prior to Celestina's violent death make it unmistakably clear that she falls victim to a fatal flaw, her own need and the greed that grows from it.

As noted above, Pármeno is the character who seems to be most resistant to Celestina's manipulative efforts. At first, his voice is the sole voice of reason amidst the cacophony of greed, lust and self-interest. In response to Calisto's unreasoned lamentations, Pármeno recounts to his master with measured cause-and-effect manner the unfolding of events that occurred at the impromptu meeting of Calisto and Melibea in the garden. The servant summarizes:

¹⁰ John Lihani, "The Intrinsic and Dramatic Values of Celestina's Gold Chain," in *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, ed. S. Bowman et al (Madrid: Porrúa, 1979), 157. Lihani calculates that the chain "could have represented, in today's relative terms, anywhere from a three thousand to a seven thousand five hundred dollar investment." He also discusses the importance to Rojas' audience of techniques of recapitulation.

Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hacienda. (134-135)

Pármeno's dispassionate recapitulation earns him the trust of the audience. However, he not only recounts the sequence of past events, but, as the future tense in the last phrase indicates, Pármeno prefigures the future action as well. This forecast can be viewed by the audience as ominous in the light of his accurate recapitulation of the events in the garden. Severin has posited that "the past is seen as a form of fate converging on the present and impelling an unhappy future" (23).

When Pármeno learns that his tryst with Areúsa has been arranged, he abandons his previous obstinacy and concedes to Celestina "Que ya tropecé en no te creer cerca deste negocio con él [Calisto]" (196). Nonetheless, Pármeno's character has not yet undergone its complete transformation inasmuch as he reacts with a critical ear to Celestina's news that Melibea has agreed to a visit from Calisto. Pármeno restates this news from his personal perspective: "mucha sorpresa me pone el presto conceder de aquella señora, y venir tan ayña en todo su querer de Celestina (...)" (252).

Calisto, elated by his successful interview with Melibea and by the promise of future meetings, chides Pármeno, reminding him of his previous opposition to Celestina: ¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalabavas?" (267). Pármeno explains away his objections by pointing out to Calisto: "Conoscía a Celestina y sus mañas" and "avisáuete como a Señor" (267). In his role as the responsible servant, Pármeno contends that he had no other choice. The recapitulations remind the audience that Pármeno has advised a cautious response to the news of Melibea's agreement with Calisto. That one who reasons so capably should later abandon reason, faced with Celestina's promise of sex with Areúsa first, and, second, with Sempronio's unrestrained greed, renders all the more tragic and ironic Pármeno's death. In this respect, Pármeno's character parallels Celestina's character: both of them abandon the familiar behavioral pattern the audience has come to associate with their characters.

The audience's attention is directed repeatedly to the contrast between Pármeno's expressed concern for Calisto's welfare and Sempronio's penchant for saying one thing and doing another. Lida de Malkiel states with regard to Sempronio: "Acertadas palabras, vida desacertada: tal parece la fórmula de este personaje" (LOA 594). Sempronio reproaches his master with the claim that Calisto is submitting "la dignidad del hombre a la perfección de la flaca mujer" (94). He

repeats his condemnation saying that women "conbidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronuncian enemiga, ensañanse presto, apazíguanse luego, quieren que adivinen lo que quieren" (98). However, when Sempronio goes to Celestina's house and is confronted by Elicia, he declares to the girl: "Do yo vo, conmigo vas, and conmigo estás; no te aflijas, ni me atormentes más de lo que yo he padecido" (105). The irony expressed by the discrepancy between what Sempronio says on one occasion and then another has been noted also by Ayllón who writes that "Sempronio le aconseja a Calisto que no debe confiar en ninguna mujer y él confía en Elicia."¹¹

Pármeno recalls for his master the conflicting advice offered by him and by Sempronio. He warns Calisto that "conocerás mis agras palabras ser mejores para matar este fuerte cáncere que las blandas de Sempronio, que lo cevan, atizan su fuego, (...) añaden astillas que tenga que gastar hasta ponerte en tu sepultura" (136). Like Pármeno's summary of the initial encounter in the garden, this is a further recapitulation by Pármeno, one the audience finds plausible and that includes another ominous prefiguring of Calisto's death. Sempronio has been presented as an unreliable character who says on thing and does another,¹² and Pármeno's remark can be viewed by the audience as being more trustworthy. While the recapitulations contribute to the audience's increasing perception of the differences between Pármeno and Sempronio, they also underline the similarities to be found in the characterization of Sempronio and of Celestina.

Calisto's character can be defined most clearly in terms of his preoccupation with—initially, at least—his unrequited passion. Lida de Malkiel states that "la nota básica del carácter de Calisto es su egoísmo" (LOA 347). This portrayal is reinforced in the recapitulations. After the enamored Calisto has sworn: "Melibeo só y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo" (93), he will himself restate this credo: "Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo" (95). While Calisto observes the rituals of religion, he is so blinded by his self-centered passion that he succumbs to this form of blasphemy.¹³

¹¹ Cándido Ayllón, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas* (Madrid: Porrúa, 1984), 35. In this act-by-act study of irony, Ayllón shows how familiarity with the ironic perspective of the author of *Celestina* contributes to a fuller understanding of the realization of the characters.

¹² Sempronio advises Calisto: "Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago" (94).

¹³ "Lo característico de la pasión que se apodera de Calisto es que Melibea ocupa inmediatamente en su ánimo el lugar destinado al sentimiento religioso" (Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, 4^a ed. [Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943], 113).

Sempronio reiterates Calisto's passionate state later when he explains that "Calisto arde en amores de Melibea"(107); these flames are those of the fires of lust. Calisto confirms this again to Sempronio: "No quiero consejo, ni esperarte más razones, que más abivas y enciendes las llamas que me consumen" (220). So wrapped up in these flames of passion is Calisto that he declares that death "alivio sería en tal caso deste mi tormento" (178). The memory of the initial encounter is brought back and seems intensified with each new recapitulation.

When the audience hears the following restatement: "Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cativo, yo su siervo" (250), it can no longer entertain the notion of Calisto as courtly lover. He exceeds the bounds of the courtly tradition by not keeping her identity secret. Even Tristán, his *paje*, recounts the garden tryst, summing up in these words: "le alegra [a Calisto] el muy gran plazer de lo que con su Melibea ha alcanzado" (293). The audience can also note that Rojas injected additional irony into the tragic death of Calisto by having it take place at a point when he does seem to be unselfish in going to the aid of his servants.

The portrayal of Calisto as self-centered and lust-driven remains constant. However, Melibea's character evolves until her true nature is revealed. Recapitulations document and accentuate this progression. During Celestina's initial visit, Melibea recalls angrily that Calisto "comencó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán," but rationalizes affirming that "pensó que ya era todo suyo" (163). Celestina's fictitious tale of Calisto's toothache assuages Melibea somewhat and she shows remorse for her tirade: "¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!, porque siendo él ignorante y tú inocente, havés padescido las alteraciones de mi ayrada lengua" (168).

The outcome of the tale indeed reveals that "el egoísmo de Melibea es comparable al de Calisto, como el suyo, inseparable de la búsqueda del placer."¹⁴ But at this point (Act IV) Rojas directs the audience's attention to the attempted resolution of Celestina's quest as Calisto's emissary. Lucrecia, overhearing Melibea's request that Celestina return later, observes: "Secretamente quiere que venga Celestina" (168). Lida de Malkiel has pointed out that "notable es en Melibea su capacidad de acción" (LOA 411), and we here see Melibea assume an active role. In taking this step, she moves closer toward aligning her character with that of others who deal in deception and intrigue.

¹⁴ María Eugenia Lacarra, "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*," *Celestinesca* 13, i (Mayo 1989): 24, nota 34.

When Celestina recreates for Calisto this first visit to Melibea, she asserts that "queda abierta puerta para mi tornada" (177) since "el fin de su razón [y habla] fue muy bueno" (179). Celestina elects to highlight Melibea's change of attitude in her recapitulations. Melibea herself will return to this first visit of Celestina later (Act X), for its unsatisfactory resolution seems to plague her in a way similar to the way the rejection Calisto received in the *huerta* continues to plague him. She reflects: "¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él, y sanar a mí (...)" (238). Here Melibea's genuine feelings are reflected. Up to this point Melibea's character remains aloof, as distinct from that of other characters who are collaborating with each other. But she rationalizes (to Lucrecia) that her will has been subverted: "ya as visto cómo no ha sido más en mi mano; cativóme el amor de aquel cavallero" (247).¹⁵

The key word in this recapitulation is "cativó," in which we sense a Melibea ensnared in the tangled web of courtly love. Celestina's account of her second visit to Melibea reinforces this *philocaptio* when she rejoices: "Que es más tuya que de sí mesma; más está a tu mandato y querer que de su padre Pleberio" (250). In the early stage of this affair Melibea's character was defined as falling within the context of the traditionally-reared daughter of a respected family. Now, on the other hand, the audience detects that the psychological battle for the will of Melibea is complete, that the forces of lust have won out and have defeated the last scruples of the stereotypical obedient daughter.

While it is true that the plausibility of Melibea's surrender to Calisto has been questioned on occasion, the recapitulations nevertheless confirm that the surrender, while seeming sudden, has in fact been gradual. Melibea, recall, protests to Lucrecia: "[M]i amor fue con justa causa. Requerida y rogada, cativa de su merecimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas vistaciones, antes que concediesse por entero en su amor" (305). In this pointed recapitulation, Melibea's memory of the chain of events permits speculation that perhaps her initial disdain owed more to Calisto's bold approach than to her feelings toward a proposed affair. If so, Celestina's intervention would appear less as a demonstration of her skills of persuasion than as a friendly presence which permits Melibea to act upon her second (secret) thoughts.

Fernando de Rojas' use of recapitulation techniques, in gradually allowing

¹⁵ "Esta lucha entre la voluntad y la naturaleza, en que la voluntad es vencida, es lo que da interés a su figura" (Maeztu, 115).

Melibea's true nature to surface, intensifies the drama of the story. It becomes ironic that Melibea, following upon Calisto's death, in setting up her dramatic farewell scene, seems now to deliberate less carefully about the consequences of her actions than she had earlier, i.e., before accepting Calisto as her lover. The rashness of her suicide mirrors the brashness of Calisto in Act I, and it brings down the final curtain on the last of the remaining characters involved in the battle of wills at the center of the *Tragicomedia*.

The examples utilized in this study are representative of Rojas' use of the recapitulation techniques throughout. Sometimes a single recapitulation can serve multiple purposes. For example, the Act II passage discussed above, in which Pármeno rehearses the causes and effects leading to Calisto's current situation, serves the purpose of highlighting an aspect of the servant's character at the same time it both summarizes the earlier incident and prefigures Calisto's tragic fate.

The recapitulations used here to enhance Rojas' artistic skills lead to a psychological verisimilitude in which the audience can take delight. But they do more: through them, the audience is better prepared to savor fully the ironic remarks characters will make and to take part in the dramatic process by being privy to all of them and making external judgments about them throughout the reading. Recapitulations used in the area of characterization are only a portion of the uses made of them in *Celestina*. Valuable structurally, recapitulations can amplify the meaning of a scene for the audience, alter the pace of the action and contribute to the unity of the work. It is reasonable to posit that Rojas' purposeful, judicious and skillful use of these techniques of recapitulation, make them a salient feature of his total art. The final, poignant recapitulation is left to the grieving Pleberio as he turns to face his daughter's corpse: "¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lacrimarum valle?*" (343).¹⁶

¹⁶ Louise Fothergill-Payne, *Seneca and "Celestina"* (Cambridge: Cambridge UP, 1988). In this fine study, Fothergill-Payne proposes that the mention of sorrow and tears at the beginning of Act I (*Celestina* 88, 90, 91) directed Rojas to Seneca's "Epistula 99" for a fitting conclusion to the work.

"A DIOS PAREDES"

José Luis Pensado
Universidad de Salamanca

Don Antonio de Guevara en la "Letra para Don Francisco de Mendoça, obispo de Palencia, en la cual se declara y condena cuán torpe cosa es decir 'bésoslas manos'" hace una relación de las fórmulas de saludo usadas en Italia y España, y hablando de las de Castilla advierte: "Acá, en esta nuestra Castilla, es cosa de espantar, y aun para se reír, las maneras y diversidades que tienen en se saludar, así cuando se topan como cuando *se despiden*, y aun cuando se llaman. Unos dicen '*Dios mantenga*'; otros dicen '*mantengaos Dios*'; otros '*enhorabuena esteis*', y otros, '*enhorabuena vais*' (=vayais); otros, '*Dios os guarde*'; otros, '*Dios sea con vos*'; otros, '*quedaos a Dios*'; otros '*vais*' (=vayais) *con Dios*'; otros, '*Dios os guie*'; otros, '*el ángel (id est, el de la guarda) os acompañe*'; otros, '*a buenas noches*'; otros, '*con vuestra merced*'; otros, '*guarde os Dios*'; otros, '*a Dios, paredes*', y aun otros dicen ¿'haó quién está acá'?"

"Todas estas maneras de saludar--prosigue--*se usan solamente entre los aldeanos y plebeyos y no entre los cortesanos y hombres polidos.*"¹

Como vemos, "a Dios paredes" es una de las fórmulas de despedida, sinónima de "quedaos a Dios," "vais con Dios," "Dios os guie," y "guarde os Dios." La puntuación "a Dios, paredes" no tiene mucho sentido dentro del contexto, y no podemos verificar si es la original del impreso o fue introducida por el editor.

Parece que la palabra *paredes* ha sido tomada por un sustantivo plural de *pared*, como si fuese cosa normal, y no absurda, desearles buena fortuna: pues las fórmulas de despedida están hechas en principio para personas, y la cortesía no obliga a hacerlas extensivas a los muros hogareños.

Si en vez de asignar a *paredes* la función de sustantivo se le hubiese atribuido la de un verbo, como ocurría en las otras fórmulas paralelas ("quedaos," "vais

¹ Libro Primero de las Epístolas Familiares de Fray Antonio de Guevara, ed. J. M. de Cossío, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles 12 (Madrid: Aldus, 1952), II, p. 51.

[=vayais], "guie," "guarde"), seguramente habríamos atinado con el sentido recto y correcto de la fórmula de despedida, mencionada por Guevara. "Paredes" en el sintagma era una segunda persona del plural del presente de subjuntivo del verbo *parar*, regido por la preposición *a*, como ocurre en su equivalente "quedaos a Dios." La conservación de la -d- en las desinencias *-ades*, *-edes*, *-ides*, ya tenía en tiempos de Guevara un tinte arcaizante, pues su caída venía arrastrándose desde el siglo XV.

A finales del siglo XVI todavía era expresión normal de despedida y se cita en los *Pleasant and Delightfull Dialogues in Spanish and English ...* by John Minshew (London 1599). Con ella cierra el criado Alonso el Diálogo Primero, despidiéndose del Ama, que le dice: "A menos escusarás de que él no te asiente en el rabo," a lo cual responde Alonso: "Yo me voy a ensillar el cavallo; *a Dio sparedes* (sic); hasta la buelta."²

En el siglo XVII la fórmula de despedida de *aldeanos* y *plebeyos* se reinterpreta, sin duda humorísticamente, y el verbo *paredes* pasa a considerarse un sustantivo plural *paredes*, imaginando al aldeano y al plebeyo como un necio que se despide hasta de las "paredes." Aunque las "paredes oyen" y la frase proverbial pudo contribuir a dar gracia a la burla, ésta llegó a esconder, y aún a eliminar, el sentido primero del saludo rústico, que no era de tan necio contenido.

Los refranes recogidos por G. Correas ya explotan esa gracia. El primero, que tiene estas variantes: "A Dios, paredes. A Dios, paredes, hasta la vuelta. A Dios, que me mudo. A Dios, vezinas, que me mudo"³ va acompañado de un chascarillo justificatorio de la expresión, sin duda porque, como un tanto absurda, la necesitaba; pues en su predecesor, Hernán Núñez, se incluía solamente "A Dios paredes," y sin explicación alguna.⁴

"A Dios paredes" ha perdido su sentido primero (de fórmula de despedida del que *se queda* al que *parte*) y ha adquirido uno nuevo al aplicarse al que *parte* y se despide de unas *paredes*. Por muy dulce que sea el hogar y sus paredes, tal despedida de tono burlesco necesitaba ser justificada, y así lo hacía Correas, con los gritos de una vieja a la cual unos ladrones le robaban la casa y la llevaban envuelta

² Cf. Marcel Gauthier (seudónimo de R. Foulché Delbosc), *Diálogos de Antaño*, en *Revue Hispanique* 45 (19): 89.

³ *Vocabulario y Frases Proverbiales* (1627), ed. Louis Combet (Bordeaux, 1967), p. 13.

⁴ *Refranes o Proverbios en Romance*. Manejamos la edición de Lérida 1621, p. 3.

entre las ropas de su cama.

El segundo proverbio, "A Dios, paredes, ke me voi a ser santo. E iva a ser ventero," tiene también un apéndice explicativo de naturaleza burlesca y que contrasta con su primera parte, en donde aún se adivina el primitivo sentido del sintagma "a Dios paredes," formado por un verbo *paredes* que expresa el fin de un movimiento.

Del deseo primitivo de la fórmula (que el despedido *quede, permanezca* o--más a la letra--*pare* o acabe su viaje con Dios) apenas queda algo más que la idea de *ir a parar, pero no a santo* sino al oficio de *ventero*, que no es de los más cercanos a la divinidad.

El *sentido burlesco* del sintagma prevaleció pronto sobre la acepción normal de despedida de *rústicos y plebeyos* (viva durante el siglo XVI) de tal suerte que Sebastián de Covarrubias puede anotar s. v. *pared*: "'A Dios paredes,' proverbio de la madre Celestina,"⁵ y alusivo al siguiente pasaje, en donde la famosa tercera dice: "Vamos, Elicia, quédate a Dios; cierra la puerta. ¡Adiós paredes!" Aunque sea un exceso de cortesía, pues, como el propio lexicógrafo advierte--s. v. *Dios*, comentando el sintagma sinónimo "Adios, que me mudo"--"no ha de ser el huésped tan descortés que al partirse no se despida y salude a los huéspedes con dezirles: 'Quedad con Dios.'"

Covarrubias está aplicando al texto celestinesco el sentido de los proverbios ya citados de Correas: "A Dios paredes, A Dios paredes. Hasta la vuelta. A Dios ke me mudo, hasta la vuelta." Y quizás lo haga así porque ya no conoce la otra posibilidad. Si Celestina fuera a mudarse de casa, o fuese tan casera que apenas saliera de ella, se explicaría perfectamente esa despedida parietaria, pero, no siendo ése el caso, pues va a ejercer su habitual tercería, nos resulta sorprendente el sentido de la expresión en el contexto. Sólo en la edición de Julio Cejador⁶ se anotan al respecto las frases proverbiales, ya mencionados en Correas, sin advertir que ninguna de ellas cae bien en el contexto, pues ni se la llevan a la fuerza ni va para ventera.

En consecuencia, nos parece más apropiado al contexto de *Celestina* la acepción de fórmula de despedida de aldeanos y plebeyos mencionada por Antonio

⁵ *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer (Barcelona 1943), s. v.

⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, 3ª ed., t. I (Clásicos Castellanos 20, Madrid: Espasa-Calpe, 1931): 64.

de Guevara, que la más tardía y burlesca, de simular despedirse de unas paredes que se abandonan por poco tiempo.

Celestina se despide de Elicia diciéndole, primeramente, "quédate a Dios," tratándola de *tú* (como si fuera una niña o persona de mucha confianza) y acaba reiterando el saludo con un "a Dios paredes," que implica, por ser la segunda persona de plural, un *vos* de más consideración y ceremonia entre las gentes de su clase, puesto que "*vos* se dize a los criados y vasallos."

El *Diccionario de Autoridades*, que tantas veces recurre a Covarrubias, en este caso no acogió la expresión celestinesca y se limita a introducir unas "*paredes*. Figuradamente se toma por la casa propia de cada uno, y se usa siempre en plural."⁷



⁷ *Diccionario de la Lengua Castellana*, V (Madrid 1737), p. 128.

RESEÑAS

UNA NUEVA VERSION ALEMANA DE "CELESTINA"

Fernando de Rojas/Pablo Picasso. *La Celestina oder Tragikömodie von Calisto und Melibea*. Traducido del castellano y provisto de un epílogo por Fritz Vögelsang. Con la reproducción de 66 grabados y calcografías de Pablo Picasso. Frankfurt del Meno: Ed. Insel, 1989, 438 pp.

Esta lujosa edición se inserta a la vez en dos gloriosas tradiciones: Por una parte en aquella de los libros ilustrados por célebres pintores, los en alemán llamados "Malerbücher"; y por otra parte la traducción de clásicos españoles. Lo que primero salta a la vista del que saca el libro de su estuche negro son las ilustraciones de Pablo Picasso. Ya en la cubierta se le adelanta la vieja alcahueta en compañía de una de sus ahijadas en cueros, y en el interior de las dos cubiertas nos transformamos inevitablemente en mirones ante la sinopsis de los 66 grabados y calcografías de Picasso, una selección de las 347 hojas que le inspiró la *Celestina*.¹ El traductor Fritz Vögelsang comenta al final el famoso cuadro titulado 'Celestina' que Picasso pintó en 1904, y también dedica unas palabras elogiosas al ciclo de grabados. Sin embargo, ante este impacto pictórico el que hojea este libro entiende en seguida que lo que interesaba únicamente al gran pintor malagueño era la temática erótica, el burdel de la madre Celestina, la desnudez femenina, revelando que Picasso estaba evidentemente obsesionado por el erotismo senil, y que por otra parte la dramática relación entre Calisto y Melibea y el contorno social y humano no le interesaba para nada: Una sola calcografía nos muestra a Calisto enfermo de amores, con su laúd (p. 82). Sea como fuera, con toda nuestra admiración por el arte gráfico de Picasso confesamos que como ilustración de esta obra tan polivalente, rica en todo tipo de referencias—históricas, humanas, sociales—esta monotonía temática de las ilustraciones marcadas en su casi totalidad por un "voyeurismo" obsceno—y digo esto

¹ En el impressum se hace constar que todas estas ilustraciones figuran como reproducción del original francés publicado en París por las Editions de l'Atelier Crommelynck, en 1971.

muy lejos de cualquier tipo de mojigatería--resultan contraproducentes como ilustración, porque reducen su temática a la mera sexualidad.

En cambio, como traducción al alemán de un texto clásico castellano esta edición resulta verdaderamente sensacional. A Fritz Vogelsang, hispanista, traductor incansable de los textos más exigentes de la literatura española--prosa, teatro y poesía--es un placer presentarle al público foráneo. En nuestra *Bibliografía de las traducciones del español, portugués y catalán al alemán (1945-1983)*² registramos 28 versiones de Vogelsang, entre ellas obras de Quevedo, Bécquer, Valle-Inclán, Alberti, y Alexandre. Con buen motivo la Dirección General del Libro y Bibliotecas de Madrid le otorgó al traductor de Stuttgart una beca para la hazaña de traducir a Fernando de Rojas.

A los filólogos nos interesa el que el traductor de esta flamante *Celestina* alemana haya procedido con suma meticulosidad, porque nada del texto ha quedado fuera: Todos los llamados preliminares han sido traducidos, igualmente los "argumentos." Vogelsang consiguió incluso transferir al alemán los famosos acrósticos en las estrofas rimadas de Fernando de Rojas, punto menos que una verdadera acrobacia. A los 21 actos siguen los versos finales y el epílogo interpretativo de Proaza. Luego Fritz Vogelsang añade el epílogo ya mencionado, un ensayo que nos parece ser una excelente simbiosis entre la competencia histórico-literaria, una lograda fabulación biográfica y, sobre todo, una declaración de amor a la obra de Rojas. Cuando se adentra en la filología, no es con pedantería: En el libro entero no hay sino una sola nota al pie de página (en la 436), que se refiere a los argumentos. Al final encontramos los datos bibliográficos referentes al texto que sirvió de base a la traducción, como es de rigor. Tampoco faltan una breve selección de obras de crítica y el recuerdo de las traducciones que se hicieron anteriormente de la *Celestina* en alemán.

Como saben los celestinistas, la obra se tradujo al alemán muy tempranamente, ya en tiempos de Lutero, por Christof Wirsung, un boticario de Augsburgo. Se entusiasmó tanto con este drama español que tras la primera traducción de 1520 hizo otra, publicada en 1534. Ambas veces se basó en la conocida traducción veneciana de Hordogne.³ Después se produjo, también en Alemania,

² Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985 (Anejo núm.7 de *Iberoromania*), 190 pp.

³ Véase Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff (edas.): *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung*, Hildesheim: Georg Olms, 1984, con 123 pp. de introducción (en inglés) y la reproducción facsimilar de las dos traducciones. Cf. mi ensayo "La *Celestina*, deutsch. Zur Veröffentlichung der Wirsung-Übersetzung," en G. Siebenmann, *Essays zur spanischen Literatur*,

aquel largo intervalo de desinterés frente a la *Celestina* que revelan las fechas de las ediciones y traducciones que se hicieron dentro y fuera de España. Tuvo que llegar el romanticismo alemán hasta que Eduard von Bülow hiciera una nueva versión titulada *Die Celestina, ein dramatische Novelle*, publicada en 1843 y reimpresa en 1909 y pronto agotada. La traducción que más se divulgó en los últimos decenios es la de Egon Hartmann y Fritz Rudolf Fries,⁴ también agotada desde hace tiempo. El dramaturgo Gerd Heinz escribió para el Rowohlt Theater-Verlag una versión y adaptación escénica, en 1976, no comercial. De todo esto resulta que la nueva traducción de Fritz Vogelsang responde a una verdadera necesidad.

El punto crucial para cualquier editor o traductor de la *Celestina* es la selección del texto que entre las tantas impresiones y ediciones merece mayor autoridad. De entre la multitud de combinaciones y variantes también este nuevo traductor de *Celestina* tuvo que seleccionar una base fidedigna. El título ya revela que descartó la *Comedia* primeriza de 1499 y que tradujo la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con sus XXI autos. Ahora bien, Vogelsang tomó como base la edición de Criado de Val/Trotter (Madrid 1958), que reproduce la edición de Sevilla "1502" (realiter entre 1518 y 1520). Vogelsang dice haber consultado además recientes ediciones como la de las editoriales Planeta, Espasa Calpe, Cátedra, y Plaza & Janés. Nos parece que la nueva edición que preparó Dorothy S. Severin para "Letras Hispánicas" de Cátedra (3a ed. 1989), donde combina con buenas razones las ediciones Zaragoza 1507, Toledo 1500 (*Comedia*) y Valencia 1514, habría sido una base más segura que la de Criado de Val/Trotter. Pero sobre todo uno se pregunta por qué Vogelsang no aprovechó la oportunidad que se le brindaba cronológicamente con la que es hasta ahora la más audaz reconstrucción del original: la edición de Miguel Marciales (1919-1980) preparada en Mérida (Venezuela). Es posible que la noticia de esta edición, que bien merece ser llamada crítica, no le llegara a tiempo. En esta revista huelga insistir sobre los méritos y las dudas subsistentes de este "original" reconstruido,⁵ pero cabe recordar que el resultado más renovador de la ingente labor de Marciales es la exclusión del *Tratado de Centurio*, porque considera esos cinco autos intercalados entre el auto XIV y XV de la *Comedia* como ajenos al resto, por lo cual lo traslada, junto con otros textos añadidos en ciertas ediciones, al

Frankfurt/M: Verveurt, 1989, pp. 146-152.

⁴ Fernando de Rojas: *Celestina*, Leipsig: Dieterich, 1959, 3a ed. 1971; la misma versión se publicó en la RFA (Bremen: Schünemann, 1959).

⁵ Fernando de Rojas: *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales, tomo I: *Introducción*; tomo II, *Edición crítica*; Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1985, xxii, 372 pp.; x, 306 pp.

anejo de su edición. Con ello Marciales consigue dar a la *Tragicomedia* un mayor dinamismo dramático y una unidad que aquella intercalación estorbaba. Por eso mismo creo que para una nueva traducción destinada a un público no tanto académico sino sencillamente literario habría sido la mejor base disponible.

Pero este reparo no quiere ni puede menguar en modo alguno el mérito literario de esta nueva traducción alemana. Aunque no es aquí el lugar para hacer una crítica detallada de la traducción, sí cabe subrayar el logro de un fino equilibrio entre libertades idiomáticas y fidelidad textual. Como siempre en las traducciones de Vogelsang se notan también aquí frecuentes audacias expresivas, que sin embargo nunca llegan a la irreverencia frente al original. Un caso discutible me parece ser la omisión general de las famosas acotaciones en la *Tragicomedia*. Bien conocida es la importancia y la función estilística de esas instrucciones con que el autor señala a qué interlocutor y en qué espacio los personajes están hablando. Vogelsang soluciona los casos más urgentes—como al final del auto V—intercalando un asterisco entre los diálogos que se desarrollan en espacios diferentes, en este caso dentro y fuera de la casa de Calisto.

A fin de cuentas, el presente texto le brinda al lector alemán que se interesa por los textos clásicos de España una traducción hecha evidentemente con gozo, alegría y entusiasmo y con una capacidad lúdica e imaginativa que le confiere una vitalidad amena que en muchas versiones de antaño echamos de menos. Bienvenida también la edición del texto sin las ilustraciones y en libro de bolsillo, porque facilita el uso de esta versión tanto por universitarios como por un amplio público.⁶ También las futuras adaptaciones escénicas podrán sacar buen provecho de ella. Por fin, y gracias a Fritz Vogelsang y a la editorial Insel, en los países de habla alemana *habemus Coelestinam*.

Gustav Siebenmann

St. Gallen, Suiza

⁶ La misma editorial Insel publica el texto como libro de bolsillo y sin las ilustraciones: Frankfurt/M., 1990 (ISBN 3-458-16108-2).

Robert L. Hathaway, ed. *Pedro Manuel Ximénez de Urrea. Penitencia de amor (Burgos, 1514)*. Exeter Hispanic Texts, 49, Exeter, U.K.: Univ. of Exeter Press, 1990. xxxv + 75pp.

Robert Hathaway is no newcomer to Urrea studies or to early Spanish theater. He previously edited Urrea's "La Egloga de Calisto y Melibea" (*Nueva Revista de Filología Hispánica* [1978]: 314-330) and he is the author of the 1975 monograph, *Love in the Early Spanish Theater* (Madrid, Playor). Now he edits Urrea's other dialogued celestinesque piece printed the year after the "Egloga," "Penitencia de amor."

Hathaway acknowledges that "Penitencia de amor" is not a great work of fiction, but also quite rightly affirms that this "small book . . . merits wider circulation and an updated critical perspective so that it may take its place in the development of the novel in Renaissance Spain" (xxviii). He gives us an easy to read text, with sound editorial criteria at work, and this will help in the goal of greater circulation for "Penitencia," and the introduction and other critical apparatus amply provide for the updated critical assessment modern students of the novel in the sixteenth century will find welcome. The more "small books" like this that attract the attention of good editors and are made available, the less literary distortion there is likely to be in future appraisals of literary currents in the early years of the Iberian Cinquecento.

The volume under review begins with generous acknowledgments (v), an introduction (vii-xxviii), a statement of editorial criteria (xxix), a comparison of the 1514 and 1516 printings of the work (xxx-xxxi), additional notes (speculating on the Zaragoza 1507 edition of *Celestina* as the one Urrea doubtless handled, xxxii), reproduction of and notes on the original, illustrated title page (xxxiv-xxxv), the text (1-50), Variant readings from the 1516 ed. (51-52), a rich, fully-developed, section of notes to the text (53-67), and a list of works cited, some sixty-six in all (69-73).

"Penitencia de amor" is clearly one of the early offshoots of the immediate popularity of Rojas' *Celestina*. By the time of its 1514 printing, that is, a period of just fifteen years after the *¿Burgos, 1499? Comedia*, reading audiences had seen two additional printings of the *Comedia*; the Zaragoza 1507, the spurious "1502" editions published in Seville 1510-1513, as well as the Italian translation of 1506, all of these latter of the longer *Tragicomedia* version; plus a ballad, circa 1510, of Calisto and Melibea, and Urrea's own "Egloga" of 1513. Unlike the "Egloga," which re-uses Rojas' characters, the "Penitencia" cannot be said to be in the line of direct descent of *Celestina* since all its roles are played by the likes of "Darino" (=Calisto), "Finoya" (=Melibea), etc. It is both a derivative piece of fiction writing, best seen in its literary context, and a commentary on some of the literary and social concerns of the day

that preoccupied Pedro Manuel Ximénez de Urrea.

Hathaway's introduction does its best work in addressing the relationship of the "Penitencia" to the literary threads woven into it, and he is particularly interested in selecting out elements of Juan de Flores' *Grisel y Mirabella*, Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* and, of course, Rojas' *Celestina*, in the discussion developed in the section titled "Love and Honor" (xviii-xxv). There are some interesting speculations ventured throughout the editor's preparation of the reader of this text. One concerns Eugenio Asensio's notion that Urrea may have been--like his wife--a converso: this leads Hathaway to link up--potentially--the two authors and the two works as sharing in a common rejection of societal values. A kind of related matter is the bitterness that Urrea may have felt at being the second son, or *segundón*, denied inheritance but prevented from entering commercial fields of endeavor; that is, the possessor of a latent resentment at the way things were that took its literary form in the "Penitencia" and various of his poetical works. These lines of psycho-biographical analysis are not everyone's cup of tea, to be sure, but they seem to serve a purpose in opening new lines of enquiry with a potential of enriching current understanding of the literary and cultural milieu of this period.

In this light, Hathaway had finished his edition and it was at press when Jesús Gómez' important reading, "Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea" appeared in print [*Celestinesca* 14.1 (1990): 3-16]. This latter critical view observes the dependence on *Celestina* in the later work for ideas and plot but finds the general development and literary stance much more in line with the sentimental romance than with Rojas' unique *modus operandi* (3-11). Hathaway, although able to label the "Penitencia" a celestinesque romance in the strict sense of the homage it pays to Rojas and his *Celestina*, is unable for reasons of the work's structure to accept it as a member of a group of fictional works called Sentimental Romance (xi). He posits the lack of true chivalresque codes of love and honor and assigns the form of love in "Penitencia" to the line of violent, rather than of frustrated love (this latter being the classification of P. Grieve [*Death and Desire in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta P, 1987, xviii].

While the dialogue form is--all scholars agree here--taken directly from *Celestina*, Hathaway deems it worth a shot to wonder if Urrea's "Penitencia" qualifies as drama. The answer is simple enough ("No!"--Urrea does not break molds as does Torres Naharro in the *Comedia Hymenea*), but the deeper notion that insinuates itself is that of an Urrea without the ambition to offer more than this imitation of certain outward forms of *Celestina* and without the insights of a Rojas in the slow and careful revelation of character as the work moves from one phase to another: this

failing is especially acute in the presentation of female characters, Finoya in particular (there seems to be a pervasive misogynistic thread in Urrea's work).

Illicit love is punished in all the source works that provide examples for "Penitencia"—as it is, in fact, in Urrea's work (in which the two are caught *in fraganti* by Finoya's father and sentenced to separate lives in prison), but the mark of difference being that—throughout—the negative aspects of love are underscored more forcefully: Darino is methodical and calculating, thinking of Finoya as object; Finoya is a really unwilling beloved, taking no pleasure in what is nearly rape on the second and final visit of Darino, at which point her father discovers this treachery and makes quite literal the metaphor-allegory of the "prison of love."

I agree with Hathaway. The reading of "Penitencia de amor" can seem dry and the characters uninspired. It simply isn't a volume (slim though it be) that you plan to settle down with to while away pleasantly some free hours set aside for the purpose of escape reading. That said, it must also be affirmed that students of prose fictions in the Isabelline period, and *celestinistas* everywhere, will find much here to interest them. There is value in the work itself, of course, but, like all the progeny of Celestina's prolific literary line, it fulfills the added promise of illuminating how readers read, understood, and re-worked (each according to specific talents and ends) the themes that, in Rojas' masterpiece, seem endlessly—in the phenomenon of *la celestinesca*—to recombine.

Joseph T. Snow

Michigan State University



Celiso.

Fernando de Rojas

LA CELESTINA

Introducción de Víctor de Lama



biblioteca edaf

(Ver p. 94, núm. 436.)

DOS CONGRESOS EN 1991 CELEBRAN EL 450º ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE FERNANDO DE ROJAS

Joseph T. Snow
Michigan State University

I. SALAMANCA, ESPAÑA, la semana del 26 al 30 de agosto. La octava semana de los «Cursos Internacionales», dirigidos por Emilio de Miguel Martínez. El Curso Superior de Filología Hispánica, sesiones dedicadas al tema: "Revisión de la *Celestina* (en el 450º aniversario de la muerte de Rojas)". Como ochenta inscripciones. Así era el programa desarrollado:

Lunes, día 26:

- 10-12. María Eugenia Lacarra (Univ. del País Vasco). "Humor y erotismo en la *Celestina* (I y II), día 26
- 12-14. Francisco Rico (Univ. Autónoma de Barcelona). "El problema estilístico de la *Celestina*" (I y II)

Día caluroso, con 80 asistentes en la Sala Unamuno del Edificio Central de la Universidad de Salamanca. Abre la sesión la catedrática de Literatura Medieval en Vitoria con un análisis de los focos de humor erótico en el primer auto de la obra, señalando la jocosidad que subvierte desde el comienzo el amor cortés, ideal de que se estaba mofando Fernando de Rojas. El humor mezclado con el erotismo es menos serio en el primer auto (el que Rojas decía ser de otra mano que la suya) y la ponente dejaba para el segundo día una consideración de otros asuntos relacionados con este tema suyo.

El prof. Rico, en su turno, abrió su discusión sobre el problema estilístico con una consideración de la escena del conjuro de Plutón con que termina el tercer auto de *Celestina*. Presentó la idea de los dos tipos de magia (por contacto y por analogía), afirmando que en los cuentos que nos contamos, o evitamos la realidad (analogía) o nos ahogamos en ella (contacto). Rojas, en su estilo, encuentra la manera (en la selección de los nombres, en el lugar

o escenario de la acción, y más) de promover una recreación de la realidad 'naturalista' sin llegar a reproducirla. Siempre hay, en el realismo de Fernando de Rojas, un elemento artístico-literario que lo embellece. Así consigue romper la "rota virgili," mezclando el estilo sublime con el escandalosamente ínfimo. Rojas no encontraba modelos entre las otras eminencias de su época y tuvo a bien crearse su propio ideal, concretándolo en la *Celestina*.

Martes, día 27:

10-11. Prof. Rico. "El problema estilístico de la *Celestina*" (III)

11-12. Prof. Lacarra. "Humor y erotismo en la *Celestina*" (III)

Para acabar con su presentación, el prof. Rico escogió ilustrar con la lectura de y comentario a algunos pasajes de la obra: el de la imagen de Claudina presentada por Celestina a Sempronio (auto III); los devaneos de Calisto (auto VIII); y la entrada de Celestina en casa de Calisto (auto I). Subraya que el realismo especial de Rojas no es imitación de la realidad.

La profesora Lacarra ofreció abundantes ejemplos en el lenguaje de Rojas de humor y erotismo, utilizados en el arte de la caracterización (Elicia; Calisto, Pleberio), para demostrar que los "dichos lascivos, rientes" del texto demuestran un alto nivel de comprensión del sub-texto erótico aprovechado por Fernando de Rojas.

Miércoles, día 28:

10-12. Prof. Joseph T. Snow (Michigan State University, USA). "El arte de la caracterización en *Celestina*" (I y II)

12-13. Prof. Miguel Angel Pérez Priego (UNED, Madrid). "Presencia de la *Celestina* en el teatro renacentista" (I)

El prof. Snow quería en sus ponencias dejar claro que la perfección de *Celestina* radicaba en buena parte en la creación de la sicología de los personajes, proyectada en el lenguaje que manipulan, unos en contacto con otros. Dedicaba esta sesión más bien al retrato de la evolución (doncella recatada a mujer libre) que experimenta Melibea en manos de Rojas, ofreciendo unos comentarios finales con respecto a Calisto.

Después, el prof. Pérez-Priego puso en relieve la resonancia de *Celestina* en el teatro del siglo XVI. Desde la "Egloga" de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513) y pasando por Encina, Torres Naharro, se comienza a ver el perfil de esa resonancia celestinesca. Luego pasa a entrar en lo que se

llamaría la comedia novelesca o "de enredo," tocando en nombres como Jaime de Huete, Luis de Miranda, y textos que han quedado en el anonimato ("Seraphina" por ejemplo). A partir de 1550 disminuyen las alusiones al enredo celestinesco (Lope de Rueda, Timoneda).

Jueves, día 29:

10-11. Prof. Snow. "El arte de la caracterización en *Celestina*" (III)

11-13. Prof. Pérez Priego. "Presencia de la *Celestina* en el teatro renacentista" (II y III)

Snow siguió desarrollando su tema con el contraste deliberado que hace Rojas entre Celestina y Pleberio, dos personajes íntimamente conectados en el esquema de la obra pero que nunca se encuentran en sus páginas. La 'batalla' entre ellos es dirigida por Celestina y el premio es el alma de Melibea. El fondo contra el cual tiene lugar esta desigual contienda se esboza en términos sociales, morales, y personales.

Pérez Priego siguió explicando la sombra de *Celestina* en la segunda mitad del s. XVI, haciendo hincapié en ciertos textos y haciendo a todos ver que era la figura de Celestina misma que atraía casi toda la atención de los dramaturgos de aquella época. Textos comentados incluían *Plácida y Victoriano*, la segunda *Egloga* de Urrea, la *Comedia Tidea*, el *Auto de Clarindo*, una farsa "de la Hechicera" por Diego Sánchez de Badajoz, y una farsa alegórica "de la Esposa de los Cantares," en la que la figura identificada con la alcahueta de Rojas lleva por nombre Ipocresía.

Viernes, día 30:

10-11. Joseph Pérez (Director de la Casa de Velázquez, Madrid). "La *Celestina* en la sociedad de su tiempo."

11-12. Jesús Puente (Actor y Director). "Para una representación actual de la *Celestina*."

Comenzó el prof. Pérez (el último Premio Nebrija) insistiendo en el marco histórico de *Celestina*, citando casos reales de excesos amorosos. Refleja, además, este texto la transición del mundo hispánico y europeo en el gusto por las novedades, la importancia del dinero y el comercio, y las nuevas relaciones dentro del marco urbano (con ejemplos de cada uno). Y terminó con el tema de *Celestina* como texto *converso*, diciendo que no le convencen los argumentos hasta ahora ofrecidos. No ve el menor indicio de origen judío, ni eco de las polémicas inquisitoriales: es más, no se saca nada claro sobre la situación de Fernando de Rojas del texto de *Celestina*.

Jesús Puente habló de las excelentes cualidades teatrales de la *Celestina* y su propósito de colaborar con el prof. Emilio de Miguel en una representación integral de la obra en Salamanca, fuera de Salamanca, y fuera de España. El primer auto se representaría en una iglesia, habría pocos arreglos al texto para no perder las acciones psicológicas, se acentuaría más los 'silencio' del texto y se buscaría definir bien las personalidades (p. ej., *Celestina* no sería repulsiva: al contrario, siempre fue una cortesana, y sus artes lo reflejarían). El intento sería no aburrir con el montaje de la obra.

Como para dar cierre y fin a la última semana de estos Cursos Internacionales, ese mismo día aparecieron en el boletín del mismo organismo, *Marcapasos*, dos creaciones de tipo original relacionadas con *Celestina*. A continuación, la contribución (originalmente anónima) del Director mismo de los Cursos Internacionales, Emilio de Miguel, reproducida con su permiso.

LA CELESTINA Acto XXI

(Manuscrito conservado en la redacción de *Marcapasos*)

[*Emilio, Director de los Cursos Internacionales, tornando a su despacho con grandísimo llanto, pregúntale a Alberto, su colaborador en el regimiento del Curso Superior de Filología Hispánica, la causa del súbito mal que le aflige. Cuéntale éste la partida de todos los alumnos del Curso, mostrándole toda vacía el Aula Miguel de Unamuno.*] Y HACIENDO SU PLANTO, CONCLUYE LA OBRA.

ALBERTO: ¿Qué es esto, señor Emilio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Dime la causa de tus quejas. ¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara? ¿Es algún mal del Curso Superior de Filología Hispánica? Por Dios, que me lo digas.

EMILIO: ¡Ay, ay, noble Alberto, nuestro gozo en el pozo; nuestro bien todo es perdido; no queramos más vivir! ¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena! ¡Oh mis canas, salidas para sufrir pesar! Fálteme la vida, pues me faltó la agradable compañía de los inscritos en el Curso. ¡Oh duro corazón de Director! ¿Cómo no te quebras de dolor, que ya quedas sin tus amados alumnos? ¿Para quién edificué la sede de los Cursos; para quién adquirí aparatos refrigeradores; para quién planté el césped del Patio de Escuelas Menores, para quién fabriqué las "aes"? ¡Oh, tierra dura! ¿cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez? ¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo,

mundo! Muchos mucho de ti dijeron, muchos en tus cualidades metieron la mano, a diversas cosas por oídas te compararon. Yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel que mucho ha hasta agora callado tus falsas propiedades por no encender con odio tu ira, porque no me secases sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder.

Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por algún orden. Agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantoso, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. ¡Oh, incomparable pérdida, oh lastimado viejo, que cuanto más busco consuelos, menos razón hallo para me consolar!

¿Qué haré cuando entre en el Aula Miguel de Unamuno y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondan si les llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que me hacen? Ninguno perdió lo que yo el día de hoy. Pues mundo halagüeño, ¿qué remedio das a mi fatigada vejez? ¿Cómo me mandas quedar en ti conociendo tus falsías, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada?

Del mundo me quejo porque en sí me crió, porque no me dando vida no engendrara en él al Curso Superior de Filología Hispánica. ¿Por qué te mostraste tan cruel con el viejo Director? ¿Por qué me dejaste, cuando yo te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrymarum Valle?*

J. T. Snow dio a conocer esta versión de un 'viejo romance' (descubierta la noche anterior en la posada de la Universidad). Se conoce bajo la rúbrica de «La muerte de Celestina».

Celestina nada teme,
y en su casa duerme;
no puede estar soñando
que se acerca la muerte.

Sueña con su cadenita
y con *cient monedas* de oro;

no siente las pisadas,
ni se entera del odio

que ya sombrea su puerta:
su codicia no deja verlo.
De esto Celestina nada
presiente, ni se ha hecho

nada para que no sea.
¡Tha! ¡Tha! ¡Tha! han dado tres
aldabonazos mortales:
Celestina no sabe qué es.

Celestina nada siente,
y en su tumba duerme;
otra cadena era la suya,
se tejió en ella su suerte.

Se incorpora en la cama,
Celestina ya no duerme;
va y abre a sus hijos,
abre y hace que se entre

29-VIII-91.

la muerte en dos espadas,
en los ojos de sendas caras,
la labia le abandona
en la fría madrugada.

II. WEST LAFAYETTE, INDIANA (USA), los días del 21 al 24 de noviembre de 1991. An International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Organizado por Ivy A. Corfis (Penn State University), J. T. Snow (Michigan State University) y Charles Ganelin (Purdue Univ.) Patrocinada por Purdue University, el Programa para la Cooperación Cultural España-Estados Unidos, la Sección Cultural de la Embajada de España en Washington D.C., y *Celestinesca*. Curiosamente, como en Salamanca, más o menos ochenta inscripciones.

PROGRAMA DEL SIMPOSIO

JUEVES, día 21. Llegada de los ponentes y asistentes. Una recepción en un restaurante local.

VIERNES, día 22. Bienvenida oficial de la oficina del Decano de la Purdue University.

10-11. Presentación por Ivy A. Corfis del plenarista ALAN D. DEYERMOND (Queen Mary-Westfield College--Univ. of London), quien disertó sobre el tema, "Female Societies in *Celestina*."

11-12:30. Sesión I.

Yakov Malkiel (Univ. de California, Berkeley): "An Analysis of Early Critical Reactions to María Rosa Lida de Malkiel's *La originalidad artística de 'La*

Celestina'.

Emilio de Miguel Martínez (Univ. de Salamanca): "*Celestina*, teatro." (Defensa de la obra como concepción teatral)

Erna Berndt Kelley (Smith College): "Mute Commentaries of a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." (Ilustrada)

Discusión.

13-14:30: Sesión II (traducciones; adaptaciones)

Theodore S. Beardsley, Jr. (The Hispanic Society of America): "The Latin Translation (1624) of *Celestina* by Kaspar von Barth."

Kathleen V. Kish (Univ. of North Carolina-Greensboro): "Eighteenth-Century *Celestina* Reincarnations." (Ilustrada)

Dwayne E. Carpenter (Boston College): "*Celestina* in Hebrew: A New Look at the First Hebrew Comedy."

Discusión.

16-17:30: Sesión III (teatro y teatralidad)

Joseph T. Snow (Michigan State Univ.): "Five Centuries of *Celestina* Readings" (ilustrada con la "*Celestina*" de Serafín Estébanez Calderón)

Miguel Angel Pérez Priego (UNED-Madrid): "*Celestina* en escena: el impacto de la obra de Rojas en el teatro renacentista."

Adrienne Schizzano Mandel (California State Univ.-Northridge): "*Celestina*'s Seductive Power in France." (Una lectura literario-musical de la ópera, "*Célestine*," de Maurice O'Hana)

Discusión.

SABADO, día 23

9:30-11:00. Sesión IV (estructuras sociales)

James F. Burke (Univ. de Toronto): "Law of the Father--Law of the Mother: Discourses of Power in *Celestina*"

Louise Fothergill-Payne (Univ. de Calgary): "'Conséjate con Séneca...': *Auctoritas* in *Celestina* and *Celestina comentada*."

Discusión.

11:30-13:00. Sesión V (caracterización)

Dorothy S. Severin (Univ. de Liverpool): "*Celestina* as a Comic Figure"

Jerry R. Rank (Saint Mary's College-Notre Dame): "'O cruel juez y que mal pago me has dado...'" (personajes productos del nuevo urbanismo)

Joseph V. Ricapito (Louisiana State Univ.): "People, Characters and Roles: A View of Characterization in *Celestina*."

Discusión.

14:30-16:00. Sesión VI (ciencia y medicina)

Charles F. Fraker (Univ. de Michigan): "*Celestina* and the Four Temperaments."

Enrica J. Ardemagni (Indiana Univ.-Purdue Univ., Indianapolis): "*Celestina's* Laboratory: A Translator's Dilemma."

Discusión

16:30-18:00. Sesión VII (leer-hablar in *Celestina*)

James R. Stamm (New York University): "Reading and Listening in *Celestina*."

Edward H. Friedman (Indiana University): "Rhetoric at Work: *Celestina*, Trotaconventos, and the Persuasive Arts."

Discusión.

19:00-22:00. BANQUETE (Morris Bryan Restaurant). Después de la cena, J. T. Snow presentó a **MARIA EUGENIA LACARRA** (Univ. del País Vasco) quien leyó la segunda plenaria, "La evolución del reglamento de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas."

Después (ver abajo), hubo algunas presentaciones humorísticas a cargo de los tres hispanomedievalistas procedentes del Reino Unido (una sorpresa para el "senado"). Se nos ha dado permiso para la publicación de dos de las presentaciones.

DOMINGO, día 24.

9:30-11. Sesión VIII (herencia de *Celestina*)

Nicholas G. Round (Univ. de Glasgow): "*Celestina*, Aucto I: A Platonic Echo and its Resonances."

Nicasio Salvador Miguel (Univ. Complutense-Madrid): "El rocho de *Celestina* en la literatura española."

Discusión.

11-12:30. MESA REDONDA. Participaron María Eugenia Lacarra (moderadora), Alan Deyermond, Dorothy S. Severin, y Louise Fothergill-Payne. Los cuatro lograron resumir el trabajo del congreso, pasando revista de todas las aportaciones y dejando cerrado el congreso con una síntesis global de su contenido.

He aquí dos de los 'postres' que se sirvieron a los comensales en el banquete del congreso. El primero es obra de Alan Deyermond y él mismo, acompañado de un coro de doce posgraduados de la Miami University (Oxford, Ohio: alumnos de la

prof. Constance Wilkins en un curso-seminario sobre *Celestina*), lo cantaron: la música era de una barcarola inglesa.

I'll sing you a song of an old Spanish text,
Celestina,
 And soon you'll be saying, "Well, whatever next?"
 For the story it gets no cleaner.
 'Tis the tale of a youth that got badder and badder,
 Till he met his deserts and fell off a ladder,
 At the which his girlfriend, she looked very sour,
 And she grumbled at Dad, and she jumped off a tower.

Why, thank you, sirs and ladies,
 You ask for some more?
 You've had *Celestina*
 Here's *Libro de buen amor*.
 This book it was written by a certain Archpriest,
 And truth for to tell, he was worse than a beast.
 His hero at first seem scared of *serranas*,
 But with Doña Endrina he just went bananas.
 At first, the hero seems much over-sexed,
 But are you quite sure that you've read the subtext?
 Any reading of the book must still be precarious,
 So we'll just have to wait for vol. III of Zahareas.

El segundo "postre" era uno muy rico, presentado y cantado por Nicholas G. Round, de Escocia. Es traducción de un fragmento del texto original versificado de *Celestina*, y se canta así:

There once was a lad named Calixtus
 Who for reasons I dont understand
 Set out to pursue *amor mixtus*
 On his horse with his hawk in his hand.

When he met with the fair Melibea,
 He hailed her in terms that were bold:
 As his god, his platonic idea
 But the shoulder she gave him was cold.

Back home with his servant Sempronio,
He shut himself up in his room,
and there in the dark, on his own-
went in for some serious gloom.

Perceiving a chance of some profit,
His lackey contested this mood;
And incited the boss to come off it,
For reasons both lucid and lewd.

And to set all to rights, this same joker
Proposed they bring into the game
An erotic consultant and broker
Of note—Celestina by name.

'Do that,' says Calisto, '*instanter*,
And promise her money to boot.'
So Sempronio set off at a canter
To her house (of uncertain repute),

Where his girlfriend was nearly discovered,
Entertaining a guest (Crito) whom
She promptly shoved into a cupboard,
And he stayed there, disguised as a broom.

'There's work to be done,' says the messenger.
Celestina: 'so put on your hat
And leave this young woman here, blessing her,
To lock up and to put out the cat.'

They returned to Calisto's fine mansion
And, as their approach he descried,
In a mood of ebullient expansion,
He bade Pármemo bring them inside.

'That ratbag! That ancient obscenity!'
Said the pageboy: 'I know her of old!
If you value your life and amenity,
You'll leave her out there in the cold.'

'She's my auntie, you insolent puppy!
 Calisto exploded in rage.
 'Stop standing agape like a guppy,
 And show some respect for old age!'

So suiting the deed to the notion,
 Calisto throws open his door
 And displays his respectful emotion
 By grovelling 'round on the floor.

'Calisto, fear not,' said the bawd; 'it
 Shall be as you wish with this dame
 -Provided that you can afford it
 (If not, then I'm sorry I came).'

Says Calisto: 'That's not the position.
 You're my hope, my salvation, my solace!
 So there'll now be a brief intermission
 Whilst I zip upstairs for some dollars.'

Celestina was left there with Pármeno
 Thinking: 'How to get shot of this bum?
 It should make him less willing to harm me, no?
 If I tell him some tales of his mum.'

So she told of Claudina's activities
 In terms that would make your hair curl,
 And she flattered his sinful proclivities,
 By promising gold and a girl.

Till, with Pármeno quite *despistado*,
 Calisto came hurrying back,
 To reward Celestina's bravado
 With a great deal of cash in a sack.

That makes seventeen verses (in dactyls)
 And I think its becoming a bore.
 It isn't as though the world lacked ills!
 So I'll stop. *El antiguo Autor*.

*An International Conference in Commemoration
of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*

21-24 November 1991

*Purdue University
West Lafayette, Indiana*

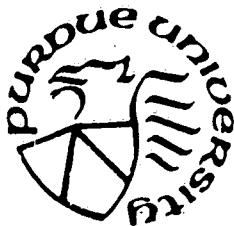
Sponsored by

*Purdue University
School of Liberal Arts
Department of Foreign Languages and Literatures
International Programs, Global Initiatives Grant Program*

*Program for Cultural Cooperation Between Spain's
Ministry of Culture and United States' Universities*

Embajada de España, Oficina Cultural

Celestinesca



**'CELESTINA' DE FERNANDO DE ROJAS
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO**

Treceno suplemento

**Joseph T. Snow
Michigan State University**

Es éste, como se ve, el 13° suplemento a la bibliografía mía publicada por el Hispanic Seminary of Medieval Studies, de Wisconsin (1985), y el primero confeccionado en Michigan—después de tanto años en Georgia! A pesar de los materiales recopilados a continuación, me temo que no todo esté tan al día ni tan completo como yo quisiera, debido a la mudanza y a las inevitables pérdidas de tiempo que la mudanza conlleva. Espero para el próximo suplemento reflejar mejor el estado actual de la "celestinesca" mundial. Agradezco a las personas cuyos nombres siguen su colaboración en este suplemento: R. Sanz Maté, A. Custodio, P. Botta, C. Simone, T. E. McVay, Jr., J. Gwara, H. Okamura, J. Muñoz Garrigós, A. Deyermond, H. Sharrer, J. L. Canet, R. L. Utt, M. A. Pérez Priego, V. Lama y P. Cátedra.

- 404 ALATORRE, Antonio. "El aprendizaje teatral de Sor Juana." *Proceso* (México), ? (1990?): 50-52.

Primera noticia de su descubrimiento (en la Biblioteca Nacional de Madrid, 1985) del final escrito por Sor Juana a la comedia de Agustín de Salazar y Torres, popularmente conocida con el título de "la Segunda Celestina." Ofrece comentarios sobre su contenido, prefiriendo esta terminación a la mejor conocida de Juan de Vera Tassis.

- 405 ARCE, Juan Carlos. *Melibea no quiere ser mujer*. Col. Autores Españoles e Hispanoamericanos, Barcelona: Planeta, 1991. 221 pp.

Novela propiamente curiosa en la que el desarrollo de la acción en la Salamanca de finales de XV y comienzos del XVI descubre la clave—pura ficción—a los "problemas" de *Celestina*: la identidad de quién escribió el primer auto y sus relaciones con Rojas (sospechado de ser—y perseguido por—judaizante); cómo llegó a escribirse la *Comedia* en sólo 15 días y la

historia de cómo Rojas se apadrinó del texto publicado; y por último, nos presenta la "verdadera" motivación de la ampliación en *Tragicomedia*. Una curiosidad moderna de la "celestinesca."

- 406 BASTIANELLI, Edi. *La "Celestina" ed il "Don Juan" di Ramiro de Maeztu*. Pisa: Quaderni dei 'Lavori Ispanistici', C. Corsi Editore & F.: Univ. degli Studi di Firenze-Fac. de Magisterio, Istituto Ispanico, 1987.

- 407 CANET, José Luis. "La evolución del estilo trágico en el teatro español hasta el Concilio de Trento," en *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paese Europei* (Vicenza, 17-20 maggio 1990), ed. M. Chiabò y F. Doglio (Vicenza: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1991): 283-300.

A la luz de las tradiciones clásicas y medievales, Rojas merece estar incluido en este estudio del estilo trágico en el teatro español. Rojas, al igual que Marcellino Verardi, autor de otra "tragicomedia," llegó a extender (o romper) las estructuras (i. e., de Diomedes) sobre los estilos, ampliándolas (292-93), aunque de maneras distintas. Es aún una mezcla distinta a la empleada después en obras de Gil Vicente (294-95).

- 408 CHARTIER, Roger. "Texts, Printing, Readings," en *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley: Univ. of California Press, 1989): 154-175.

Unas reflexiones amplias sobre las relaciones entre el texto, el objeto que hace accesible el texto, y el acto que, a fin de cuentas, lo aprehende. Aunque estas meditaciones abarcan textos y prácticas de una muy variada índole, aquí el punto de partida son las declaraciones en el prólogo de *Celestina*. Da nuevo énfasis a la historia editorial en la determinación de la recepción de un texto.

- 409 COSTA FONTES, Manuel da. "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary." *Journal of Hispanic Philology* 15 (1990-91): 7-41.

Una explicación minuciosa del texto de *Celestina* que revelará hasta que punto es la alcahueta, tanto consciente cuanto inconscientemente, una proyección antimariana. Este elemento en la caracterización de la no-celestial *Celestina*, para el autor, parte del odio que sentían los *conversos* hacia la perpetua virginidad adscrita a la Madre de Cristo entre los cristianos.

- 410 CUSTODIO, Álvaro. "El retorno de Celestina, Don Juan y Don Quijote" (parábola carnavalesca en dos jornadas). El Escorial: Autor (borrador), 1991.

40 pp.

Texto teatral de una fantasía en que se encuentran cara a cara estos tres magnos personajes (al lado de otros, como Areúsa, el Capitán Centellas, una labradora de Toboso, etc.). El prólogo a esta obra ("Introito"), se publicará en *Celestinesca* 16.1 (1992).

- 411 _____. "Eva y Don Juan (el mito de la seducción)." Fantasía escénica en dos jornadas compuesta por Alvaro Custodio. Edición preparada, corregida e Introducción por Adelardo Méndez Moya, en *Canente. Revista Literaria*, núm 9 (1991): 95-146.

Primera publicación de una obra estrenada en marzo de 1982, con el texto definitivo de 1987. La introducción de Méndez Moya ubica "'Eva y Don Juan' en el teatro de Alvaro Custodio." En esta exploración de la seducción, aparecen Eva, Venus, Doña Inés, Tisbea, Celestina, Aldonza, al lado de los personajes masculinos de Don Juan, Catalinón, y el Convidado de Piedra, Don Gonzalo.

- 412 DE MENACA, Marie. "A propos du suicide de Melibée." *Littérature, médecines et société (Univ. de Nantes)* 6 (1985): 51-76. (*)

- 413 DEYERMOND, Alan. "La Celestina," en su *Edad Media. Primer Suplemento (= Historia y crítica de la literatura española I/1, director F. Rico)* (Barcelona: Editorial Crítica--Páginas de Filología, 1991): 377-405, 412.

Extiende la forma original [1980] de su recopilación bibliográfica, ampliándola con estudios valiosos de la última década y con apreciaciones personales de gran valor. Reimprime, en la parte crítica, páginas de K. Whinnom [1981], de Jean-Paul Lecertua [1978 (1979)], C. Fraker [1984, 1982], y P. E. Russell [1988].

- 414 DOMINGUEZ DE PAZ, Elisa. '*La Celestina*'. *F. de Rojas: Comentario de la obra*. Apuntes Cúpula, Barcelona: Ed. CEAC, Libros Cúpula, 1990. Rústica, 57 pp.

Destinado a los estudiantes, dedica unos preliminares a la época, al autor y a las ediciones y, después, da un resumen de la acción y un breve comentario a cada uno de los 21 actos, y termina con generalizaciones sobre su género, antecedentes literarios, temática, estilo y personajes. La bibliografía sirve de orientación.

- 415 FAULHABER, Charles. "Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript." *Celestinesca* 15, i (Mayo 1991): 3-52.

Para acompañar esta edición algo modernizada para la lectura (la edición paleográfica preparada por Faulhaber ya apareció en *Celestinesca* 14, ii [noviembre 1990]: 3-39), el editor da una importante serie de reflexiones y datos sobre este manuscrito y su relación con los *papeles* del "antiguo auctor" a la vez con la CCM y la TCM. El comentario a la edición señala lo esencial que será este manuscrito en el establecimiento (futuro) de una edición crítica de *Celestina*.

- 416 FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "Afecto, afección y afectación en *Celestina*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 15 (1991): 401-410.

Examina, a la luz de la influencia del estoicismo en *Celestina*, los "muchos afectos diversos y variedades" a que se refiere Rojas en su Prólogo a la TCM. El *affectus*, como aberración mental, física, y lingüística, se manifiesta tanto en las acciones como en las palabras de los personajes de *Celestina*. Se analizan aquí el amor de Calisto y Melibea, la ira y la venganza, el suicidio y el llanto como variedades del *affectus*. En términos estilísticos esto da como resultado una afectación lingüística en un discurso artificioso dominado por sentencias y autoridades. Rojas se burla del culto a las "auctoritates" y de la pseudo-filosofía al presentar esta afectación "so color de donaire" (del Prólogo).

- 417 GASCON VERA, Elena. "Visión y razón: elementos trágicos en la *Celestina*," en *Homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, ed. ??? (Erie, Pennsylvania: ALDEEU, 1990) (*).

- 418 GAYLORD, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de estudios hispánicos* 25 (1991): 1-27.

Este estudio de la palabra con valor comercial en *Celestina*, que abarca casi todos los aspectos de la acción y la caracterización de los personajes, es una amplia demostración de los valores que estructuran el mundo celestinesco, partiendo del lenguaje y su dominio en la "feria" condenada por Pleberio.

- 419 GOMEZ MORENO, Angel. "La *Celestina*," en su *El teatro medieval castellano en su marco románico* (Colección Persiles, 203, Madrid: Taurus, 1991), 114-126: 181-84 (bibliografía).

Celestina a la luz de las huellas dramáticas en la España medieval, con su primer autor más consciente de las características de la comedia humanística, y Rojas más original en su adaptación, o continuación particular, resultado, en parte, de la lectura de obras en el género novelístico y, en parte, de su talento moral. También estudia una serie de problemas editoriales que afectan la presentación actual del texto, cuya representabilidad queda demostrada en el siglo XX.

- 420 GOSSY, Mary S. "Hymen and Text in *La Celestina*," en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts* (Women & Culture Series, Ann Arbor Michigan: U. Michigan Press, 1989): 19-56; 120-127 (notas).

Una muy interesante lectura del elemento de lo "no contado" en la *Tragicomedia*. El fondo de la lectura viene de teorías psicoanalíticas y feministas, y permite ver cómo en *Celestina* lo "no contado" se equipara con la metaforización del cuerpo femenino (los puntos de la *Celestina* 'labradora,' en su actividad de 'hacer virgos' son, por ejemplo, una metáfora de la *ficción*. *Celestina* es necesaria a la *Tragicomedia* porque sus artes respaldan la presencia del amor loco y hereje. Su autoridad está envuelta en una relación con Claudina, y es esta historia pretérita la que forma el revés de la narrativa principal de la *Celestina*.

- 421 LADERO QUESADA, Miguel-Angel. "Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*." *Espacio, Tiempo y Forma: Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (Univ. Nacional de Educación a Distancia, Madrid), Serie III, 3 (1990): 95-120.

Una serie de puntualizaciones históricas sobre el patriciado urbano, la situación económica, la vida de nobles y de sirvientes, la expansión del régimen señorial, el estado de la clerecía en época de reformismo, y la prostitución, todo como existía en la España de Fernando de Rojas y que dan pie a los fines moralizantes implícitos en *Celestina*.

- 422 LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. "'Minerva con el can.'" *Celestinesca* 15, i (Mayo 1991): 75-78.

A base de lecturas del *Ars amatoria* y el *Laberinto de la fortuna*, se propone aquí la lectura "Minos con el can" en *Celestina* para restaurar el paralelismo 'mujer/animal' al pasaje del Aucto I°.

- 423 MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "*La Celestina* as Hispano-Semitic

Anthropology." *Revue de Littérature Comparée* 61 (1987): 425-453.

Un estudio de mucho alcance, desde las fuentes orientales (que dan el carácter peculiar al proxenetismo reflejado en las letras peninsulares de la Edad Media) hasta el papel desempeñado por la alcahueta en la sociedad conflictiva de cristianos y conversos (énfasis en la época de Rojas y después, por ejemplo en algunas piezas dramáticas de Gil Vicente). Notas bibliográficas muy ricas.

- 424 MARTINEZ RUIZ, Juan. "La magia de la aliteración en *La Celestina* y en la tradición mudéjar de Ocaña (Toledo)," en *Homenaje al prof. Antonio Gallego Morell*, ed. C. Argente del Castillo *et al*, vol. II (Granada: Universidad, 1989): 359-373.

Confirma la eficacia para la Edad Media de la aliteración en los encantamientos y recetas mágicas. Presenta unos 55 salmos de un libro árabe de Ocaña (*Misceláneo de Ocaña*), contemporáneos de Fernando de Rojas, para contestar afirmativamente a la pregunta de Gifford (1981) sobre si Rojas--toledano-- sabría la lengua utilizada por curanderos y ensalmadores (con su insistente aliteración).

- 425 MATULKA, Barbara. "Antifeminismo in the *Celestina*," en su *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature* (Comparative Literature Series, New York: The Institute of French Studies, 1931): 35-37.

Sempronio, ese "gay, venomous, mocking spirit" (35), era conocido bien en Francia como máximo representante del antifeminismo, y su actitud se entendía allí como la antítesis de la expresada en *Cárcel de amor*--en donde la imagen de la mujer era glorificada.

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

- 427 MORALES, José Ricardo. "'La Celestina' in nuce." *Celestinesca* 15, i (Mayo 1991): 63-73.

Unas reflexiones en torno a su adaptación (1949) de *Celestina* para Margarita Xirgú (estreno en Montevideo), útiles para los estudiantes de la historia del teatro clásico en el mundo moderno.

- 428 MUÑOZ GARRIGOS, José. *Concordancias de la tragicomedia de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Murcia: Univ. de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1990. 15 pp. + 10 microfichas.

La edición base es la que editaron Criado de Val y Trotter (Sevilla 1518-1520), selección justificada en la introducción. Las 10 microfichas contienen las concordancias (con frecuencias absolutas, relativas, etc.) del texto y de los materiales liminares en listados separados.

- 429 OKAMURA, Hajime. "La Celestina, una obra maestra de la literatura española." *Collegium Mediterranistarum*, núm. 137 (1991): 3. [En japonés.]

Una explicación de carácter general de *Celestina* para el público japonés, en la que habla de su categoría como obra maestra, fecha de composición, datos sobre el autor y sobre algunas características de la obra.

- 430 _____. "Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*." *Celestinesca* 15, i (Mayo 1991): 53-62.

Lucrecia es, como Pármeno y Sempronio, uno de los sirvientes contra quienes amonestan los materiales preliminares de *Celestina*, pero también es diferente. Encuentra el autor en su exploración del carácter de la criada de Melibea un reflejo del pesimismo rojano que llena la obra.

- 431 PAZ, Octavio. "Azar o justicia." *Proceso* (México), ?, (1990?): 53.

En forma de prólogo a la edición de G. Schmidhuber de Sor Juana Inés de la Cruz, "La Segunda Celestina." Reconstruye una probable concatenación de circunstancias que llevaron a Sor Juana a completar la comedia inacabada para una representación en la corte (1676) española.

- 432 PHIPPS, J. H. "The Subjunctive in the *Celestina*." M. A. Thesis, University of Texas, 1913. iii + 72p. (*)

- 433 RICO, Francisco. "El triunfo de la literatura," en su *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix Barral-Biblioteca Breve, 1990): 69-83, 307-09; hay una tercera reimpr. en abril de 1991.

Reproduce los 12 prólogos preparados para las 12 obras presentadas en la serie o colección, «Biblioteca de plata» (Círculo de lectores), y entre estos, su prólogo a la edición de *Celestina* preparada por Maite CABELLO (1989).

Además, en esta reimpresión, en las páginas 65-67, incluye una apreciación, escrita por Gonzalo TORRENTE BALLESTER, de la obra de Rojas.

- 434 RIQUER, Martín de. "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*." *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. Suplementos*, 12: *Antologías temáticas* (Barcelona: Ed. Anthropos, 1989): 112-119.

Una reimpresión del famoso artículo (1957) en el que identifica el escenario del primer acto (no de Rojas) con una iglesia.

- 435 ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Edición, introducción y notas de Jesucristo RIQUELME. Colección Aljibe 11, Alicante: Aguacilar, 1990. Rústica, 199 pp., más un folleto (8 pp.), que es un suplemento pedagógico.

Edición preparada para estudiantes, que contiene 510 notas explicativas. La introducción (7-29) da una visión global de la obra (sociedad, valores, etc.) en busca, al parecer, de la relevancia que tiene esta obra en el mundo de hoy. El título es el de una edición de Sevilla (1518-1520), aunque la edición propia se basa en la de Valencia 1514. La bibliografía es insuficiente para una edición de este tipo. La portada lleva una reproducción del cuadro del período azul de Picasso titulado "Celestina." El folleto traza ideas y proyectos interesantes a desarrollar para los alumnos.

- 436 _____. *La Celestina*. Introducción y cronología de Víctor de LAMA. Biblioteca Edaf, 46, Madrid. Ed. Edaf, 1991. Rústica, 199 pp.

Es ésta la edición antigua de Edaf, con nuevos materiales prologales al cuidado de Lama: una introducción, una cronología de Fernando de Rojas y su época, una bibliografía selecta adecuada, y dos ilustraciones (las portadas de Valencia 1514 y de la falsa "Sevilla 1502" [Sevilla 1518-1520]). La sustanciosa introducción (21-52) está muy al día y merece leerse aun cuando la edición (no de Lama) pide una renovación completa.

- 437 _____. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas de Peter E. RUSSELL. Clásicos Castalia, 191, Madrid: Castalia, 1991. Rústica, 634 pp.

Una edición valiosa con una de las más nutridas y útiles introducciones (11-157) conocidas. Imprime el texto completo de la TCM y divide los actos en "cenas" como en la ed. de M. Marciales (1985). Una característica de esta

edición son las generosas notas, tanto a la introducción (unas 200) como al texto. En 159-173 se encuentra una bibliografía sustanciosa. Lleva este volumen 4 ilustraciones y un índice de las voces anotadas (619-631).

a. *ABC Cultural*, no. 10 (10 enero 1992): 7 (F. Lázaro Carreter).

438 _____. *A Celestina*. Tradução de José BENTO. Coleção Amadis, 4, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1990? (*)

439 SANCHEZ SANCHEZ-SERRANO, Antonio, y María Remedios PRIETO DE LA IGLESIA. *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*. Prólogo de J.T. Snow. El escritor y su literatura, 4, Barcelona: Teide, 1991. Rústica, vi + 170 pp.

Trae este estudio, fruto de largos años de reflexión, nuevas y hasta revolucionarias ideas sobre la autoría de la *Comedia* y, después, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Primero hubo el "antiguo auctor"; después otro autor desconocido que escribió una "comedia de final feliz" (una *Comedia* anterior); este autor escribió a su amigo (Fernando de Rojas), encomendándole su comedia que luego Rojas "acabó" y transformó en tragicomedia. Toda la argumentación para apoyar tal teoría está minuciosamente razonada por los dos autores.

a. *La Vanguardia* (Barcelona) (10 agosto, 1991), páginas de cultura (R.M. Puñol);

b. *El Independiente* (Madrid) (12 agosto, 1991) (Helena Molero);

c. *El Periódico* (Barcelona) (21 agosto 1991), Sección Cultura, pág. 27 (Carlos Otero);

d. *ABC literario* (19 octubre, 1991), XV.

440 SASTRE, Alfonso. *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Edición de Mariano de Paco (Letras hispánicas 327, Madrid: Cátedra, 1990): 46-53; 55-67; 165-270.

Versión castellana definitiva de la obra inspirada en la de Fernando de Rojas, a la vez que tan original y diferente. El original era en italiano (1977-78), y el mismo Sastre la acabó en castellano en sept. de 1978. Hay ocho "cuadros" que tienen lugar en la Salamanca de la segunda mitad del s. XVI. Se estrenó en Barcelona (30 abril 1985), después de sendas producciones en lengua italiana (1979) y alemana (1981).

441 SEDÑO, Juan. *Coloquios de amor y bienaventuranza*. Edición crítica y prólogo de Pedro M. CATEDRA. Barcelona (Bellaterra): "stelle dell'Orsa", 1986. 121

pp.

Edición de una obra celestinesca cuyo único ejemplar reside en la Boston Public Library. Esta obra refleja una lectura de Rojas y antecede la versión métrica que prepara el mismo Sedeño de la *Tragicomedia* en 1540. Las pp. 34-48 en especial trazan la huella de *Celestina* en estos *Coloquios*.

- 442 _____, *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, sacada de prosa en metro castellano por ... Edición crítica de Miguel MARCIALES. Mérida, Venezuela: Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación, 1971.

- 443 SEVILLA ARROYO, Florencio. *De la Edad Media al Renacimiento: "La Celestina"*. Biblioteca Básica de Literatura, Madrid: Anaya, 1990. Rústica, 96 pp. Profusamente ilustrada.

Buena muestra de la serie. Destinada a acompañar la lectura del texto y a ofrecer en sus 8 apartados (p. ej., la España de Isabel y Fernando; Bajo el signo del amor cortés; El soporte estructural; el mundo social, etc.) una idea de la ubicación de la *Celestina* en las letras españolas a la vez que una apreciación de su unicidad. El mayor servicio adicional que nos proporciona es la abundancia de ilustraciones (las más sin identificar). Las hay por casi cada página y enriquecen el panorama visual del mundo celestinesco detallado por el texto. La sección menos cuidada, y es una lástima, es la bibliografía: para lo que es hoy el estado de la cuestión relevante para esta obra de Fernando de Rojas, poco sirve. La breve lista de libros aparecidos antes de 1978 (salvo segundas ediciones) tendría que ser muy adicionada.

- 444 SIMONE, Carla. "La prima traduzione italiana della *Celestina* ed i suoi rapporti con le edizioni primitive in lingua spagnola." Tesina leída en la Univ. di Roma (3-XII-91). Director: E. SCOLES; Co-Director: F. LOBERA SERRANO. 166 pp.

Extiende el trabajo de Scoles (1961) sobre esta traducción de Hordognez en dos direcciones. Scoles había aducido evidencia de 3 *auctos* (I, XIV, XX) a los que se añaden aquí los restantes 18. La labor ahora incluye la CCM (Toledo 1500) y la TCM (Zaragoza 1507), ediciones inaccesibles en 1961.

- 445 SMITH, Paul Julian. "Violence and Metaphysics: *La Celestina* and the Question of Jewish Philosophy." *Michael* (Diaspora Research Institute, Tel Aviv Univ.) 9 (1989): 276-285.

- 446 SNOW, Joseph T. "Celestina de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico" [el doceno]. *Celestinesca* 15, i (Mayo 1991): 79-84.

Recoge unas 21 entradas nuevas.

- 447 _____. "Fernando de Rojas," en *Siete siglos de autores españoles*, ed. K. y Th. Reichenberger (Problemata literaria, 7, Kassel: Ed. Reichenberger, 1991): 33-36.

Una breve semblanza biográfica con una apreciación de *Celestina* como obra maestra.

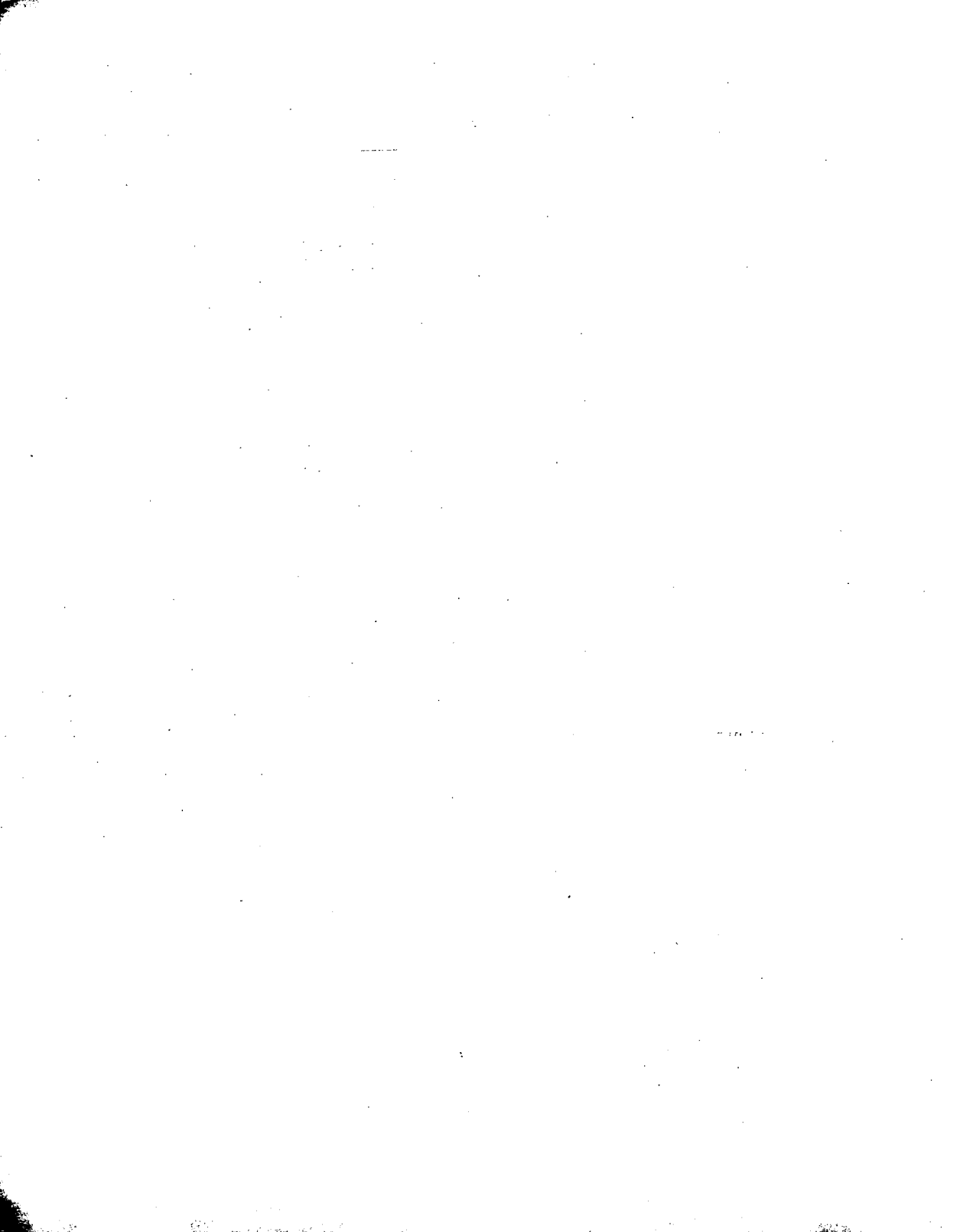
- 448 TOLEDO, Alejandro. "Por diversos caminos Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a 'La Celestina' de Sor Juana." *Proceso* (México), ? , (1990?): 50-55.

Compara las dos versiones de la intervención de Sor Juana en la compleción del texto incompleto de A. de Salazar y Torres, "La Segunda Celestina."

- 449 VERMEYLEN, Alphonse. "Melibea y su 'voz de cisne.'" *Incipit* 10 (1990 [1991]): 103-111.

Sugiere que la rica imaginaria detrás de la "ronca voz de cisne" de Melibea (acto XIX) descende del *Fedón* de Platón (por Cicerón y, después, por algún florilegio accesible a Rojas). Pone hincapié en dos cosas contrastadas: la alegría que se suponía del cisne que sabía que pronto iba a morir y a pasar a la gloria del encuentro con su Sol, su Febo (la actitud de Melibea-cisne en el auto XX); y el menosprecio hacia sí misma que implica tal ronquedad, otro elemento en la inversión de los valores cortesanos en la Melibea enloquecida de amor.

- 450 VILLEGAS, Juan. "La Celestina de Alfonso Sastre: Niveles de intertextualidad y lector potencial." *Estreno* 12, i (Primavera 1986): 40-41.



EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA generally accepts articles and notes 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, submissions longer than 35 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 *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, etc. Items may treat matters of literary, linguistic, stylistic or other concerns. Bibliographies dealing with works related to *Celestina* 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 sent to The Editor, Rom/Classical Langs, Michigan State University, E. Lansing MI 48824-1112 (USA).

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 15, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1991

NOTA DEL EDITOR1-2

ARTICULOS

- Carol Salus, Picasso's Version of "Celestina" and Related Issues3-17
- Keith Whinnom (ed. by A. D. Deyermond), The 'Argumento'
of 'Celestina'19-30
- Arthur L.-F. Askins & Victor Infantes, Las 'coplas' celestinescas
de ¿tremar?: una historia casi completa de medio pliego31-51
- R. Roger Smith, Recapitulation: A Technique of Character
Portrayal in 'Celestina'53-62

NOTAS

- José Luis Pensado, "A Dios Paredes"63-66

RESEÑAS

- Fernando de Rojas/Pablo Picasso. *La Celestina oder Tragikömodie
von Calisto und Melibea*. Trad. Fritz Vogelsang
(Gustav Siebenmann)67-70
- Robert L. Hathaway, ed. P. M. Ximénez de Urrea. *Penitencia de
amor* (J. T. Snow)71-73
- [de Congresos] Dos congresos en 1991 celebran el 450o aniversario de
la muerte de Fernando de Rojas (J. T. Snow)75-85

BIBLIOGRAFIA

- Joseph T. Snow, 'Celestina' de Fernando de Rojas: documento bibliográfico
(treceño suplemento)87-97

ILUSTRACIONES.....5, 8, 11, 17, 18, 30, 32, 47, 51, 52, 66, 74, 86