

Celestinesca

ISSN 0147 3085

Celestina.



Vol. 19, no. i-ii

1995

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

Celestinesca

VOL 19.1-2

CONTENIDO

1995

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Isidro J. Rivera, Visual Structures and Verbal Representation
in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?) 3-30

Fernando Cantalapiedra, El refranero celestinesco 31-56

Françoise Maurizi, El auto IX y la destronización de Melibea 57-69

Peter Cocozella, From Lyricism to Drama: The Evolution
of Fernando de Rojas' Egocentric Subtext 71-92

RESEÑAS

Dorothy Sherman Severin, *Female Empowerment and Witchcraft in
'Celestina'*. (Manuel da Costa Fontes) 93-104

Antonio Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto de la Iglesia,
Fernando de Rojas y 'La Celestina'. (Stephen D. Kirby) 105-107

PREGONERO 109-123

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow y Randal Garza, '*Celestina*' de Fernando de
Rojas: documento bibliográfico (décimonono suplemento) 125-143

ILUSTRACIONES 49, 69, 70, 92, 102, 104, 108, 123, 124, 144

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 19.1-2 1995

© 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**

NOTA DEL EDITOR

We begin with a little old, and a little fresh, news. There have been unfortunate delays in getting volume 19 ready. You will notice that we are, for the first time, combining the usual two separate numbers in one issue (and it is likely that volume 20 will also be a single-mailing double issue). I would be hard pressed not to confess that, at least in part, this situation has been brought about by new increases in mailing costs and an almost doubling of paper prices in the past twelve months. These two plain facts, added to the unpredictable delays in editorial process, however, dictated the current solution. While I am still committed to keeping the costs of our enterprise within the reach of all committed and casual *celestinistas*, time is also a factor now.

That said, this issue includes supplements for both the bibliography (now at over 800 new additions since the 1985 Madison, Wisconsin volume) and the *Pregonero*. And I would again remind all readers of *Celestinesca* that both of these sections are greatly enriched by items I receive. So, please keep up your good work!

There are also four substantial studies, each of them mining a different area of *Celestina* studies, one review-article and a *reseña*, plus the expected illustrations.

Volume 20 is well-along as of this writing. It will include two items that I hope will prove useful. The first is a full **twenty-year index** to *Celestinesca*: just flipping through it now, electronically, convinces me that the cumulative statement it makes about *Celestina* studies in the last two decades will not fail to attract attention.

The second will be the first installment in my new project (about which many of you will be receiving letters in the not-so-distant future, seeking your input). I have in mind a work that would offer, when fully

completed, detailed information about the early reading/reader history of *Celestina*. I have initially set the parameters of the project at 1499-1822 (this latter being the date at which — with the printing of the León Amarita edition in Madrid — we may say that the modern period of *Celestina* studies begins). This chronological listing would include, in addition to the witness of editions, continuations, imitations, adaptations, and translations, the witness of remarks found in literary texts and non-literary writings (letters, documents, commentaries, iconographic re-workings,), and more. Said project is under sail but will get the intensive push it needs during an upcoming sabbatical year.

At some point in the future, I hope to be able to publish a new version of '*Celestina*' by *Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest*. The 1985 work represented a period from 1930 to 1985. My best hope is that the next step will expand in both directions (1899-1999) and be ready by the Fifth Centenary round of celebrations. And, just perhaps, a third and final version would take this back to 1822 and Amarita, thus linking up with the new project. Thus, I am aiming for a 1499 to 200? survey of the vitality of this work so special to its many devoted readers. May I live so long.

I will close by mentioning a week of study of *Celestina* in Valencia. The sponsor is the Universidad Internacional Menéndez y Pelayo in its Valencia headquarters, during the week of March 25-29. Students and scholars from Spain, Italy, England, the United States (and maybe other places) will gather under the rubric of «*Celestina: aportaciones interpretativas actuales*». The organizers include **Rafael Beltrán** and **José Luis Canet** of the University of Valencia's Department de Filologia Espanyola. See you there?

¡Quedaos adios!



P.S. *Celestinesca* now has a home-page. We can be found at:
<http://polyglot.cal.msu.edu/celestinesca.html>

VISUAL STRUCTURES AND
VERBAL REPRESENTATION IN THE
COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA (BURGOS, 1499?)¹

Isidro J. Rivera
University of Kansas

Melius enim oculis quae fiunt
deprehendimus, quam quae auditione
colligimus.

Isidore of Seville, *Etym.* I.xli.1

The oldest printed version of the *Comedia de Calisto y Melibea* survives in an edition printed in the types of Fadrique de Basilea of Burgos.² The unique exemplar of this edition, now housed in the library of The Hispanic Society of America, in New York, contains seventeen illustrations specifically commissioned for this work and Fadrique's

¹ I dedicate this essay to the memory of Brian Dutton who taught me to read Rojas's text and to see beyond the words.

² The precedence of the Burgos edition is still a matter of question. Norton (142-146) gives convincing arguments for accepting the Burgos edition as the earliest version of the *Comedia*. Penney (31-33) and Marciales (1:19-24) summarize issues associated with the dating of the Burgos edition.

device with the engraved date 1499.³ The distribution of the seventeen illustrations coincides with the textual divisions of the *Comedia*. Although the *mise en page* of the woodcuts varies from *auto* to *auto*, the placement of the cuts in relation to the *argumentos* creates a distinctive feature in the text. In the Burgos 1499 each woodcut marks for the reader a switch point between the summary presented in the *argumento* and the story proper which is developed in the *auto*. At one level, each woodcut constructs a version of the *fabula* and is intended to enhance the readers' experience of the text. Readers in turn process these narrativizations and fit them into the chronological and causal matrix of the larger narrative text. At another level, the woodcuts encourage the readers to engage in movements from image to word and back to image, thereby producing a dynamic actualization of the accompanying text. Each image, moreover, requires its readers to fit the pictorial into the larger context of the book in order to arrive at full understanding of what is printed on the page.⁴ The text/image relationship is a complex one. Davis has characterized that relationship as "a complex, mutual, temporally and spatially structured interaction between a spoken, written, or depicted image, produced jointly by a narrator, an author, and a reader/viewer" (*Masking the Blow* 236-37). Berndt Kelley has pointed out that "the woodcuts cannot be understood without the text" ("Mute Commentaries" 225). As a

³ This exemplar is lacking A 1 and now begins on A 2 with the argument to the first *auto*. According to Norton (57), the printer's device is a modern facsimile. Whinnom's comments (27) concerning the device are also instructive. For an overview of the illustrations and their function in the text, see Berndt Kelley's "Mute Commentaries on a Text." For more information concerning the iconography of this edition, readers should consult Joseph Snow's "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones." Marciales in the "Introducción" to his edition (1:20-21) makes interesting observations concerning Fadrique's penchant for producing illustrated texts and adds that the artist for the 1499 edition may have been the same who executed the woodcuts for *Lo carcer de amor*, Johan Rosenbach, Barcelona, 1493.

⁴ The relationship of the pictorial to the verbal in the Late Middle Ages and Early Renaissance is the subject of several important studies. Whitaker provides an overview of the current state of research on the interconnectedness of visual and verbal texts during the Late Middle Ages. Kolve, Hindman, Sherman, and Camille offer a superb studies of the complex relationships between pictorial program and the accompanying verbal text. I am indebted to Mary Carruthers's rich study of the cognitive structures that helped readers to understand a text. For a theoretical discussion of the function of narrative in pictorial representation, readers should consult the studies by Davis, especially *Masking the Blow* 201-55. James Parr offers an interesting discussion of links between *Celestina* and contemporary painting. See "Works Cited".

consequence, the reader gives meaning to the printed text through a "conjoint reading" of verbal and pictorial elements.⁵ Ultimately this interaction influences how the reader experiences the printed text.⁶

In the late fifteenth century, the rise of print technology brought about changes in the production and reception of books. Prior to printing, books were created manually and were often difficult to read because of inconsistencies in the script and illumination. The printing press forced redefinition of the relationship of word, image, and page. In this regard, Walter Ong has observed: "Writing moves words from the sound world to a world of visual space, but print locks words into position in this space" (121). The individual reader in the age of print is invited to focus on the words, to think about them, and to visualize what was read. Woodcuts, decorated initials, and other ornamental devices facilitated this new processing of "written signs." Woodcuts in particular provide a mimetic space which orients the reader to the verbal text.⁷ As a result, early printed texts allowed the reader to integrate word and image in order fully to comprehend what is being read.⁸ Michael Camille has suggested that this was possible because in the late fifteenth-century the split "between image and text" was less pronounced: "The print

⁵ Sandra Hindman ("The Roles of Authors" 27-32) utilizes the term "conjoint reading" to describe a text-image relationship in which the pictorial helps the reader to imagine or picture what is being read.

⁶ With reference to the analysis of "pictorial narrative," Davis ("Narrativity and the Narmer Palette" 52) observes: "As active, experientially primary processes operating at the level of the reader's reading or the viewer's beholding of the text, the image involves what we should properly call the viewer's 'fabulation,' 'storying,' and narrative 'textualization,' his or her narrativization of the image."

⁷ I use the terms mimetic and mimesis to describe that which is made visible to the reader. The term when used to refer to narrative can describe "supposedly direct presentations of events and conversations, the narrator seeming to disappear (as in drama) and the reader being left to draw the conclusions from what he 'sees' and 'hears'" (Rimmon-Kenan 107). I use the terms diegetic and diegesis to refer to the telling or recounting of events. Each of the *argumentos* creates a diegesis because each one relates events from the *Comedia*. The woodcuts on the other hand engage in mimesis because they provide a direct presentation of some of those events.

⁸ According to Roger Chartier ("Introduction" 5), one of the characteristics of print culture is its privileging of printed images: "The image was often a proposal or a protocol for reading, suggesting to the reader a correct comprehension and a proper meaning for a text."

medium creates less of a rift between image and text than occurs in manuscript illustration...precisely because the image has the same black and white structure as the word..." ("Reading the Printed Image" 281-83). The reader as a consequence views pictorial and linguistic elements as integral units of the printed text. The images did not neutralize the power of the word. Rather they assisted readers in their comprehension of the verbal text.

As reading progressively became more integrative, the illustrations included in early printed texts provided an internal reference network for the reader. Pictorial and verbal elements, story and images, were conceived as interrelated, dependent, and interwoven into the complex fabric of the printed book. Each woodcut in the Burgos edition reflects this cultural practice. A pictorial program, if present, was conceived as an integral part of a printed text. Other editions of the *Comedia* (Toledo 1500 and Sevilla 1501) lacked such a pictorial program, thus creating a different experience for the reader. The practice of linking pictorial and verbal elements ultimately shaped how the reader was to experience the printed text. In the Burgos edition, the pictorial program enriched the readers' experience of the narrative text.

I. VISUALIZING THE TEXT

In *Auto 1* Fadrique de Basilea utilizes two woodcuts to illustrate selected episodes from the opening act of the *Comedia*.⁹ The first of these, printed in a full-page-width format occupies the top half of sig. A II recto and precedes the text of the "argumento del primer auto desta comedia" (Figure 1). The cut depicts the crucial meeting of Calisto and Melibea in the garden. The second cut, also the width of the full page, appears on the verso of sig. A II (Figure 2) at the conclusion of the "argumento del primer auto desta comedia." The second cut shows the arrival of Celestina at Calisto's house and corresponds to events mentioned toward the end of the "argumento del primer auto." Taken together both cuts

⁹ All citations from the *Comedia* are taken from the facsimile edition published by The Hispanic Society of America (New York). The illustrations from the Burgos edition are also taken from that facsimile and are reproduced courtesy of The Hispanic Society of America. In general, I have respected the orthography of that edition and have not added accents or modern punctuation. All abbreviations have been expanded. I have used "&" to transcribe the tironian sign. In the course of this essay, when necessary, I use the edition of *Celestina* by Miguel Marciales. References to Marciales will be followed by volume number and page(s).

illustrate significant moments from the first *Auto* and give the reader the opportunity to build expectations of what will occur.

The first illustration, with its placement before the *argumento del primer auto desta comedia*, signals the beginning of the text proper and at the same time offers the reader a glimpse of events of the first *auto*. It is difficult to judge the exact relationship of the first woodcut to the whole of the printed text since the unique exemplar of the Burgos edition lacks the first folio. According to Marciales (1:24), this first folio may have contained a woodcut, a title, the *Incipit*, and *Argumento General*.¹⁰ It is probable that these missing sections may have contributed to the readers' expectations concerning the *Comedia*. To all intents and purposes, the first cut marks the beginning of the text proper and fixes in the mind of the reader the garden meeting of the two protagonists, designating it as a key moment in the text.

The woodcut (Figure 1) presents four stylized trees against almost no additional background detail. Melibea and Calisto, identified by rubrics above the frame of the woodcut, stand frozen in the center. The design includes a bird perched on a tree. At the left, the artist has inserted a building as if to suggest the enclosure of the garden or Melibea's house. The relationship of the image to the accompanying text is made explicit by the rubrics which identify the protagonists and by the words which appear below the cut: "Entrando Calisto vna huerta empos de vn falcon suyo y a Melibea de cuyo amor preso començole de hablar" (sig. A II recto). The verbal text immediately below the cut serves as a gloss to the illustration. The placement of the image in close proximity to the text it visualizes forces the reader to link the diegesis of the *argumento* to the mimesis of the woodcut. In doing so, the reader is free to engage in a combinatorial process which enriches the reading experience. Mimesis and diegesis come together on this page in order to give the reader a visual context for the encounter between the two lovers.

The physical disposition of the page, in this printing of the *Comedia*, encourages the *Comedia's* readers to realize the text through a series of dynamic movements from image to word and back to image.¹¹

¹⁰ Faulhaber (12) accepts Marciales's description of the contents of the first folio. Norton (145-46) describes a similar scenario.

¹¹ The model I am proposing derives from Iser's observation that "the reading process always involves viewing the text through a perspective that is continually on the move, linking up the different phases, and so constructing what we have

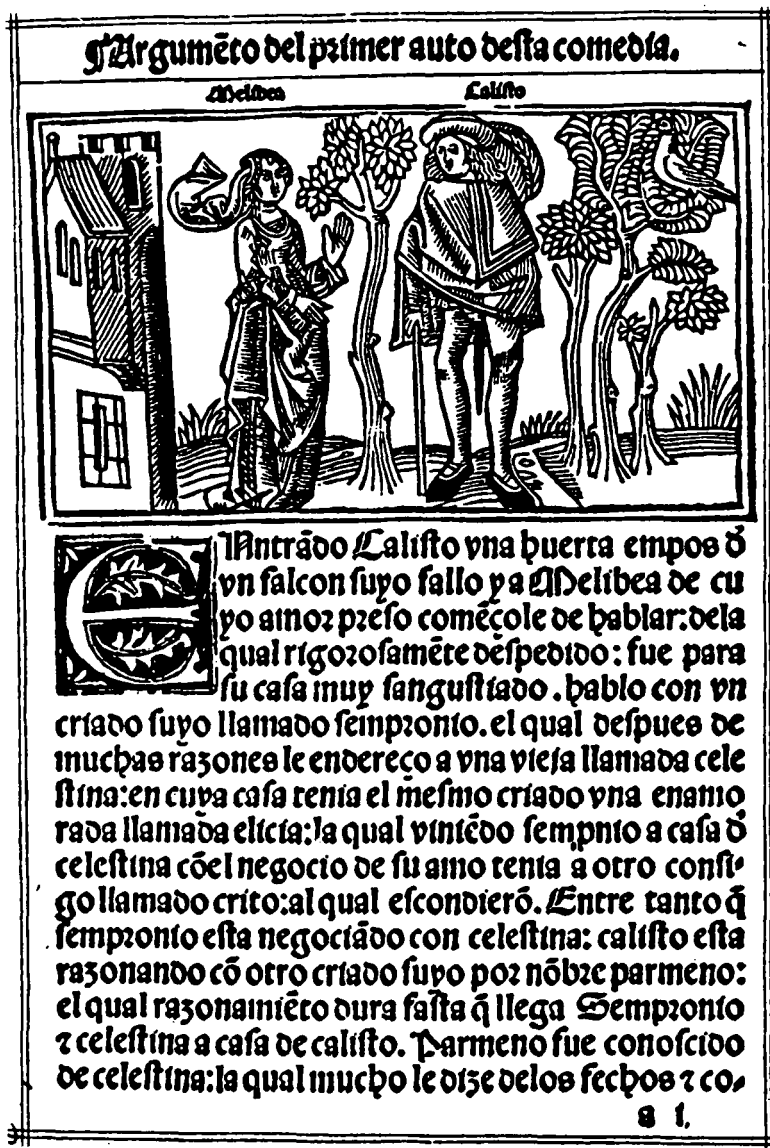


Figure 1. Calisto and Melibeia meet in the garden. *Comedia de Calisto y Melibeia*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. A I[1?].r, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

nos cimiento de su madre induyendole a amor: z con
cordia de scmpromio.



¶ Heo veo Melibea la gran
deza de dios. Me. en que calis
to. Ca. en dar poder a natu
ra que de tã perfera hermosa
ra te dotasse: z fazer a mi ime
rito tanta merced q̄ ver te al
cãçasse: z en tan cõueniẽte lu
gar q̄ mi secreto dolor manife
star te pudiesse. sin duda encõparablemente es ma
por tal galardõ q̄ el seruitio: sacrificio: deuotiõ z o
bras piãs que por este lugar alcanzar rãgo yo a dios
ofrescido. ¶ Mi otro poder mi volũtad humana pue
de cõplir. quẽn vido en esta vida cuerpo gloriado
de ningun hõbre como agora el mio. Por cierto los
gloriosos sanctos q̄ se deleyã en la vision diuina no

Figure 2. Calisto and servants receiving a visit from Celestina. *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. A 1[1?].v, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

The juxtaposition of pictorial and verbal materials establishes a system for reading dynamically. The reader in fact is given the opportunity to activate those mechanisms of reading when Calisto begins his famous address to Melibea: "En esto veo Melibea la grandeza de dios" (printed on sig. A II verso below woodcut 2). The *mise en page* offers little context for what Calisto says. The woodcut immediately above Calisto's speech (Figure 2) does not correspond to those words. This disjunction should prompt the reader to move back and recall the image of Calisto gazing at Melibea in the garden (Figure 1). The opening speech of Calisto demands that the readers contextualize what Calisto has said. The first meeting of the two lovers becomes actualized through the dynamic process of re-reading the text. The garden woodcut in the Burgos edition by virtue of its placement at the beginning establishes a protocol for engaging the text and for realizing subsequent readings of the *auto*.

The reader at the opening of the *Comedia* must pass from woodcut to *argumento* to woodcut and then to *auto*. The passage through the text is facilitated by the black and white aesthetic of the printed page which neutralizes the split between pictorial and verbal elements (Camille, "Reading the Printed Image" 281-83). The reader thus finds himself processing words and images and constructing meaning from the conjoint reading of these two codes. The synthesis of the text-image relationships enhances the meaning of what is being read. A reader's comprehension is the result of conjoint readings which change as the reader experiences the ongoing pictorial and verbal text.

Readers of the 1499 *Comedia* had to construct meaning using the image of the garden and the printed text accompanying the woodcut. This combinatorial process often goes unnoticed by modern readers who interpret the text in a linear fashion without the assistance of the original pictorial program. Modern editors rarely reproduce these woodcuts in their entirety or, if they are present in a modern edition, the woodcuts are removed from their original printed context. Early modern readers received the 1499 *Comedia* text complete with its visual stimuli. These images were used to enhance the text or to elaborate the meaning of a given passage, creating an internal network of references which readers could use to intensify their response to the text.

II. NARRATIVE IMAGES

The woodcut which opens *auto* 4 (Figure 3) provides an example of how the processes of combining image and word are constantly at work in the Burgos 1499 printing. The woodcut, although based on the *argumento*, is placed in the middle of Celestina's monologue near the



teando me o acotado me cruelmère. Pues amargas
cient monedas serian estas. ay cuyrada de mi en q̄ la
zo me he metido: que por me mostrar sollicita z effor
çada pongo mi p̄sona al tablero: q̄ hare cuyrada mez
quina de mi: q̄ ni el salir a fuera es puecho ni la per
seuerácta carece de peligro. pues yre o tornarme he:
o dubdosa z dura perplexidad: no se qual escoja por
mas sano: enel osar manifiesto peligro: enla couar
dia denostada perdida: a donde yra el buey q̄ no are.
Lada camino descubre sus dañosos z hondos barrã
cos. si conel fuerro soy tomada nũca de inuerta o en
corocada salto a bien librar. Si no voy que dira sem
pronio: que todas estas eran mis fuerças. saber z es
fuerco ardid: z ofrecimiento. astucia z sollicitud. z su
amo calisto que dira. que h̄ara. que p̄sara. sino que
ay nuevo engaño en mis pisadas. z que yo he descu
bierto la celada: por hauer mas prouecho desta otra
parte: como sofistica preuaricadora. o sino se le ofre

Figure 3. Celestina's visit to Alisa's house. *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. D Iv, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

beginning of the *auto* proper. The immediate effect of this placement is to intrude on the monologue and to stop the progress of the story. As readers pause to view the full-page-width image, they are invited to contextualize the activity depicted in the woodcut. To make sense of the pictorial elements, readers will need to consider the cut as a visualization of some of the events which are to occur in the narrative text and which must be fitted into the chronology of events in the *Comedia*.

The woodcut of *auto* 4 consists of a two panel illustration which provides the readers with a visualization of two scenes from the narrative text. The left panel depicts Alisa departing the house. The right panel illustrates the meeting between Melibea and Celestina. In the center of the cut, the reader sees the figure of Lucrecia standing behind a column. This compositional scheme allows the artist to bring together a series of interrelated episodes in order visually to enhance the story. This technique was quite common in the art of this period. With reference to the ordering of space in pictorial narrative art, Lew Andrews has observed: "Episodes greatly separated from one another in space, and remote in time, come together on the surface of the image: they coexist in the picture plane and establish formal connections which become an important means of enriching the narrative" (85). In order fully to contextualize the events and their relationship to the images, the reader must draw on the information provided by the verbal text. The *argumento* provides the details necessary for understanding the context of the woodcut: "Viene vn mensajero a llamar a Alisa. Vase. Queda Celestina en casa con Melibea & le descubre la causa de su venida" (sig. D I recto). The words "Paje Alisa Lucrecia Celestina Melibea" above the woodcut identify the actors in the panels and invite the reader to establish links with the events narrated in the diegesis of the *argumento*.

This woodcut is striking in other ways. The scene illustrated by the left panel of the cut foreshadows action which will begin only on sig. D II verso of the *auto* proper. The cut creates a series of expectations which readers can utilize in their visualization of the rest of the *auto*. On sig. D III verso, for example, Alisa's statements concerning the arrival of the messenger ("& tambien que viene su paje a llamar me que se le arrezio desde vn rato aca el mal") would prompt an attentive reader to recall the woodcut, thus actualizing a re-reading of the pictorial text and the *auto*.

If the woodcut is read from left to right, it becomes clear that the designer has organized the image so that the readers see the action in stages roughly equivalent to the chronology in the diegesis. The progression unfolds laterally in two phases. The left panel illustrates the



a mi: q̄ no venir por fuerza a descobrir mi llaga: quãdo no me sea agradecido: quãdo ya desconfiando d̄ mi buena respuesta aya puesto sus olos en amor de otra. quanta mas v̄taja toulera mi prometimiento rogado q̄ mi ofrecimiento forzoso. ¶ mi fiel criada lucrecia: q̄ diras de mi. que pensaras de mi seso: quãdo me veas publicar lo q̄ a ti samas he querido descobrir. como te espantaras del r̄pimiento de mi honestidad ⁊ verguẽca: que siẽpre como encerrada donzella acostũbre tener. no se si aurás barrũtado de dõde procede mi dolor. ¶ si ya venieses con aq̄lla medicina de mi salud. ¶ soberano dios: a ti q̄ todos los atribulados llamã. los apassionados piden remedio. los llagados medicina. a ti q̄ los cielos mar ⁊ tierra: cõ los infernales cẽtros obedecẽ. a ti el qual todas las cosas a los hõbres sojuzgaste: humilmente suplico: des a mi herido coraçõ sofrimiento ⁊ paciẽcia: cõ que

Figure 4. Celestina's departs from Melibea's house. Alisa approaches. *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. H VIIr, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

departure of Alisa. The right panel depicts a second event in the *auto*. The readers in this case view the interior of the house where Melibea stands before Celestina. As the readers' gaze moves laterally from the left panel to the right one, these readers experience temporal and spatial shifts which mirror the chronology presented in the diegesis of the *argumento*.

In the right panel, however, the artist utilizes another device for moving from one position to another. The readers find themselves sharing Lucrecia's perspective of the room. Her placement in the woodcut is instrumental in controlling the readers' movement from the center toward the extreme right where Melibea stands up against a wall. The scene between Melibea and Celestina thus becomes the focus of attention (the readers' as well as Lucrecia's). Although the illustrator appears to be following the information from the *argumento*: "queda celestina en casa con melibea & le descubre la causa de su venida" (sig. D I recto), the scene is in fact drawn from the *auto* proper. The asides (sig. E I recto and verso) near the end of the *auto* suggest that Lucrecia is standing nearby, overhearing the conversation of the two women and witnessing the events within the house. Lucrecia focalizes that meeting of Melibea and Celestina, giving prominence to what transpires between them. This arrangement ultimately produces an effective visual narration which enhances the audience's experience of the narrative text.¹²

The movement across the picture plane assists the readers in visualizing the events of the *auto*. The linear arrangement of the woodcut organizes the events into a series of movements which culminate in the confrontation between Celestina and Melibea in the house. The layout of the woodcut invites the reader to "see" the story, what Davis defines as "the particular arrangement of chronological successions and causal links in the narrative" (*Masking the Blow* 239). Reading entails a working out of mimetic codes in order to construct a story. Only when the reader returns to the verbal text (the *argumento* and *auto*, later on sig. D III verso) is the reader able to comprehend the events depicted in the cut. The printed text stimulates cumulative re-processings and encourages the

¹² Snow (262-63) has characterized the woodcut artisan's interpretation of the narrative text as a "doble lectura": "Su conocimiento del texto es obvio y su colaboración representa, por lo tanto, una doble lectura, una al absorber la acción a la medida que va evolucionando (en pruebas preparadas para la imprenta o a base de una edición anterior sin ilustraciones, y otra al recordarla y fijarla para siempre sobre madera. Es una gran aportación a la comprensión del texto que todos le debemos."

reader to formulate a narrative, to adjust or modify events, and, in this case, to anticipate events. The interaction with the *récit* becomes dynamic, rather than passive. The woodcut provides a mimetic surface which complements the accompanying verbal text and enriches the reading experience.

This woodcut provides insight into the ways in which the illustrator of the 1499 *Comedia* is able to utilize pictorial elements in order to enhance the reader's comprehension of the story. It is instructive to see how the illustrator utilizes with some variation the same motifs and pictorial scheme later in the *Comedia*. In *auto* 10, the text turns once again to the coming and going of the same five characters from *auto* 4. In the full-page-width woodcut accompanying the *argumento* (sig. H VII recto), the artist utilizes the familiar two panel structure to retell selected events from *auto* 10 (Figure 4). In the left panel Melibea stands with Celestina. The right panel shows Alisa and the Paje approaching the house. Lucrecia, straddling both panels, occupies the central space of the woodcut. The pictorial organization of the woodcut effectively moves the reader from the interior of the house into the street. Celestina's and Melibea's gestures reinforce this movement toward the street while the placement of Alisa and the Paje functions as a counterpoint to that movement. As a result, the readers redirect their gaze toward the house and bring closure to the pictorial sequence.

As in other woodcuts from the Burgos 1499, part of the *argumento* provides the basis for the pictorial narrativization: "Veen venir a alisa madre de melibea. despiden se den vno" (sig. H VI verso). At one level, the cut seems to follow the indications from the *argumento*. A closer inspection of the cut reveals that the illustrator has taken some liberties with the diegesis of the *argumento* and the *auto* proper. The *argumento* makes no specific reference to the "Paje" nor to Lucrecia standing by the doorway. In the *auto* proper it is Celestina who alerts Melibea to Alisa's approach: "a dios que viene hazia aca tu madre" (sig. I iii recto). The *auto*, moreover, does not refer to the Paje. Yet the decision to show Lucrecia at the door and the Paje accompanying Alisa should not thwart the readers' experience of the *Comedia*. The disjunction encourages the readers to interact with the pictorial text. Given the protocols of conjoint reading which this essay has outlined, an attentive reader engaged in the reading of the 1499 *Comedia* would constantly make adjustments in his comprehension of the narrative text. The realization that the woodcut did not depict faithfully the diegesis would encourage readers to adjust and correct any discrepancies. Although the illustrator has effectively conveyed the story material through carefully crafted images, the readers must ultimately construct the narrative text in their minds through a

dynamic process of conjoint reading. A reader, accustomed to moving from *argumento* to image to *auto*, would find the visualization helpful in understanding the sequence of events within the *auto* proper. The pictorial program in this instance generates its own version of the *fabula* in order to facilitate the readers' comprehension of the narrative text. In the woodcut the reader witnesses these events spatially. This dimensionality becomes an important means of enriching the diegesis of the *argumento*.

III. "Oculos magis habenda fides, quam auribus."
Erasmus, *Adagia* I, i, 100

In addition to help they provide in the construction of narrative, the woodcuts allow readers to experience and comprehend emotional aspects from selected moments of the *fabula*. An instance of this occurs in the woodcut near the beginning of *Auto* 13 (Figure 5). The reader views the image of Calisto in his room while Tristán and Sosia stand outside. The rubric above the woodcut clearly identifies the characters depicted, thus connecting the image with the *argumento*: "Deespertado [sic] Calisto de dormir esta hablando consigo mismo. Dende vn poco esta llamando a Tristan & a otros sus criados. Torna dormir Calisto. Pone se Tristan ala puerta..." (sig. K VIII recto) The cut effectively translates "written codes" into visual signs, helping the readers in their construction of meaning. At another level, the woodcut creates an emotionally charged scene. The image of Calisto in his room — alone, isolated, and in darkness — captures the insecurity and alienation constantly afflicting Calisto.¹³ The tormented Calisto as envisioned by the illustrator is markedly different from the Calisto in the garden. In the woodcut from *auto* 13, the artist has made palpable the suffering and alienation which beset Calisto.

A striking example of the affective power of the woodcuts occurs in *Auto* 14 (Figure 6). This woodcut occupies the full width of the center of sig. L II verso and depicts the death of Calisto. Part of the *argumento* once more provides the necessary context for understanding the scene:

Acabado su negocio quiere salir Calisto: el qual por la escuridad dela noche erro la escala. cae & muere. Melibea por las voces & lamientos de sus criados sabe la desastrada muerte de su amado. amortesce. Lucrecia la consuela. (sig. L II verso).

¹³ Deborah Ellis's comments on this topic (9-10) are instructive.

Argumento del .xliij. auto

Despertado calisto de dormir esta hablando consigo mismo. Bende vn poco esta llamando a tristan z a otros sus criados. Torna dormir calisto. Pone se tristan ala puerta. Viene sofias llorando. Preguntado de tristan sofias cuenta le la muerte d sempronio z parmeneo. van a dezir las nuevas a calisto. el qual sabiendo la verdad haze grãde lamentaçiõ.

Sofia

Tristan

Calisto



Como he dormido tan a mi placer: despues de aq̄l acucarado rato. despues de aq̄l angelico razonamiẽto. Gran reposo he tenido. el sosiego z descãso procede d̄ mi alegria. o causo el trabajo coporal mi mucho dormir. o la glia zplazer d̄l animo: z no me marauillo q̄ lo vno z lo otro se juntassen a cerrar los cãdados d̄ mis ojos: pues trabase cõel cuerpo z persona: z bõlque conel espritu z sentido la passada

Figure 5. Servants talk while Calisto sleeps in his room. *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrigue de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. K VIIIr, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

The artist's interpretation of this part of the *argumento* is carefully orchestrated to match the chronological and causal logic of the narrated events. The action unfolds laterally from right to left and intensifies the spectacle of Calisto's death. In the lower right of the frame, Calisto, his corpse slumped on a sword, lies at the foot of a ladder. In the background the reader sees part of a garden wall with a crenellated, tower-like structure adjacent to the walls. The placement of Calisto near the ladder marks for the reader the start of the sequence. Immediately behind Calisto, Tristán raises his hands in a gesture of lamentation. Farther to the left Melibea, with arms gesturing toward the body, appears overcome by the scene. Both Lucrecia and Sosia provide comfort to their respective companions. As the events flow from right to left, each of the standing characters directs his or her attention toward the right so as to intensify the realization that Calisto has died. By shifting between left and right in the woodcut, the reader experiences a pictorial version of Calisto's death scene. The artist is exploiting this mimetic space in order to convey to the reader a story full of emotions.

The selective placement of props — ladder, garden, and walls — organizes the pictorial narrative and provides an appropriate backdrop for the emotional reality of Calisto's death. These props at one level confirm information provided by the *argumento* and give the reader a mimetic context with which to reconstruct the events narrated in the diegesis. By bringing these elements together, the artist encourages the reader/spectator to "see" a representation of the death of Calisto. Once the image is processed, the reader is capable of realizing an important hermeneutic principle: seeing is understanding, ultimately remembering.¹⁴ The cut in this instance invites the reader to visualize Calisto's death and to remember the emotions and human suffering associated with it.

By negotiating the diegetic and mimetic elements of the Burgos 1499, the reader arrives at a fuller comprehension of the narrative text. This is certainly the case when Tristán recounts the death of his master: "Lloro mi gran mal. lloro mis muchos dolores. Cayo mi señor calisto del escala & es muerto: su cabeça esta en tres partes: sin confesion perocio" (sig. L IV verso). Because the printed text has already provided a visualization of that episode, the reader is able to link Tristán's statements with some of the mimetic cues provided by the woodcut. By the same token, Tristán's statements concerning the trauma to Calisto's

¹⁴ For discussion of this topic, see the comments in Kolve 9-11 and in Solterer 131.

sino pagare mi inocencia con mi fingida ausencia.

Argumento del quatorzeno auto.



Esperado melibea la venida d calisto en la puerta habla cō lucrecia. viene calisto cō dos criados suyos cristan z sofia. ponen le el escalera. sube por ella z mete se en la puerta onde halla a melibea. Zipta se lucrecia. quedã los dos solos. acabado su negocio qere salir calisto: el qual por la escurtad de la noche erro la escala. cae z muere. melibea por las voces z la mientos de sus criados sabe la defastrada muerte de su amado. amorfesce. lucrecia la consuela.

Lucrecia Melibea Sofia Cristan Calisto



Ocho se tarda aq̄l cauallero que espera mos: q̄ crees tu o sospechas de su estada lucrecia. Tu señora q̄ tiene susto impedi mi t̄ro: z q̄ no es en su mano venir mas p̄ sto. De. los angeles sean en su guarda.

Figure 6. Death of Calisto and lamentation scene. *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. LIIv, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

head and his death without confession alert the reader to information not depicted in the woodcut. Tristán's words have the effect of provoking the reader to modify his memories of this emotional episode. The attentive reader would most likely process those details and add them to his repertoire of information. In the 1499 Burgos, the interplay of pictorial and verbal elements allows the reader to arrive at a richer appreciation of the narrative text. The word-image relationship ultimately increases the reader's experience of the text.

The spectacle of death which the reader witnesses in word and image is also emblematic of the larger theme of death which is pervasive in the final five *autos* of the *Comedia*.¹⁵ Dorothy Severin recently has argued that all the characters in *Celestina* reveal a "consciousness of mortality" (84). This woodcut becomes a visual confirmation of the preoccupation with mortality. The woodcut echoes the verbal text's referencing of death and creates a powerful image for the reader to hold in memory.¹⁶

The thematics of death return some twelve pages later in the last *auto* of the *Comedia* (Figure 7). The woodcut positioned in the center of sig. L VIII recto depicts the parents standing near Melibea. The woodcut appears to combine two moments from the *Comedia*: Melibea's fall in *auto* 15 and Pleberio's showing to Alisa Melibea's broken body in *auto* 16. The artist in this cut utilizes a dynamic compositional scheme to render both events. The action of the woodcut unfolds laterally from right to left. In the lower right of the cut, Melibea is seen gliding downward toward the ground. This image corresponds to the last moments of *auto* 15 when Melibea shouts "pon tu en cobro este cuerpo que alla baxa" (sig. L VIII recto) as she leaps from the tower. On the left side of the woodcut, the reader sees Alisa and Pleberio standing with hands gesturing toward Melibea. The *argumento* preceding the cut to *auto* 16 is instrumental in providing a context for this scene: "Pleberio tornado a su camara con grandissimo llanto: pregunta le Alisa su muger la causa de tan supito

¹⁵ It should be noted that in the *Tragicomedia*, Pleberio observes in *auto* 16: "La muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vezinos, y hazia su vadera nos acostamos, según natura" (Marciales 2:240). I am indebted to Sarah Misemer for bringing this passage to my attention. The classic study of this theme remains Erna Ruth Berndt's book *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*.

¹⁶ This topic was a commonplace in the literature and art of fifteenth-century Europe. For an overview, see Huizinga. Additional images associated with death can be found in Levin.

scribe alla tu amada hysa. Bran dolor lleuo de mí: ma
 yor de tí: muy mayor de mi vieja madre. Btos quede
 contigo z conella: a el ofrezco mi alma: pon tu en co
 bro este cuerpo que alla bara.

Argumento del diez z seys z vltimo auto.



Reberto tornado a su camara con gran
 dissimo llanto: pregunta le alisa su mu
 ger la causa de tá supito mal. Cuenta le
 la muerte de su hysa inelibe: mostrádo
 le el cuerpo della todo hecho pedaços:
 z haziendo su planto concluye.

Alisa

Pleberto

Melibe



Que es esto señor pleberto. porq̄ son tus
 fuertes alaridos. sin seso estaua adormi
 da del pesar q̄ oue quãdo oy dezir q̄ sen
 tu dolor nra hysa. Agora oyêdo tus ge
 midos. tus vozes tan altas. tus çras no
 acostũbradas. tu llanto z cõgoxa de tâto sentimiento
 en tal manera penetraron iute entrañas. en tal ma

Figure 7. Parents grieving at the sight of dead daughter. *Comedia de Calisto y Melibe*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?, New York, The Hispanic Society of America, sig. L VIIIr, as reproduced in facsimile (New York, 1970). Courtesy of The Hispanic Society of America.

mal. Cuenta le la muerte de su hija Melibea: mostrando le el cuerpo della todo hecho pedaços & haziendo su planto concluye" (sig. L VIII recto). The *argumento*, focusing attention on the parents' response to the discovery of their daughter's shattered body, invites the reader to move forward in the narrative and to infer events associated with Melibea's death.

The ordering of the events and the placement of the characters in the woodcut transform the story material into a much richer narrative. The reader must interpret both scenes, contextualize a sequence of events, and unravel the outcome. The compositional scheme brings together these two crucial moments so as to assist the reader in the processing of a series of episodes causally related, but separated in time from one another. While the pictorial text is generating its own arrangement of the story, the *argumento* of *auto 16* offers a complementing perspective which enhances the underlying pictorial narrative. The *argumento* provides information concerning the psychological states of the various characters. The references to "grandissimo llanto, supito mal, planto" create an affective register which suggests to the reader that the scenes depicted in the woodcut should be understood as an intense, emotional moment triggered by the death of Melibea. The conjunction of pictorial and verbal materials at the beginning of the *auto* invites the reader to anticipate cries of grieving and lamentation. Alisa's remarks in the *auto* proper reinforce this:

Que es esto señor pleberio. porque son tus fuertes alaridos. sin seso estaua adormida del pesar que oue quando oy dezir que sentia dolor nuestra hija. Agora oyendo tus gemidos. tus voces tan altas. tus queexas no acostumbradas. tu llanto & de tanto sentimiento en tal manera penetraron mis entrañas. (sig. L VIII recto)

The Burgos edition intensifies the experience of these emotions by fashioning a mimetic space which complements the readers' experience of the verbal text and which underscores the pathos of the scene.

The artist's interpretation of Melibea's death scene reveals the importance of reading text and image together. This reading protocol constantly shapes the readers' experience in the 1499 *Comedia*. The woodcut cannot possibly show every single element of the story. The illustration of the last *auto* attests to the artist's ability to select important moments from the story material in order to underscore key thematic concerns of the text. In composing the images for *auto 16*, the artist has taken liberties with the story in order to control the readers' experience

of the events. Disregarding the *argumento's* indication that Pleberio has returned to the *cámara*, the artist places Alisa and Pleberio outside the walls of the house. This manipulation is consistent with the way in which the Burgos artist is frequently suggesting to the reader a protocol for comprehending the text. In this particular case, the artist chooses to depict Pleberio and Alisa gesturing toward the body — "mostrando le el cuerpo della todo hecho pedaços." The artist has crafted an image which avoids a graphic depiction of Melibea's injuries. This deviation from literal accuracy is intriguing since the careful reader, having processed the *argumento's* "todo hecho pedaços," is able to infer that Melibea's fall is fatal. The lack of accurate depiction of Melibea's fall should not pose an obstacle for perceptive readers since their comprehension of the pictorial text would be adjusted according to the indications of the accompanying verbal text. As in previous *autos*, the synthesis of the various textual codes ultimately allows the readers to reconstruct the narrative and to adjust the repertoire of information. In this instance, the interplay of words and images intensifies the pathos of this episode. For the reader the text of the 1499 Burgos edition of the *Comedia* is constituted by means of a complex interaction between verbal codes and pictorial elements.

IV. "The work, which was addressed to the ear as much as to the eye, plays with forms and procedures that subject writing to demands more appropriate to oral 'performance.'"

(Roger Chartier, *The Order of Books* 9)

Marian Rothstein has suggested that illustrated books of the Renaissance served a dual function: "the reader of the text and the viewer of the picture may not have been the same person at the same time. 'Readers' may in fact have enjoyed separately the pleasures of the text they heard from those of the pictures" (115). It seems reasonable to assume that this was true of Spain. There existed a variety of readers, some incapable of reading a printed text.¹⁷ Readers able to negotiate words and images on their own processed the text far differently than those who were unable to read. The only recourse for the less skilled in

¹⁷ For an overview of the issue of literacy in Early Modern Spain, see the superb articles by Lawrance and Nall. With reference to literacy, Chartier has observed: "All who can read texts do not read them in the same fashion, and there is an enormous gap between the virtuosi among readers and the least skilled at reading, who have to oralize what they are reading in order to comprehend it and who are at ease only with limited range of textual or typographical forms" (*The Order of Books* 4).

reading was to have someone else read the text aloud. Evidence from the early editions of the *Comedia* and the *Tragicomedia* suggests that the printed texts of *Celestina* were meant to be read aloud in small group settings, and not in silence and alone. Certain verses by Proaza, which first appear in print in the *Comedia* of Toledo 1500, describe how the vocalized reading of the text should proceed:

Si amas y quieres a mucha atención,
 Leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
 cumple que sepas hablar entre dientes,
 a vezes con gozo, esperança y pasión,
 a vezes airado con gran turbación.
 Finge leyendo mil artes y modos,
 pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riendo en tiempo y sazón.

(Marciales 2: 271)

As evidenced by the verses attributed to Proaza, reading not only entailed oral delivery, but also expressive portrayal of each character. This type of reading is in accordance with Isidorian notions of theatrical performance (Jones 43-44). Lawrance has suggested that vocalized performances of this type were part of academic practices in Salamanca during the period of the genesis of the *Comedia* (84-85). Roger Chartier also deduces the same from Proaza's verses: "Like the Latin humanist comedies, the *Celestina* was written for a vocalized and dramatized reading, but nonetheless a reading for solo voice intended for a small and select audience" ("Leisure" 104). Printing may have changed the production and distribution of books, but it did not immediately transform reading into a silent experience.

A second important reference to group read-aloud situations appears in the "Prólogo" accompanying the early editions of the *Tragicomedia*, (Toledo 1510-14, Sevilla 1511, and Valencia 1514). Rojas observes that "Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?" (Marciales 2:12). This passage alludes to the practice of gathering in small groups around a reader in order to listen to a text being read aloud. More important, Rojas stresses the active involvement of the group in the discussion of the text. This experience produced an environment of "sociability" which fostered a sharing of insights into the possible interpretations of the text (Chartier, "Texts" 158-59). This communitarian reading would also encourage what Susan Noakes labels "a more active approach to books" (27). In group read-aloud situations,

each member of the audience could have the opportunity to elaborate or comment upon the text: "In such circumstances the interpretation of the text developed by any single reader or listener was the product not of her or his understanding of the text alone but of a combination of questions and insights supplied by others" (Noakes 27). The community experience of reading results in the production of multiple interpretations which ultimately enhance each reader's understanding of a given text.

While no documentary evidence exists for the group reading of the 1499 *Comedia*, it is not, of course, beyond the realm of possibility that Fadrique de Basilea, the publisher of the Burgos edition, was aware of the practices of group reading associated with humanist comedies. His printing of Rojas's text possibly sought to meet the requirements of this potential audience. With reference to the practices of booksellers/publishers, Chartier has pointed out: "Thus, the very structure of their books was governed by the way that book publishers thought that their target clientele read" (*The Order of Book* 13). Two physical features of the Burgos edition target the needs of its readership. First, the *argumentos* provide convenient summaries of each *auto*, assisting the reading public in its comprehension of events in the story. Rojas points to the printers' addition of that feature in the "Prólogo": "Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía" (Marciales 2:12).¹⁸ Second, the Burgos edition, because it has a rich pictorial program, offers its readership a mechanism for visualizing, recapitulating, or anticipating the narrative. Specifically, the illustrations create a series of mimetic structures which allow the audience to image what is occurring, to situate the pictorial narrative within time and space, and to assign meaning to the narrative text.¹⁹ The conjunction of verbal and pictorial materials assists the readers in their experience of the text. As a result, the readers, whether alone or in a group situation, would receive visible signs which provided reinforcement of the read discourse.

¹⁸ Stephen Gilman has observed that the *argumentos* provoke the question "how was *La Celestina* read in 1499?" (212). Gilman also suggests that in the Burgos 1499 Fadrique may be following printing practices learned during his apprenticeship in Germany (212-13). Gilman's perceptive discussion of this passage is instructive.

¹⁹ Hindman has suggested that illustrations increase the reader's understanding of a text (*Pen to Press* 160).

Within the context of group situations, a pictorial program would function as a complement to the verbal text. As this essay has tried to show, readers of the 1499 *Comedia* were invited to move from *argumento* to woodcut to *auto*. At each point of transition, readers were required to construct the narrative text, to engage in speculation concerning the story, and to adjust their expectations accordingly. In group situations, the pictorial and verbal components of the 1499 Burgos would induce a community of readers to interact with the text in various ways. The comprehension of the text rested on the confluence of "readings" and insights supplied by participants in the reading group. The text would continue to challenge the readers. What changes in such a group read-aloud situation is the number of participants reading and processing the text at the same time. Instead of a solitary reader, it is possible to conceive of a group assembled around a copy of the *Comedia*. This group could negotiate the mimetic and diegetic aspects of the narrative and give meaning to the whole text through a process of shared reading of pictorial and verbal texts.

The pictorial components of the 1499 *Comedia* transformed Rojas's text into a book to be easily enjoyed by readers, spectators, and listeners. The illustrations assisted in the actualization of the text by the readers. It must be noted that these illustrations exist because they were designed and executed by artisans who were possibly familiar with the needs of their readership. Fadrique de Basilea's role in this enterprise is significant. Clive Griffin has remarked that the output of Fadrique de Basilea's press was "remarkable for its illustrated editions of popular literary works in the vernacular" (7). Many readers were accustomed to interacting with illustrated texts and may have expected printed books to contain images which accompanied the story. Courtly romances, books of exemplary fables, and translations of imaginative literature circulating in Spain during the incunabular period contained picture-rich texts which enhanced the readers' capacity to see and understand the text before them.²⁰

Literary scholarship, however, tends to overlook the printer's contributions to the success of a work of fiction.²¹ The reception of the

²⁰ Lyell in fact has suggested that the percentage of illustrated printed books in early modern Spain was higher than the rest of Europe (3). Griffin adds a note of caution to Lyell's claims (184).

²¹ For insight into the printing practices at Basel during Fadrique's formative years, see Gilly's study.

Comedia by its audience was in part determined by Fadrique's expertise in bringing together skilled artisans in order to produce a marketable version of Rojas's imaginative fiction. Fadrique's unique program of words and images ultimately created a *Celestina* which still remains vibrant, alive, and meaningful to its readership.²²

²² The research for this article was supported by a Faculty Research Grant from the University of Kansas. Various colleagues gave of their time generously. I am especially grateful to Danny Anderson's critical observations at an early stage of the research. Sherry Velasco during an early version of this paper made instructive comments. Andrew Debicki provided supportive words during several conversations about *Celestina*. I owe a debt of gratitude to Diane Wright concerning orality in early modern Spain. I also wish to express my gratitude to Susan Rosenstein, Assistant Curator of Manuscripts at The Hispanic Society of America, for making my visit to that impressive institution very enlightening. Joseph Snow provided superb editorial comments. The outside reader for *Celestinesca* provided critical orientation. Finally, Cynthia L. Barnett very kindly read this essay and saved me from many infelicities. For those errors that remain, I alone am responsible.

WORKS CITED

- Andrews, Lew. "Ordering Space in Renaissance Times: Position and Meaning in Continuous Narration." *Word and Image* 10.1 (1994): 84-94.
- Berndt Kelley, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1975.
- _____. "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." In *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary, 1993. 193-227.
- Camille, Michael. "Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century." In *Printing the Word: The Social History of Books circa 1450-1520*. Ed. Sandra L. Hindman. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 259-290.
- _____. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Chartier, Roger. "Texts, Printing, Readings." In *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989. 154-75.
- _____. "Introduction." In *The Culture of Print: Power and the Use of Print in Early Modern Europe*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1989. 1-9.
- _____. "Leisure and Sociability: Reading Aloud in Early Modern Europe." In *Urban Life in the Renaissance*. Ed. Susan Zimmerman and Ronald F. E. Weissman. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 1989. 103-20.
- _____. *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Davis, Whitney. *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- _____. "Narrativity and the Narmer Palette." In *Narrative and Event in Ancient Art*. Ed. Peter J. Holliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 14-54.
- Ellis, Deborah. "'Adiós paredes': The Image of the Home in *Celestina*," *Celestinesca* 5.2 (1981): 1-17.
- Erasmus, Desiderius. *Adages: I i 1 to I v 100*. Trans. Margaret Mann Phillips. Toronto: University of Toronto Press, 1982. Vol. 31 of *Collected Works of Erasmus*.

- Faulhaber, Charles B. "Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?" *Celestinesca* 15.1 (1991): 3-52.
- Gilly, Carlos. *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600*. Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 151. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1985.
- Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- Griffin, Clive. *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Hindman, Sandra. "The Roles of Author and Artist in the Procedure of Illustrating Late Medieval Text." *Acta* 10(1986): 27-62.
- Hindman, Sandra and James Douglas Farquhar. *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*. Baltimore: Art Department University of Maryland/Dept. of the History of Art, The Johns Hopkins University, 1977.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. New York: St. Martin's Press, 1984.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Isidore of Seville, *Etymologiarum sive originum*. Ed. W. M. Lindsay. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Jones, Joseph R. "Isidore and the Theater." *Comparative Drama* 16(1982): 26-48.
- Kolve, V. A. *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*. Stanford: Stanford University Press, 1984.
- Lawrance, J. N. H. "The Spread of Lay Literacy in late Medieval Castile." *BHS* 62(1985): 79-94.
- _____. "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." In *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*. Ed. Alan Deyermond and Jeremy Lawrance. Llangrannog: Dolphin Book, 1993. 79-92.
- Levin, William R. ed. *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1975.
- Lyell, James P. R. *Early Book Illustration in Spain*. New York: Hacker Arts Books, 1976.
- Mink, Louis. "History and Fiction as Modes of Comprehension," *NLH* 1(1970): 541-558.
- Nall, Sara T. "Literacy and Culture in Early Modern Castile." *Past and Present* 125 (1989): 65-96.
- Noakes, Susan. *Timely Reading: Between Exegesis and Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

- Norton, F. J. *Printing in Spain: 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. NY: Routledge, 1982.
- Parr, James A. "Correspondencias formales entre *La Celestina* y la pintura contemporánea." In *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Eds. Angel González, et al. Albuquerque: University of New Mexico/Madrid: Cátedra, 1983. 313-25.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1989.
- Rojas, Fernando de. *Comedia de Calixto y Melibea*. Facsimile Edition. New York: Hispanic Society of America, 1909; Rpt., 1970.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. 2 Vols. Urbana: University of Illinois Press, 1985.
- Rothstein, Marian. "Disjunctive Images in Renaissance Books." *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*. 26 (1990): 101-20.
- Severin, Dorothy S. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in "Celestina"*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.
- Sherman, Claire Richter. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Snow, Joseph T. "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones." *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 6(1987): 255-77.
- Solterer, Helen. "Letter writing and picture reading: medieval textuality and the *Bestiaire d'Amour*." *Word and Image* 5(1989): 131-47.
- Whitaker, Elaine E. "The Intertextuality of Late-Medieval Art and Literature: The Current State of Research." *Fifteenth Century Studies* 18(1991): 301-13.
- Whinnom, Keith. "The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*." *Zeitschrift für romanische Philologie* 82(1966): 22-40.

EL REFRANERO CELESTINESCO

Fernando Cantalapiedra
Jaén

En un reciente artículo, Ricardo Castells¹ discute mi propuesta sobre la autoría de *la Celestina* tomando como punto de mira mi artículo más breve. Para ello, analiza los datos que yo ofrecía, en la primera versión,² sobre los refranes (tomados de la edición de Cejador³) en función de su frecuencia por cada cien líneas — yo lo hacía por actos y presentaba la contraprueba en función de la relación entre los refranes y el número de páginas, pero esto último él lo indica solamente en nota a pie de página. Por supuesto, concluye afirmando que no existen divergencias entre las distintas partes de la obra. Asevera, además, que:

[e]n vez de usar las estadísticas sólo para comprobar ideas que uno mismo ha aceptado "a priori," hay que tener en cuenta que las estadísticas y el análisis numérico también sirven para examinar estas ideas con ojo crítico, y de esta manera hacer resaltar sus posibles defectos. (20)

¹ "Los refranes y la problemática autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*," *Celestinesca* 16.1 (mayo de 1992): 15-23.

² "Los refranes en *la Celestina* y el problema de su autoría," *Celestinesca* 8.1 (mayo de 1984): 49-53.

³ Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1913 (1972), dos tomos.

Mi *a priori* nació de un estudio similar al ofrecido por Castells: el engorroso y tedioso, e incluso inútil (en la mayoría de las ocasiones) recuento de líneas y porcentajes: por réplicas, apartes, monólogos, etc., aplicado a toda la obra: líneas y secuencias por actos, por secuencias narrativas, por personajes, por grupos de personajes, por espacios, por temporalidades, etc.; separé además, los datos de la *Comedia* de los de la *Tragicomedia*; datos que ocuparon las primeras 240 páginas de mi tesis de doctorado,⁴ y que curiosamente lleva en su título el nombre de Fernando de Rojas. En mi autocrítica metodológica ya advertía por aquel entonces que "*l'analyse quantitative: elle pose de graves problèmes d'interprétation, puisque: a) tout résultat numérique peut être arbitraire par rapport au texte; b) ou, du moins, ce résultat numérique a besoin d'une interprétation, qui est, par définition, arbitraire et subjective*" (436).

Las líneas precedentes fueron redactadas entre 1977 y 1978, por lo que mal pudiera yo haber presentado el citado artículo como "el más objetivo" (16). Los muestreos estadísticos no pueden nunca ser analizados en sus resultados individuales, es una norma básica y elemental, sino que, caso de que signifiquen algo, deben reflejar únicamente las 'tendencias'. En nuestro caso, las predisposiciones genéricas consisten, creo yo, en las diferentes teorías sobre la autoría de *Celestina* y las posibles aportaciones textuales del (o de los) autor(es) a la obra. Por eso, separaba yo los datos del "Primer acto," los de la *Comedia* entera, los de la *Tragicomedia*, los de los "doce primeros actos," los de los "cuatro últimos" y los del "Tratado de Centurio."

Otra solución, mucho más elegante, es la de tratar el problema -paremiológico, o de cualquier otro elemento sometido a estudio, dividiendo la *Comedia* en tres partes narrativas: la presentación del conflicto, su desarrollo o nudo, y su desenlace. Pero esto evidentemente no afectaría a los planteamientos tradicionales sobre el problema de la autoría, aunque el desenlace trágico sí tiene mucho que ver con los últimos cuatro actos de la *Comedia*. Otra posibilidad es la del estudio de los refranes en función de sus referencias temáticas o a partir de los personajes que los emplean. Pero, en todo caso, nadie puede hablar de "objetividad" si antes no ha comenzado por el principio fundamental de definir con la máxima exactitud posible los conceptos paremiológicos de "refrán," "proverbio," "frase hecha," "sentencia," "aforismo," "lugar









⁴ "Pour une analyse sémiotique de *la Célestine* de F. de Rojas," Universidad de la Sorbona, Tesis de Doctorado. Enero de 1979, 484 págs. (También realicé estudios lexicales mediante ordenador: por actos, por personajes, etc.; trabajos que abandoné por falta de tiempo y de interés).

común," "locución popular o culta," etcétera. ¿Cómo, por ejemplo, se cataloga un refrán que al mismo tiempo figura como sentencia? ¿Fue antes la sentencia o el refrán, el huevo o la gallina?

En fin, los datos porcentuales, refranes por cada cien líneas, ofrecidos por Castells confirman la tendencia general de los datos que yo ofrecí partiendo del trabajo de Cejador: primer acto: 3,4; doce primeros: 4,56; cuatro últimos: 1,5; *Comedia*: 3,8; los quince últimos: 3,8:

REFRANES POR CADA CIENTO LÍNEAS

ACTOS:⁵

I-XVI		3,8	(3,96)
II-XVI		3,8	(4,04)
I		3,4	(3,61)
I-XII		4,6	(4,25)
II-XI		4,5	(4,42)
XIII-XVI		1,5	(1,82)
TRATADO		3,7	
		(37 x 100: 999 líneas)	
AÑADIDOS		7,06	
		(26 X 100: 368 líneas (I-XVI)	

TRASO

	15,7	
	(14 X 100: 89 líneas)	

Lo cual es una buena prueba de que mi "distorsión en los procedimientos" (18) no era tal.⁶ Los datos ofrecidos por Cejador y Frauca en su índice de refranes y de frases proverbiales son harto discutibles, pero siguen marcando una orientación. Si a la lista de éste último hispanista se añaden los refranes y proverbios ofrecidos en las ediciones de Severin y Russell — unos 308 en total — la tendencia del

⁵ El cálculo lo he obtenido a partir del recuento de líneas, realizado por Castells, de la edición de D. S. Severin. De esta misma edición es el cómputo de líneas del "Tratado" y del texto interpolado a los actos I-XVI de la *Comedia*. La segunda columna de porcentajes se ha calculado en función del nuevo recuento de refranes, que ofrecemos en las páginas siguientes. Los datos separados por la línea de puntos se han obtenido calculando las líneas de la edición de M. Criado de Val y G.D.Trotter, por lo que hay que diferenciarlos obligatoriamente de los anteriores.

⁶ De hecho, el Continuator tiene tendencia, y esto ya se ha señalado en varias ocasiones, a añadir refranes preferentemente allí donde existen otros.

bloque formado por los últimos cuatro actos de *la Comedia* sigue siendo muy similar: I: 4,7%, I-XVI: 4,45%, II-XVI: 6,45%, XII-XVI: 2,41%. Más aún todavía, De los casi sesenta refranes añadidos a la nómina de *la Comedia*, en las ediciones de Severin y Russell, sólo tres o cuatro afectan a los cuatro últimos actos, pero otros tantos no son considerados como tales, sino como simples sentencias; como veremos después.

Castells afirma, basándose en el bajo índice de refranes del auto X, que a partir de ahí "no caben los refranes ni los rodeos verbales de *Celestina*" (19). Lo cierto es que allí donde Cejador anotaba tan sólo tres refranes ($3 \times 100: 318 = 0,98\%$) Russell-Severin encuentran seis refranes más (= 2,83%, porcentaje superior al de cuatro últimos actos de *la Comedia*: 2,41%, — aquí no se descuentan las sentencias que Cejador dio como refranes). Ahora bien, ¿Tampoco caben refranes en la disputa rufianesca entre *Celestina* y los criados?, ¿ni en la cobarde actitud de los criados ante la casa de Melibea?, ¿ni en el bajo mundo del Tratado? Pero omite explicar por qué entonces el porcentaje relativo de refranes del acto XII es superior, por ejemplo, al del primer acto. (En realidad, son similares, si se consideran los datos aquí revisados: I= $34 \times 100: 996 = 3,61\%$; XII= $18 \times 100: 531 = 3,38\%$), y (4,71% vs 4,33, si se consideran los datos de Severin y Russell. Otro tanto cabe decir del acto XI: 4,08%).⁷

Por otra parte, el porcentaje de refranes por líneas y actos, tampoco es absolutamente válido; dado que la distribución narrativa y temática, y la extensión textual de los actos son sumamente arbitrarias; y en esto están de acuerdo la mayoría de los críticos (¿Quién dividió la obra en actos?). Por todo ello, lo coherente, e insisto en ello, es tratar los resultados obtenidos por bloques; y el Tratado es un buen ejemplo, ¿o acaso es lícito mezclar los diversos elementos textuales del Tratado y de la *Tragicomedia* con los de *la Comedia*? Cabe aquí recordar que Marciales demostró fehacientemente que la primera edición burgalesa de *la Comedia* ya contenía serias interpolaciones.⁸

Según Castells, tras reconocer que el porcentaje relativo de los tres últimos actos es muy inferior a la media de los anteriores: "si se usan

⁷ Al final del artículo se ofrece al lector curioso una serie de cuadros estadísticos. Pero a partir de aquí planteo la discusión en términos más filológicos.

⁸*Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985, 2 tomos.

menos refranes al final de la obra, es porque la trama de la obra ha tomado un rumbo nuevo, [el de la muerte sangrienta, añadido yo] y desde luego no porque haya habido un cambio de autores" (19).

Es más que posible que tenga razón. Pero entonces debe explicar por qué muchos de los refranes interjeridos en los primeros actos hacen precisamente mención al tema de la muerte, el asunto fundamental de los últimos actos, de los cuales yo citaba diez. También debería aclararnos por qué la *Tragicomedia* no injerta nuevos refranes (siempre según las notas de la ediciones críticas de Cejador y Frauca, de Severin y de Russell) precisamente a los cuatro últimos actos de la *Comedia*, y por qué no están presentes en la primera escena de la huerta, ni en la primera aparición de Pleberio (acto XII), ni interpolados en los actos VI y X (los que tienen índices más bajos de la primera parte). Tampoco comenta nada sobre las diferentes técnicas estilísticas utilizadas en la introducción de los refranes: el "como dicen...", de los primeros actos, frente al "no digan por mí ...," de los postreros; la tercera persona de la comunicación frente a la primera, etc.

Celestina, Pármeno y Sempronio — tal y como se muestra en los cuadros finales — acaparan aproximadamente más del 80% de los refranes de la *Comedia*, pero también pronuncian más del 60% de su discurso. Dado que el interpolador o continuador se limita a colocar un refrán a continuación del ya existente, otorga a esos tres personajes 24 de los 26 refranes añadidos (92,29%). El problema radica en que, a pesar de la muerte de esos tres personajes "refraneros," la obra sigue su curso con nueve actos más, o si se prefiere casi un 24% más de texto,⁹ y casi un 31% de aumento en su refranero. Cejador ya llamó certeramente la atención sobre la incongruencia de muchos de los refranes interpolados:

- a) "Para endilgar estos refranes puso el corrector semejantes frialdades como las que siguen" (II, 75);
- b) "Es repetir lo que el autor dirá ahora mismo" (II, 101);
- c) "Y notése que el corrector no suele citar los refranes con la puntualidad que el autor los citaba antes. Por más que quiera imitar en encajarlos, no le vienen a la cabeza las fórmulas tradicionales. (II, 139)

⁹ 1311 líneas en la edición de Criado de Val y G. Trotter (*Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado la Celestina*. Madrid: CSIC, 1970), y 1367 en la de Severin.

Hasta tal extremo pierde la cabeza el Continuador (¿Rojas?) que Tristán aconseja a Sosia que cante los refranes en el establo (II, 176, 4). En los cuatro últimos actos de la *Comedia*, acontece algo similar a lo ya apuntado por Cejador sobre los refranes interpolados:

1) El refrán de Melibea (XV): "dice cada uno la feria, según le va en ella," lo retoma su padre Pleberio en estos términos: "a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron" (XVI). Dudo que este último tenga valor de refrán. Ni Severin¹⁰ (338), ni Russell¹¹ (598) lo señalan como tal. No obstante, dado que el lamento, la cuita,¹² de Pleberio se realiza ante "las gentes que venís a mi dolor,"¹³ podía haber recordado uno de estos dos refranes:¹⁴

- a) "Feria, no me aias grado, ke kuita haze merkado" (339);
- b) "¡Guai de la negra [infeliz] ke la kuita la haze feria!" Ke va kon nezesidad a vender a la feria; i de los ke venden fuera de su sazón i tiempo por nezesidad, i son perdidosos. (344)

Absurdo por absurdo, la ironía es preferible al mal trobado refrán plebérico.

2) No creo tampoco que sea refrán la frase de Pleberio "a los flacos corazones el dolor les arguye" (acto XV), sino simple sentencia tomada, como apunta el mismo Cejador, de Virgilio; así lo señalan también Severin (330) y Russell (581). Lo único que falta en este pasaje

¹⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.

¹¹ Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.

¹² Covarrubias: "Acuitarse: afligirse y dolerse llorando y lamentando (385). Cito por la edición de Martín de Riquer, Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.

¹³ Russell (595) señala: "el monólogo de Pleberio, pues, se pronuncia ante un público de condolientes que van llegando para asistir al *plantus o conquestio*."

¹⁴ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed. de Louis Combet. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

— en donde se alude a "yerbas, piedras, palabras, cuerpos de animales"
 — es que Pleberio llame a la doctora-hechicera Celestina.

3) Se puede argumentar que el estilo del dudoso refrán señalado en el apartado 1) se debe a la situación trágica de Pleberio y de su discurso moralizante, argumento anulado por el uso de su refrán popular "nuestro gozo en el pozo" (acto XXI). Este refrán es tan absurdo, en el contexto trágico, como el empleado por Sosia en el *Tratado*, ante el cadáver de su señor: "¡A esotra puerta! (#que ésta no abre — cuando no responde un sordo u otros — (acto XIX). Severin señala en nota:

De nuevo, como en el caso de la muerte de Calisto, una situación dramática se ve alterada por una expresión que resulta casi risible dado el contexto. (339)

Y, en la nota en donde comenta las palabras del criado:

Sosia responde con expresiones que resultan casi risibles frente a lo trágico de la escena. (327)

Russell así lo reconoce y lo intenta justificar en estos términos:

Nótese que *pozo*, para un público de latinistas medievales, podía significar *sepulcro*. (594)

Ahora bien, la fuerza literaria, su literaridad, de *Celestina* reside precisamente en su sabor castellano, no en su perfume latinista. (Pleberio utiliza la palabra 'sepulcro' tres líneas más abajo). No obstante lo dicho, cabe aquí recordar, en honor a la verdad, el proverbio glosado por Sebastián de Horozco:¹⁵

'El salto peligroso / por ençima del pozo': Quandoquiera que alguno haze o dize alguna cosa contra alguno y en su presençia que le puede quitar la vida o hazer otro notable daño se dize, "Dar salto peligroso por el çima del pozo," donde puede caer y morir. Y a este propósito alega este proverbio Plutarcho y su traductor en nuestro vulgar en el *Libro de los morales*, en el título, "De amigo," a las fojas 138 [...] De otra manera llamamos por acá vulgarmente el salto peligroso, aquel que el ahorcado da

¹⁵ *El libro de los proverbios glosados*. Edición del manuscrito, introducción y notas de Jack Weiner. Kassel: Reichenberger, 1994, 2 tomos.

en la horca desde la escalera abaxo que por otro nombre dizen salto en vago porque salta y no cae en el suelo ni llega allá ..." (169)

4) Otro tanto cabe comentar del refrán utilizado por Melibea, precisamente en el momento de tomar su trágica decisión de quitarse la vida, "No digan por mí: a muertos e a idos..." (acto XX, #pocos amigos#). Este refrán rompe la tensión dramática. El texto sin el refrán quedaría como sigue:

Su muerte combida a la mía, combídame e fuerza que sea presto, sin dilación, muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. [...] E así contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida.

Castro Guisasola¹⁶ (1924, 74) cita este pasaje como un posible recuerdo de *Metamorphoseon* (4, 151), de Ovidio. Pero lo más llamativo es el fuerte oxímoron — (muerte) sin vida / con-vida —, según la etimología ofrecida por Covarrubias:

Combite. *Latín convivium*, de con y vivo; porque el juntarse los amigos a entretenerse y holgarse honestamente, es vivir unos con otros.

Su fórmula introductora, 'no digan por mí', no es común en la primera parte de la obra. Ahora bien, el pasaje de Melibea y su refrán obedecen al mismo estilo que el mostrado en el parlamento de Areúsa en el acto XV del Tratado:

... la esperanza de otro tal, aunque sea cierta. Pero ya lo hecho es sin remedio e los muertos irrecuperables. E como dicen: mueran e vivamos.

Lo que recuerda a Melibea: "... sus sesos quedaron repartidos por las piedras e paredes ... cortaron mi esperanza, ... a muertos e a idos" (acto XX). Palabras estas que conectan a su vez con el refrán interpolado a Pármeno: "... una lanzada en el calcañar, que le saliesen más sesos que de la cabeza" (acto II).

¹⁶ *Observaciones sobre las fuentes literarias de "la Celestina"*. Madrid: Revista de Filología Española, 1973 (reimpresión).

Severin se limita a señalar el refrán; mientras que para Russell: "El uso de un refrán en un discurso tan solemne y cuidadosamente trabajado ilustra el respeto de los doctos de fines del siglo XV para con estos dichos populares" (589). Es posible que los "doctos" respetaran lo popular (antes respetaban los "latinismos"), pero no el sentido narrativo, ni el común, ni la obra anónima.

5) El refrán de Alisa, "un dolor sacó a otro, un sentimiento otro" (acto XVI), está directamente inspirado en una sentencia petrarquista pronunciada por Celestina: "un clavo con otro se espele e un dolor con otro" (acto X).¹⁷ ¿De qué dolor habla Alisa? ¿del de su esposo, del de su hija, del de su hermana — la mujer de Cremes — o del suyo?. En todo caso, no son sufrimientos intercambiables, el uno no puede curar al otro. Es, además, la única frase, aparentemente, correcta en el parlamento final de Alisa, quien "Sin seso estaba adormida del pesar que hube cuando oí decir que (...)." Ante tal disparate, Russell cambia el verbo 'adormida' por el de 'aturdida', y lo explica así:

Todas las ediciones ponen 'adormida', que hace poco sentido [...] Convence la sugerencia de Marciales (II: 261, n.1), de que se trata de una mala lectura de copista o cajista. (594)

¿Los artesanos o Rojas? Lo curioso es que Russell ya ha habido observado algo extraño en las páginas anteriores:

Tu madre está sin seso ...: a primera vista, bastante contradictorio parece el carácter de Alisa en LC. Descrita por su hija como mujer briosa e impaciente, y comportándose así en el acto XVI, 1ª, aquí se desmaya con ansiedad sin saber ni siquiera de qué tipo de enfermedad sufre Melibea [...]. (580)

La frase anterior de Pleberio, "¿Qué dolor puede ser, que iguale con ver yo el tuyo?", llamó la atención de Severin: "Se trata de un eco de la canción que interpreta Calisto en el primer acto (¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?)" (330). Severin observa asimismo que,

¹⁷ Sebastián de Horozco (207) explica detenidamente este 'proverbio': "...Mas por lo que ordinariamente se dice este proverbio es porque un amor con otro se quita y olvida." En Correas se lee "Un amor saka a otro." Komo: "Un klavo saka a otro."

al utilizar el refrán¹⁸ "Quebrar el ojo y untar el casco," [e]l estilo altamente retórico del lamento de Pleberio cae de pronto" (339). Estamos ante un absurdo más, ¿quién aliviará "floja y tibiamente"¹⁹ la muerte de Melibea?

6) El refrán jurídico utilizado por Calisto en acto XIII, "creerlo he según derecho" #dos testigos matan a un hombre#, enlaza precisamente con otro interpolado a Celestina: "*un testigo solo no es entera fe*" (acto VII). Calisto recurre otra vez al refrán jurídico en el acto XIV del Tratado: "*hacientes e consintientes merecen igual pena.*" Pero en este último caso se emplea un conector inusual a lo largo de la *Comedia*: "respondería que" En todo caso, dicho refrán sufre un desplazamiento temático, de lo jurídico, condena a muerte, hacia lo amoroso; y se sitúa además en una especie de contradicción narrativa, si Calisto busca a los testigos de su gozo ¿por qué llama entonces a Tristán? ¿quién es éste? ¿de dónde sale? Llegados a este punto, cabe recordar, una vez más, las perspicaces observaciones de Russell:

Alguna justicia se haze: el mucho ruido y vocerío que oye Tristán indican que el castigo de Sempronio y Pármeno fue presenciado por una nutrida muchedumbre, lo que contradice lo sugerido por Calisto en su famoso soliloquio (Acto XIV, 7^a: 'por no esperar a que la gente se levantasse y oyessen el pregón ... los mandó justiciar tan de mañana.' (489)

El origen de tal contradicción está en las mismas palabras de Tristán: "o madrugaron..." ¿Qué pintan aquí los toros? ¿corridas mañaneras? ¿o era el día de San Fermín?

7) El refrán "de muy alto grandes caídas se dan," dictado por Calisto en el acto XIII, ya fue empleado, con mayor elegancia, por sus criados, Sempronio ("quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae que sube" [acto III]) y Pármeno ("quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió" [acto I]). Los criados, al igual que Gonzalo Correas, aluden a la *torpeza*, no así su señor. El conector utilizado por Calisto es mucho más pomposo que los empleados por sus criados: "Proverbio es antiguo," frente a los simples enlaces 'que' y 'pero'. Aquí

¹⁸ Cejador (II, 205) no dice que sea refrán, pero indica su posible relación con un pasaje de Cota.

¹⁹ Covarrubias (986).

Rojas, o quien fuere, comete una torpeza más, al pretender enlazar el tópico con la trágica muerte de los tres personajes; pues el refrán alude, y casi siempre se utiliza en este sentido, al cambio de estado de los sujetos, la rueda de la diosa Fortuna, y casi nunca a la muerte por caída desde lo alto.²⁰ Algo similar ocurre con dos de los refranes añadidos a Celestina: "no da paso seguro quien corre por el muro" y "aquel va más sano que anda por el llano" (acto XI); aquí se alude al 'peligro de accidente mortal': "Más quiero ensuciar mis zapatos con el lodo que ensangrentar las tocas y los cantos," mientras que Celestina hacía simplemente alusión a la 'dificultad'²¹ de su empresa; "cada camino descubre sus dañosos e hondos barrancos" y "a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto" ["de mal camino"] (acto IV).²² El peligro, señalado machaconamente por los refranes añadidos, enlaza con la frase de Melibea, en el contexto de lo señalado en el epígrafe 4): "no vido bien los pasos, puso el pie en vacío e cayó." De todo esto se burla irónicamente Centurio al mandar a Traso, ¡el cojo!, a dar un "repiquete de broquel ... a pasos seguros." Ahora bien, todo lo dicho sobra. Pues Russell, una vez más, nos ofrece el dato pertinente:

Proverbio es antiguo ...: en realidad, en las tres frases que siguen, se incorpora, pero separada en dos partes distintas y dividida por un comentario personal, una cita de Petrarca (...)." (495)

8) Tristán pronuncia un refrán (acto XIV) incomprensible en el contexto narrativo; empleando, además, un conector pospuesto, algo que no acontece nunca en el resto de la *Comedia*: "Viviendo con el Conde, que no matase al hombre, me daba mi madre por consejo." (#En el hoto — 'en confianza' — del conde no mates al hombre, que morirá el conde y pagarás el hombre#). Se insiste una y otra vez en la idea de la muerte trágica, al igual que acontece con la mayoría de los refranes interpolados.

²⁰Sebastián de Horozco (1994: 167, 327 y 358) explica en tres ocasiones distintas este proverbio, dándole tres sentidos principales regidos por la mudanza de la Fortuna: degeneración sexual, soberbia, y caída política seguida de muerte. Tampoco alude Horozco a la *torpeza*: "Quien más sube más deçiende," "A mayor subida / mayor caída," "Quanto es mayor la subida / tanto es mayor la caída."

²¹ Covarrubias (891): "Quebrar: ... quebradero de cabeza. [...] Quebrantado, cansado; quebrantamiento, cansancio; quebranto, el dolor y aflicción. Proverbio: "Dádivas quebrantan peñas."

²² Quizá Celestina esté pensando en el refrán "Kien no anda, no gana" (Correas, 394).

9) El otro refrán de Tristán (acto XIII) presenta cierta relación temática con otro añadido a Pármeno (acto VIII):

Pármeno.- ¿luego locura es amar [*e yo soy loco e sin seso? Pues si la locura fuese dolores, en cada casa habría voces*]. (II, 10)

Tristán.- No sé que me diga de tan grandes voces como se dan. [...] En alguna taberna se debe haber revolcado [Sosia]. E si mi amo le cae en el rostro, mandarle ha dar dos mil palos. Que aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo. (II, 107)

De la locura amorosa se pasa a la locura ética y a las "grandes voces." Se nos presenta a Sosia como a un borrachín de tabernas, cual Celestina; enlazando además con la frase proverbial añadida a Pármeno: "*tres veces dicen que es bueno (beber)*" (acto IX). Se nos descubre, por ende, a un Calisto que apalea a sus criados; lo cual, en el entorno narrativo de LC, es ya el colmo de los colmos. Al comentar este parlamento, Severin indica: "este es uno de los casos en que, de forma excepcional, un personaje da información que usualmente no daría" (277).

Ahora bien, el citado refrán de Tristán plantea un problema mucho más serio, pues el dicho se aplica, según Sebastián de Horozco como escarmiento a los delincuentes y sirve de ejemplo a los buenos:

[...] Y segund este entendimiento literal el loco con la pena que se le da en curallo se torna querdo. Mas en realidad de verdad este proverbio no se dize por esto sino por el hombre malo y acostumbrado a cometer delitos que por la pena que por sus delitos la justicia le impone se haze bueno y querdo y dexa de delinquir. Y de esta manera alega este proverbio la ley primera en el título 2 del primer libro del *Fuero Real* [...]. Y no solamente por la pena que reçibe el malo se haze bueno mas también por la pena que vee dar a otros aviendo él miedo de lo mismo porque la pena de uno suele ser exemplo y miedo de muchos otros. (22)

Rojas nos ofrece pues otro de sus refranes jurídicos. Este criado — borrachín, delincuente y apaleado — parece no conocer a la trotaconventos, ni los negocios que mantenía con su señor. Dice: "Una mujer era que se llamaba Celestina," en vez de responder con un simple "Celestina." Si esto es así, entonces su presencia ante el cadáver de la 'Madre,' en la casa de ésta, carece de toda lógica narrativa y ficcional. Todo ello es coherente con el refrán que Sosia dicta en el acto XVII del

Tratado: "que me tresquilen a cruces," o está solicitando la misma infamia²³ que su señor (*Tresquillanme en concejo y no lo saben en mi casa*, acto XV), o bien está pidiendo que le llamen, según Correas, tonto: "Treskilado a kruzes, ¡kómo reluzes! Del ke es tonto, porke ansí los suelen treskilar." En todo caso, estos dos últimos refranes nada tienen en común, ni en estilo, ni en sentido, con el de Sempronio: "no vayas por lana y vengas sin pluma" (acto III).

Pleberio, siguiendo las palabras de Juvenal, retoma el engarce 'voces-delincuentes': "... como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz" (acto XXI). La hija en pedazos, la mujer desvanecida — ¿muerta?—, los posibles salteadores en el cementerio, y Pleberio "sin temor" se pone a cantar. La codiciada Areúsa aún lo tiene peor, pues en el Tratado debe vivir de la "caridad," según explicación de Gonzalo Correas:

Mueran i bivamos, kon salud los enterremos, sus haziendas les komamos en karidad. Palavras son de los pobres ke andan por los lugares a pedir i gozar de la karidad ke se rreparte en entierros, onrras i memorias; i vienen bien aplikadas a los kuras. (561)

Elicia sufre, en la *Tragicomedia*, un retoque similar al acordarse de los "tesoros de Venecia" (acto VII), cuando su alusión a la 'manilla de oro' era un simple contrapunto simbólico a la 'cadena de oro' (acto XI), y quizá aluda al refrán: "Esperanza en Dios, manillas de oro. A esperanzas mui remotas."²⁴

Es posible que el veinteañero Rojas fuese un excelente jurista, al menos conocía los refranes de su profesión, pero olvidó que a los criados les debiera haber esperado la famosa "cuerda del ahorcado" de Celestina y de la madre de Pármeneo. Russell señala lo siguiente:

Quedan degollados: degollar: [...] 'En Castilla condenan a degollar al noble'. El glosador anónimo [...] estaba tan

²³ He aquí la nota de Severin: "... era un castigo infligido a los blasfemos y judíos. «Esto se tenía por grande infamia, y tan grande que entre nobles se equiparaba a la muerte», Covarrubias, 977" (312). [A 40 y a 44. Véanse también las págs. 227, a24; 345, b40.]

²⁴ Correas, 150. Este refrán se halla entre "Esperan los servidores galardón, i sakan baldón" y "Esperanza larga, aflige el korazón i el alma," también empleados en *Celestina*.

convencido de que sólo degollaban a nobles que suponía, contra toda probabilidad, que los dos criados debían pertenecer a esa clase social. [...] Con todo, hacer ejecutar a los criados por un método reservado para la aristocracia debía haber dejado atónitos y perplejos a los primeros lectores de *LC*, aparte de los latinistas enterados de que la degollación era forma de castigo normal en el mundo antiguo. (490)

Lo apuntado en los epígrafes anteriores muestra que los raros refranes, y su entorno discursivo, de los cuatro últimos actos de la *Comedia*, tienen más puntos en común con los del "Tratado" y los "añadidos" que con los de la primera parte de la obra. En la *Comedia*, por supuesto, también se reiteran algunos refranes, pero sin cambio de estilo, ni de tono. He aquí algunos ejemplos:

1. Celestina: "la fortuna ayuda a los osados" (acto I), y "¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, e a los tímidos eres contraria!" (acto V). La vieja reafirma así su 'querer-obrar.'
2. Celestina: "[L]a que las sabe las tañe" (acto I) y "quien las sabe las tañe" (acto V). Se insiste, antes y ahora, en el saber-hacer de la alcahueta.
3. Celestina: "ella volverá la hoja" (acto VI). Pármemo: "no vuelvas la hoja e..." (acto XII). En ambos casos se indica la transformación actancial de un personaje clave en la trama narrativa.
4. Celestina: "A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (acto I); Calisto: "Que por disfamar a la vieja, a tuerto o a derecho" (acto II). Ambos refranes aluden a la retribución de Celestina.
5. Sempronio: "con que mude el pelo malo" (acto I); Calisto: "aunque mude el pelo malo la raposa, su natural no despoja" (acto XII). Sin embargo Rojas, o quien fuera, añade estos dos refranes: Celestina: "*múdanse costumbres con la mudanza del cabello e variación*" (acto VII), y Elicia: "*mudar costumbre es a par de muerte*" (acto XV). Toda la manipulación que padece la *Comedia* está siempre orientada a reforzar y a justificar la tragedia final; es decir, los cuatro actos añadidos por Rojas.
6. Pármemo: "Quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió" (acto I); Sempronio: "Quien con modo torpe sube en lo alto, más

presto cae que sube" (acto V). Ambos, como ya hemos señalado, coinciden en señalar la torpeza.

7. Celestina: "a tal perra vieja" (acto III); Sempronio: "A perro viejo no cuz cuz" (acto XII). El refrán tiene sentido estricto en boca de la astuta vieja, pero no mucho en caso del criado, a no ser que se nos quiera indicar — al final del acto XII y de su vida — que Sempronio es tan viejo como Celestina. Tampoco eso es demasiado extraño, si consideremos que momentos antes él mismo emplea el refrán: "No digan por mí que dándome un palmo pido cuatro"; es decir, según Correas (40 y 45): "Al xudío dalde un palmo, i tomará kuatro," y "Al villano, dalde un palmo y tomará kuatro." ¿Sempronio, viejo y judío? Obsérvese que éste emplea precisamente el mismo introductor refranero que Melibea antes de suicidarse: "No digan por mí: a muertos y a idos." ¿Los judíos, "muertos o idos"?

No podemos obviar el problema planteado por el primer acto. Marciales, con su buen y atinado juicio crítico, deslinda las sentencias de los refranes. No obstante, no nos ofrece sus listas, y no siempre señala en sus notas las sentencias y los refranes; estos son sus datos:

Parte	Sentencias	Refranes	(Líneas)
a) Esbozo de Cota	103	20	(780)
b) Continuación	161	164	(3.442)
c) Gran Adición	56	38	(398)
d) "Tratado" + "auto de Traso"	12-14	49	(628)
TOTAL	332	272 [271]	¿(4326)? [5248]

Marciales los interpreta así: "O sea, que las adiciones de todo tipo (c) emulan e igualan la proporción de sentencias que hay en el Esbozo [primer acto y primera escena del segundo], sin poder llegar al nivel bajo de los refranes."²⁵

Efectivamente, según sus datos (el recuento de líneas lo hace a partir de F [Zaragoza, 1507], la Gran Adición contiene 14,07 sentencias por cada cien líneas, y el Esbozo 13,2. El problema se presenta cuando se observa que la Continuación rojana — del II al XVI — sólo alcanza el

²⁵ Marciales, *Celestina*. Ver 1:82.

4,70% de las sentencias, y el Tratado, con el Auto de Traso, está entre el 1,9% y el 2,22%. Es decir, sólo existe cierta similitud en los porcentajes entre el Esbozo y el texto interpolado. Por todo ello, tan válido es el indicio de la diferencia entre el Esbozo y la Continuación como el dato de la similitud entre el Esbozo y la Gran Adición. Para poder emitir un juicio crítico, se necesita contar con las listas de sentencias y de refranes, pero desgraciadamente Marciales no las ofreció.

Marciales manejó en su estudio 184 refranes para *la Comedia*, o sea, veinte menos que los ofrecidos por Cejador y Frauca. Esto en sí mismo carece de toda importancia. Ahora bien, se da la paradoja de que 16 de esos veinte refranes de diferencia, en el cómputo realizado por ambos hispanistas, afectan precisamente al Primer Auto [Marciales: 20 vs Cejador: 36]. Mientras tanto, ambos coinciden en señalar una cifra muy similar de refranes para el resto de *la Comedia* [164 frente a 168], y coinciden asimismo en los datos referentes al Tratado; dado que unos doce de los contabilizados por Marciales pertenecen al llamado Auto de Traso. Russell acepta los datos ofrecidos por Marciales y advierte que:

Hay una marcada diferencia con respecto a esto [los refranes] entre el Acto I y los demás actos. El primer autor, comparado con Rojas, se interesa poco por los refranes. Se han podido identificar sólo unos veinte en el entero Acto I. (125)

Señala, sin embargo, en el primer acto de su excelente edición, la presencia de un refrán ("como dicen, el esperanza luenga aflige el corazón") y de una frase proverbial ("que muchos con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco") que no los recogía Cejador. Severin ofrece en sus notas unos 30 refranes y proverbios.

Refrán arriba o refrán abajo. Hay un hecho incuestionable: Celestina (su mayor número de refranes los dicta en el primer acto, lo cual contradice un poco las palabras de Russell, y las de Marciales), Sempronio, Pármemo y Calisto siguen recurriendo, a lo largo y ancho de *la Comedia*, al manejo de los refranes en la misma proporción y en el mismo orden cuantitativo entre ellos. Tampoco encuentro cambios estilísticos ni de tono en el uso del refrán entre el llamado Esbozo de Cota y la Continuación, tal y como se ha señalado en las páginas anteriores. Tomemos como ejemplo los refranes que aluden a 'yerro':

Pármemo: (I) "Yerro es no creer e culpa creerlo todo" y
"Muchos con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco"

(acto I); "Nunca yerro vino desacompañado" (acto II);
"Quien yerra y se enmienda, etc." (acto VII).

Celestina: "Extremo es creer a todos e yerro no creer a ninguno" (acto I); "El perdón sobraría donde el yerro falta" (acto IV).

Melibea: "Tanto mayor es el yerro, cuanto mayor es el que yerra" (acto XII).

Es decir, ocurren en los actos I, II, IV, VII, y XII, pero no en los finales en donde precisamente no se cumple el refrán "los ierros por amores dinos son de perdonar."²⁶

El breve Auto de Traso ofrece una disparatada acumulación de refranes, unos doce,²⁷ de los cuales la mayoría están tomados tanto de la *Comedia* como del texto a ella añadido:

Acto I: Calisto: Valiera más solo, que mal acompañado.
Centurio: [*Por mejor tengo ir solo que mal acompañado*] (II: 296).

Acto XIV: Calisto: Tresquílanme en concejo y no lo saben en mi casa.
Traso: [*Por ti se diría: tresquílenme en concejo y no lo sepan en mi casa*] (II: 297).

Acto III: Celestina: A ese tal dos alevosos.
Tiburcia: [*A un traidor dos alevosos,*] (II, 299).

Acto V: Celestina: y la experiencia y escarmiento hace a los hombres arteros.
Terencia: [*De los experimentados, como suelen decir, se levantan los arteros*] (II: 300).

Acto VII: Celestina: [que mientras más moros, más ganancias;]
Traso: [*porque, como dicen, a más moros más ganancias*] (II: 296).

Acto III: Sempronio: A dineros pagados, brazos quebrados.
Traso: [*a dineros contados, brazos quebrados*] (II: 296)

²⁶ Correas, 222.

²⁷ He omitido involuntariamente de los cómputos el refrán "a más moros más ganancias," interpolado a Celestina, acto VII, y presente en el acto de Traso.

Acto XII: Sempronio: no terná cera en el oído.

Centurio: [*no le dejan cera en la oreja*] (II: 297)

Acto IX: Elicia: sino que hay ojos, que de lagaña se agradan.

Traso: [*Mas no sé qué te diga, salvo que ojos hay que de lagañas se enamoran*] (II: 297).

Acto XVII: Sosia: [*que me tresquilen a mí a cruces*].

Centurio: [*saben bien tresquilar a cruces*] (II: 297).

Otros refranes tienen cierto eco con los de la *Comedia*:

Acto III: Sempronio: No se le cuece el pan.

Acto XIV: Sosia: con su pan se lo coma.

Traso: [*y que pan ajeno poco engorda*] (II, 298).

Acto VII: Celestina: "el mur, que no sabe sino un horado" {presto lo toma el gato}.

Terencia: [*gato maullador nunca buen cazador*] (II, 299).

Acto VIII: Sempronio: "el apercebimiento resiste el fuerte combate"

Acto XII: Calisto: [porque como dicen: el hombre apercebido, medio combatido].

Traso: [*porque ya sabes que hombre apercebido, medio combatido*]²⁸ (II: 296).

La *Tragicomedia* omite la frase de Pármeno: "Ve, señor, bien apercebido, serás medio combatido" (acto XII); eco de las palabras de Sempronio (acto VIII); ambos se refieren, directa o indirectamente, a la labor ya realizada por Celestina para conseguir el encuentro entre Calisto y Melibea. Las interpolaciones apuntan más bien hacia el conflicto armado, e incluso da la ligerísima impresión de que las añadiduras afectan al contenido semántico del refrán, "de medio vencedor a medio vencido": "... *no en el daño que resultara de su negligencia (...)*."

Es evidente que el Auto de Traso parodia, precisamente mediante el uso abusivo de los refranes, tanto la *Comedia* como el propio Tratado. Es decir, salvo un refrán ("Del río manso me guarde Dios" [II, 299]), todos los demás están prácticamente copiados del texto anterior.

²⁸Cito los refranes del Auto de Traso por la edición crítica de Miguel Marciales. Covarrubias (131) explica el refrán así: "... que puede hacer cuenta ha pasado y sobrepujado la mitad del combate."

Concluyendo, si es que se puede concluir en temas celestinescos, los últimos cuatro actos de *la Comedia* contienen, en tanto que tendencia, un índice muy bajo de refranes, varios de los cuales ni tan siquiera merecen tal apelativo, lo cual se puede explicar como se quiera. Pero sigue siendo un indicio de *algo*. Ahora bien, lo que ya no tiene explicación alguna es la absurda e incompetente utilización, señalada por muchos críticos, de dichos elementos paremiológicos en los actos finales; los cuales, en sus formas y en el estilo de su utilización, son coincidentes con los 'injetados' y con los del Tratado y absolutamente divergentes con los empleados en el transcurso de los primeros actos de la *Comedia*.²⁹

-La muerte de Celestina, ilustración tomada de Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525).



²⁹ Concluido mi razonamiento, recuerdo al lector otros tres de mis *a priori*: 1) en 1990 publiqué "*El infanzón de Illescas*" y *las comedias de Claramonte* (Kassel, Reichenberger), en donde se decía que Claramonte era el autor de dicha comedia. Dos años después, Alfredo Rodríguez López-Vázquez en el "anejo a la quinta edición" de *El burlador de Sevilla* (Madrid, Cátedra), anunciaba "el descubrimiento del manuscrito autógrafo de Claramonte con la primera versión de *El infanzón de Illescas*" (77);

2) en un análisis del poema "que bien sé yo la fonte," de San Juan de la Cruz, afirmaba, contradiciendo las fechas de los manuscritos de Sanlúcar de Barrameda [CA] y de Jaén [CB], que "el manuscrito de Jaén ofrece la primera y mejor versión del poema" (*Actas del Congreso Internacional Sanjuanista* [Ávila, 23-28 de Septiembre de 1991], Junta de Castilla y León, 1992). Pues bien, en dichas Actas se informa, en una nota a pie de página, de la reciente aparición de un nuevo manuscrito de Jaén fechado en 1593 (el CB es de 1670);

3) y creo que pocos podrán dudar de la seriedad y objetividad de mi libro *El Teatro de Claramonte y "la Estrella de Sevilla"* (Kassel: Reichenberger, 1993), en donde, siguiendo los pasos de Leavitt, se demuestra que Andrés de Claramonte fue el autor de dicha obra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANTALAPIEDRA, Fernando. "Los refranes en la *Celestina* y el problema de su autoría." *Celestinesca* 8.1 (mayo de 1984): 49-53.
- _____. *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'*. Kassel: Reichenberger, 1986.
- _____. *'El infanzón de Illescas' y las comedias de Claramonte*. Kassel-Granada: Reichenberger/ Universidad de Granada, 1990.
- _____. "Notas semióticas sobre el poema 'Que bien sé yo la fonte ...,'" en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*. Junta de Castilla y León, 1992. I: 373-385
- _____. *El teatro de Claramonte y 'La Estrella de Sevilla'*. Kassel: Reichenberger, 1993.
- CASTELLS, Ricardo. "Los refranes y la problemática autoría de la Comedia de Calisto y Melibea." *Celestinesca* 16.1 (mayo de 1992): 15-23.
- CASTRO GUIASOLA, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*. Madrid: Revista de Filología Española, 1924 (1973: reimpresión).
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed. de Louis Combet, Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla 1989.
- HOROZCO, Sebastián de. *El libro de los proverbios glosados*. Edición del manuscrito, introducción y notas de Jack Weiner. Kassel: Reichenberger, 1994. 2 vols.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa-Calpe, 1913 (1972). 2 vols.
- _____. *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. de M. Criado de Val y G.T. Trotter. Madrid: CSIC, 1964 (1970).
- _____. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Miguel Marciales (al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow). Urbana and Chicago: U Illinois P, 1985. 2 vols.
- _____. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- _____. *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.

APENDICE

LOS REFRANES EN EL TRATADO DE CENTURIO.

TRATADO	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	TOTAL
Calisto	7					0/*2	7 / *9
Melibea	x		2			x	2
Lucrecia	x		x			1	1
Elicia		5 + *3		1+ *2	x		6 / *11
Areúsa		2 + *4		4	2		8 / *12
Alisa			x				0
Pleberio			2				2
Tristán	0 / *1					3 + *1	3 / *5
Sosia	x			2		2	4
Centurio		x			3		3
TOTAL líneas %	7 / *8 167 4,19% *4,79%	7 / *14 198 3,53% *7,07%	4 119 3,36% *3,36%	7/ *9 176 3,97% *5,11%	5 141 3,54% *3,54%	6/ *9 198 3,03% *4,54%	36/*47 999 3,70% *4,70

x: Personaje presente en el acto pero que no recurre al uso de refranes. Realizo el recuento de líneas por la edición de D.S. Severin. Los asteriscos indican los datos obtenidos de las ediciones de Severin y Russell.

REFRANES POR PERSONAJES Y ACTOS.

ACTOS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Celestina	23		8	13 (1)	9 (1)	5	18 (10)	
Sempronio	8	x	4		3	1		11 (1)
Pármeno	4	6 (1)			x	1	3	5 (2)
Calisto	1	2			x	1		2
Melibea	x			6				
Lucrecia				3				
Elicia	x		2				2	
Areúsa							x	1
Alisa				1				
Pleberio								
Tristán								
Sosia								
*TEXTO	0	3	25	42	4	22	32	3
TOTAL	36	8	14	23	12	8	23 (10)	19 (3)
LÍNEAS	996	(1)	213	(1)	(1)	409	478	269
%	3,61	172	6,5	521	132	1,95	4,81	7,06
		4,65	7	4,41	9,09			

x: Personaje que estando presente en el acto no recurre al uso de refranes; (...) Refra
 basa en la edición de D.S. Severin, el texto interpolado en la Tragicomedia está

COMEDIA, MÁS INTERPOLACIONES.

IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	TOTAL
13 (1)	3	(2)	4 (1)					96 (16)
4		2	7 (1)					40 (2)
2 (1)		2 (2)	5					28 (6)
		x	2 (1)	3	x			11 (1)
	x		x		x	1		7
x	x		x		x	x		3
4		x	x					8
2 (1)								3 (1)
	x		x				1	2
			x			1	2	3
				1	1			2
				x	1			1
29	16	15	31	12	18	26	0	278
25 (3) 355 7,04	3 318 0,94	4 (4) 147 2,72	18 (3) 531 3,38	4 143 2,79	2 135 1,48	2 148 1,35	3 178 1,68	204 (26) 5145 3,96

nes interpolados. El recuento de líneas es el ofrecido por Castell, el cual se descontado del cómputo. * TEXTO: Líneas interjeridas en la Comedia.

REFRANES POR PERSONAJES Y ACTOS. COMEDIA,

ACTOS	I	II	III	IV	V	VI	VII
Celestina	27		10	20 (1)	11 (1)	7	24 (11)
Sempronio	13	1	7		4	1	
Pármeno	5	8 (1)			x	1	3
Calisto	2	2			x	4	
Melibea	x			6			
Lucrecia				3			
Elicia	x		2				3 (1)
Areúsa							x
Alisa				1			
Pleberio							
Tristán							
Sosia							
*TEXTO	0	3	25	42	4	22	32
(REFRÁN)		1		1	1		12
TOTAL	47	12	19	30	16	13	30
LÍNEAS	996	172	213	521	132	409	478
%	4,7 2	6,98	8,92	5,76	12,12	3,18	6,28

x: Personaje que estando presente en el acto no recurre al uso de refranes; (...) basa en la edición de D.S. Severin, el texto interpolado en la *Tragicomedia* está

MÁS INTERPOLACIONES. (CEJADOR, SEVERIN Y RUSSELL)

VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	TOTAL
	13 (1)	6	0 (2)	6 (1)					124
14 (1)	4		4	7 (2)					55
8 (2)	3 (1)		2 (2)	5					35
2			x	2 (1)	3	x			15
		1		1		1			9
	x	x		x		x	x		3
	4		x	x					9
	3 (1)								3
		2		x				1	4
				x			2	5	7
					1	1			2
					x	1			1
3	29	16	15	31	12	18	26	0	278
3	3		4	4					29
24	27	9	6	23	4	2	3	6	267
269	355	318	147	531	143	135	148	178	5145
8,92	7,61	2,83	4,08	4,33	2,80	1,4 8	2,03	3,3 7	5,19

Refranes interpolados. El recuento de líneas es el ofrecido por Castell, el cual se descontado del cómputo. * TEXTO: Líneas interjeridas en la *Comedia*.

PARTES	<u>Comedia</u>			<u>Tragicomedia</u>					TOTAL		TOTAL	
	LÍNEAS	REFRANES		LÍNEAS	AÑADIDOS		TRATADO		AÑADIDOS		TC	
		204	*267		26	*29	36	*49	62	*78	266	*345
Celéstina	32,95	47,05	46,44	29,65	61,53	58,62	--	--	25,39	21,79	41,94	41,44
Sempronio	14,48	19,60	20,59	12,26	7,69	10,34	--	--	3,17	3,84	15,73	16,81
Pármeno	13,00	13,72	13,10	11,45	23,07	20,68	--	--	9,52	7,69	12,73	11,88
Calisto	15,72	5,39	5,61	13,73	3,84	3,44	18,91	18,36	12,69	12,82	7,11	7,24
Melibea	9,77	3,43	3,37	10,26	--	--	8,10	4,08	4,76	2,56	3,74	3,18
Lucrecia	1,76	1,47	1,12	1,94	--	--	2,70	2,04	1,58	1,28	1,49	1,15
Elicia	2,12	3,92	3,37	4,02	---		16,21	22,44	9,52	15,38	5,24	6,08
Areúsa	2,83	1,47	1,12	6,12	3,84	3,44	21,62	24,48	14,28	16,66	4,59	4,63
Alisa	1,24	0,98	1,49	1,34	--	--	--	--	--	--	0,74	1,15
Pleberio	4,47	1,47	2,62	4,38	--	--	5,40	4,08	3,17	2,56	1,87	2,60
Tristán	0,65	0,98	0,74	1,33	--	--	8,10	10,20	4,76	6,41	1,87	2,02
Sosia	0,93	0,49	0,37	2,17	--	--	10,8	8,16	6,34	5,12	1,87	1,44
Centurio	-	-	--	1,26	--	--	8,10	6,12	4,76	3,84	1,12	0,86
TOTAL	99,97*	99,97	99,94	99,98	99,97	96,52	99,94	100	99,94	99,95	100	100,48

*: Crito = 0,018. Datos obtenidos a partir de la edición de M.Criado de val y G .D. Trotter. * Datos obtenidos de las ediciones de Cejador, Russell y Severin).

EL AUTO IX Y LA DESTRONIZACION DE MELIBEA

Françoise Maurizi
Université de Caen - Basse Normandie

"Aquella graciosa y gentil Melibea,"¹ frase que podría ser irrelevante dentro del diálogo de *Celestina*, cobra en boca de Sempronio una resonancia tan notable que la reacción que provoca en las rameras Elicia y Areúsa llega a ser incongruente. Prorrumpe aquélla en exclamaciones indignadas pronto respaldadas por ésta que nos ofrece un retrato poco grato de la hermosura de la amada de Calisto. Extraña tanto la violencia de la diatriba como la fealdad exagerada de la mujer así pintada. Para S. Gilman el objeto del acto IX, que anticipa el acto X, es "quitar a Melibea todo prestigio."² M. Bataillon achaca tales denuestos a "des jaillissements de jalousie, des débordements d'envie qui tous éclaboussent Mélibée."³ J. A. Maravall habla de "odio" y de "resentimiento social que anida en ambas mozas."⁴

No se puede negar la validez de tales dictámenes y en estas líneas no se trata ni mucho menos de ponerlos en tela de juicio. La pregunta que aquí se hace es la siguiente: ¿por qué tanta invectiva, tanta

¹ La edición que aquí se utiliza es la de P. E. Russell, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia, 191, Madrid: Castalia, 1991. La cita se halla en la pág. 406. De aquí en adelante, la página irá en el texto entre paréntesis.

² Stephen Gilman, *La Celestina, arte y estructura* (Madrid: Taurus, 1974), p. 158.

³ Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, (Paris: Didier, 1961), p. 156.

⁴ J. A. Maravall, *El mundo social de la Celestina* (Madrid: Gredos, 1981), p. 106.

violencia verbal precisamente en este auto y no antes? La lectura que aquí se propone inscribe el discurso dentro de una semiótica carnavalesca tal como la define M. Bajtín⁵ y permite explicar por qué las dos ramerías pueden desahogarse al esbozarnos, entre otras cosas, el retrato de una Melibea horrorosa, antítesis de la mujer idealizada de Calisto.

La destronización de Melibea.

Las dos descripciones de Melibea que se cotejan a continuación: (1) la que da Calisto y (2) la que nos proporcionan las dos ramerías, tienen un punto en común, el de no ser objetivas. ¿Cómo es realmente Melibea físicamente? A lo largo de la obra es imposible llegar a saberlo. El retrato de la protagonista responde a unos criterios que nada tienen que ver con la objetividad.⁶ Son el tópico meramente retórico de la dama en el que entran los juicios hiperbólicos del enajenado Calisto, en el primer caso, y en la segunda, la descripción denigrante y sumamente selectiva de un contrarretrato.⁷

1

Comienço por los cabellos ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, nos ha más menester para convertir los hombres en piedras.

2

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias del cuerpo. Que assí goze de mí, una tetas tiene para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre, no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo como vieja de cincuenta años.

⁵ M. Bajtín, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970); idem., *La poétique de Dostoïevski* (Paris: Edition du Seuil, 1970).

⁶ Ver el estudio de Robert Hathaway, "Concerning Melibea's Breasts," *Celestinesca* 17.1 (mayo 1993): 17-32.

⁷ Edición de Russell: la primera se encuentra en pp. 230-231; la segunda en 408.

Si el retrato que nos da Calisto de la dama corresponde al arquetipo de la mujer idealizada según el canon medieval de la belleza sin que nada en ella llegue a llamar la atención, el segundo retrato dista mucho de ofrecernos esta impresión: Ciertas partes del cuerpo de Melibea parecen tomar una dimensión fuera de lo normal, rayando en lo grotesco.

La descripción de Areúsa focaliza la atención sobre las tetas de Melibea y su vientre. Es lo único que queda del detallado retrato de Calisto. Se hace caso omiso de lo demás, pues "aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda," asevera Elicia. Y "si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también diréis que es gentil," exclama a continuación (407).

A la *amplificatio* del prolijo y embelesado Calisto sustituye, pues, la *brevitas* de Areúsa, como si hablar de "las gracias del cuerpo" de Melibea se resumiera con estas dos partes. Así es como las tetas pequeñas y redondas descritas por el amante se vuelven "unas tetas...como si tres veces hubiese parido; no parecen sino dos grandes calabazas" (408). Y lo que ni Calisto ni Areúsa han visto, o sea las partes ocultas o "secretas" de su cuerpo — otro tópico del retrato literario — , pero que, "juzgando por lo otro," idealizan o desvalorizan, llega a ser un vientre "tan flojo como vieja de cincuenta años" (408). Han venido abajo la hermosura y juventud de la todavía virgen Melibea a través de la hipérbole y la antítesis. Es la visión de una mujer vieja, fea. La idealización del amor cortés, que transparentaba a través de un código formulario estereotipado, parece someterse a una parodia sistemática. Pero aquí son únicamente dos rasgos del retrato de la dama los que sufren una distorsión radical.

Aparentemente el desfase entre la primera descripción y la segunda se ha de encajar dentro de una problemática que se caracteriza por la diferencia social. Y dentro de este marco se desarrolla el rebajamiento del ideal cortés. Bien lo recuerda Areúsa: "Las riquezas las hazen a éstas hermosas..." (408).

Varias veces la crítica ha subrayado el aspecto paródico de la obra y en particular la parodia del amante cortés que subvierte el personaje de Calisto.⁸ Pocas veces, que yo sepa, se ha hablado de los elementos del retrato de la mujer ideal reelaborados de forma paródica

⁸ Cf. Alan Deyermond, "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*," *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.

(aunque Pierre Heugas hace hincapié sobre el particular en un excelente artículo⁹) y nunca del contexto en que semejante descripción nace.¹⁰

Melibea tiene, pues, la facultad de ser, para Calisto, la dama en su jardín, pura, bella, seductora: la sin par. Dotada de todas las gracias para el hombre — no olvidemos que el mismo Sempronio alaba "aquella graciosa y gentil Melibea" — se metamorfosea en una como vieja fea en la descripción que dan de ella las mozas de Celestina. Semejante transformación no deja de evocar el imaginario medieval poblado con seres femeninos fantásticos de naturaleza híbrida que saben seducir a los hombres. En particular recordamos las creencias populares en las criaturas selváticas que, según las circunstancias espacio-temporales y quién las mira, pueden cambiar de apariencia.¹¹

El contexto espacial suele explicar tales transformaciones. Las más de las veces la metamorfosis obedece a una convención retórica que estriba en la oposición *lugar ameno / lugar hostil*.¹² Sin embargo estamos en un contexto urbano y no rural. El lugar ameno de Calisto, o sea la huerta de Melibea, no se ha convertido en un lugar hostil. Aquí no es el espacio el que pesa sobre la convención retórica sino la mirada que se le echa al otro. La hostilidad procede de las rameras y lo convierte todo en negativo. Es Melibea la que "se ruraliza" y, al adquirir las características corporales de la vejez y de la fealdad, se asemeja a estas lamias: "*agrestes feminae quas silvaticas vocant*" que también se identifican con las brujas. Bernheimer en su magistral estudio sobre el hombre salvaje precisa:

⁹ P. Heugas, "Variation sur un portrait: De Mélibée à Dulcinée," *Bulletin Hispanique* 71 (1969): 5-30. Subraya Heugas lo paródico que es el retrato de Melibea que da Calisto a través de la intervención de Sempronio.

¹⁰ Con la agudeza que le caracteriza, M. Bataillon, hablando de la diatriba de Areúsa, escribe: "Par un abus — trop fréquent — le morceau de bravoure a été retranché de son contexte vivant," (158, art. cit. en n3). Hace hincapié en el lugar al que llama "le bouge" sin percibir la importancia del acto en que se inscribe la escena.

¹¹ Véase en particular Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris: Gallimard, 1985.

¹² Ver, en este sentido, Michel Zink, *La pastourelle: Poésie et folklore au Moyen-Age* (Paris: Bordas, 1971) y el excelente trabajo de Monique de Lope, *Traditions populaires et textualité: El 'Libro de buen amor'* (Montpellier: CERS, 1983).

Originally both *lamiae* and *striges* are demons only. It was through the acceptance by the ecclesiastic authorities of the popular notion that such demons could incarnate themselves in human beings.¹³

La mujer en efecto tiene la capacidad de dar de sí una visión totalmente antitética, gracias a su carácter diabólico:

It is true, that the wild woman behaves, when she meets a man, as if she were a volatile transient figure of dream. She changes appearance with rapidity, transforming her monstrosity into a semblance of glamorous youth...the wood damsel has a way of appearing to charcoal burners and hunters as a beautiful and tempting maiden.¹⁴

El pobre de Calisto, al encontrar a Melibea en un *locus amoenus*, no puede verla sino como la misma belleza. Las mozas que ven a la doncella por la calle no tienen el mismo enfoque. Sin embargo la diálectica fealdad/hermosura no estriba únicamente en la oposición hombre/mujer y jardín/calle sino que también puede estibar en la seducción diabólica de Melibea por Celestina. Es una lectura que no se debe rechazar. No olvidemos que ya ha tenido lugar el primer encuentro entre ambas mujeres, y que en este mismo Auto IV la alcahueta ha aojado a la joven. Sus hechizos surten efecto, prueba de ello es la llegada, durante la comida, de Lucrecia y lo que ésta exclama al finalizar la escena: "¡Así te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas" (423). Más aún, Elicia y Areúsa están al tanto de los enredos que se van tejiendo.

Tras la visión de una Melibea embrujada por la vieja se vislumbra la figura de las endemoniadas y de la mujer salvaje cuyos rasgos va adquiriendo la doncella. El parentesco entre la mujer salvaje y la serrana ya queda demostrado. Por eso no extraña el paralelismo que ofrecen los dos retratos ya citados de Melibea con los de la mujer ideal que Don Amor, por una parte y, por la otra, la cuarta serrana, presentan en el *Libro de Buen amor*.¹⁵

¹³ R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (Cambridge: Harvard UP, 1952), p. 36.

¹⁴ Bernheimer, 34-35.

¹⁵ *Libro de Buen Amor*, estrofas 431-435 y 1019.

Hay que subrayar sin embargo que el tópico de la mujer fea es tan tradicional en la literatura medieval como el de la sin par. Los discursos denigrantes de las dos ramerías no dejan de traernos a la memoria el capítulo IV de la segunda parte de la *Reprobación de Amor* titulado: "Cómo la mujer es envidiosa de cualquiera más hermosa que ella." Remonta a la misma tradición que la serrana, al hibridismo ya citado que hace de la mujer un ser monstruoso con características animalescas.¹⁶

Sólo cotejaré aquí las tetas de la dama de Calisto "como si tres veces oviese parido, que no parecen sino dos grandes calabazas," con (1) las de la última serrana del Arcipreste de Hita:

Traía por el garnacho las sus tetas colgadas;
dávandle a la çinta, pues qu'estaban dobladas;
ca estando sencillas darl'yen so las ijadas:
a todo son de çitola andarían sin ser mostradas.
(estrofa 1019)

y (2) las del *Corbacho*: "las tetas luengas como de cabra."

No creo que exista una influencia directa de las obras de ambos Arciprestes sobre esta descripción de Melibea, aunque semejante aserción se puede matizar para el segundo caso.¹⁷ Más bien opino que los retratos obedecen a una convención descriptiva. Reflejan en particular a través de una fealdad exagerada de la feminidad el carácter maléfico, satánico, que se confiere al personaje descrito. Por eso la misma exageración hiperbólica se hace tan presente en la *Celestina* como en el *Libro de Buen Amor* o en la *Reprobación*. La mujer es bella cuando se idealiza, fea si hay intención paródica.

El rebajamiento de la dama del amor cortés se lleva a cabo a través de esta parodia, aunque concisa, reconocible, del canon medieval de la belleza. A través de su inversión humillante en un ser que se

¹⁶ Si en el *Libro de buen amor* y el *Corbacho* hay animalización de la mujer, se trata más bien de cosificación en *Celestina*.

¹⁷ Basta con referirse al texto del Arcipreste de Talavera para darse cuenta de que a todas luces Rojas conocía la *Reprobación de amor*. Hay un paralelismo evidente en el uso de las palabras o sintagmas y hasta en el manejo del dicho "ojos ay que de lagaña que se agradan."

podría asemejar a la mujer salvaje, o a una serrana por su fealdad, Melibea se presenta bajo el aspecto de su doble destronizante. Por otra parte el rebajamiento estriba en la agregación sistemática de la hermosura de la sin par, cifras que expresan el poco valor que hay que otorgarle. Así es como "aquella hermosura por una moneda se compra"; "conozco yo en la calle donde ella vive *quatro* donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea"; "todo el año se está encerrada con mudas de *mill* suciedades"; "unas tetas tiene...como si *tres* veces oviesse parido"; "el vientre... le tiene tan flojo como vieja de *cincuenta* años" (407-409). También la adjetivación, y a veces se le adjunta un símil denigrante o una comparación, tiende a insistir para mejor rebajar: "dos *grandes calabazas*"; "tan *floxo* como *vieja*"; o la personificación: "si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae; ponellos a un *palo*, también diréis que es *gentil*" (407). La retórica y en particular el uso del énfasis están al servicio de una sola intención: destronizar a Melibea.

Bajtín pone de realce en sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski una semiótica carnavalesca de la que es el realismo grotesco parte esencial. Precisa que "son estas tradiciones del realismo grotesco las que inspiraron en el *Quijote* numerosos rebajamientos de la ideología y del ceremonial de la caballería": así es como la parodia viene a ser una de las formas privilegiadas de este realismo grotesco que consiste en "trasladar todo lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto a un nivel material y corporal..." (ver 29, n5).

El discurso hiperbólico y sacro-profano de Calisto que se origina en el amor cortés y halla sus mejores representantes en la poesía cancioneril es aquí objeto del rebajamiento. A través del "loco enamorado," portavoz de la nobleza y de sus conceptos, es a la ideología dominante a la que se apunta. Con las dos mozas, el cuerpo de Melibea viene a ser descrito con un realismo grotesco que privilegia la parte baja: "tetas" y "vientre," o sea las partes sexuales más eminentemente parodiables.

En la deificación por Calisto de la mujer amada: "Melibea so y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo" (220) y "Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que ay otro soberano en el cielo" (222), se puede leer — sigo a Bajtín — "el rebajamiento de lo sublime" (30). En el estudio sobre Rabelais, Bajtín explica los dos principios con los que funciona el realismo grotesco e incluso la parodia medieval: "lo alto" y "lo bajo." La destronización de Melibea es la consecuencia lógica e ineluctable de esta deificación. El retrato ideal de la dama lleva en sí un movimiento antitético de inversión paródica que la precipita hacia lo bajo. No es de extrañar que en este movimiento de rebajamiento llegue

a adquirir la amada de Calisto unos rasgos que la puede emparentar con la mujer diabolizada de las creencias populares. Evidentemente, el peso de la retórica desempeña un papel predominante.

La semiótica del banquete.

El segundo discurso sobre Melibea se inserta en el Auto IX en la festiva escena del banquete, cuya esencia carnavalesca es perfectamente legible. Según Bajtín, "las imágenes del banquete se vinculan estrechamente con las del cuerpo grotesco" y un poco más abajo precisa que aquéllas "se vinculan con la palabra."

Ahora bien, el Auto IX se prepara bajo el signo del comer. El diálogo entre Sempronio y Pármeno (auto VIII) remite el futuro inmediato al convite que se va a celebrar en casa de Celestina. Se puede notar a lo largo de las escenas del Auto IX una semántica recurrente de la comida. Sus diferentes signos se enumeran en el orden en que aparecen:

Es hora de que vamos a comer
 Assentémonos a comer
 Para assentar a comer
 Comamos agora
 A todos nos sabe bien comiendo y hablando
 Mal provecho te haga lo que comes
 Tal comida me has dado
 pudiesses comer de asco
 Que por reverencia de la mesa dexo de dezir
 que te tornes a la mesa
 con tal que reventasse comiéndolo
 había yo de comer
 ven, hermana, a comer
 levantarme he yo de la mesa
 no ve la hora que haver comido
 mientras a la mesa estás
 no derribés la mesa

La última frase de Sempronio: "Alcese la mesa. Yrnos hemos a holgar y tú darás respuesta a essa donzella que aquí es venida"(422), clausura el banquete y deja a Celestina a solas con Lucrecia. Aquí terminan los insultos y las diatribas vehementes.

Al signo 'comer' vienen asociados otros dos, tradicionales dentro de la temática carnavalesca del *symposium* grotesco: son 'hablar' y 'reñir.'

Así es que Sempronio, cuyo interés primero es comer, quiere insertar durante el momento en que están sentados el tema predilecto y vigente: "Tía señora, a todos nos sabe bien *comiendo y hablando*, porque después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea" (406). Lo cual desencadena las palabras injuriosas de Elicia y luego de Areúsa sobre Melibea, como lo vimos arriba.

La riña que amenazaba estallar entre Elicia y Sempronio desde el principio y que se achacaba al retraso de los criados ya se precisa. El "después refiemos, comamos agora" sólo aplaza la contienda que está pendiente. El valor que se puede asignar a esta riña entre Sempronio y Elicia es ambiguo. Bien lo recuerda Celestina al finalizarse la segunda escena cuando siguen todos sentados: "Mientras a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tasa...Bendígaos Dios. ¡Cómo lo reys y holgáys, putillos, loquillos, traviessos. ¿En esto avía de parar el nublado de las questioncillas que avés tenido? Mirá ¡No derribés la mesa!" (414).

'Comer,' 'hablar' y 'reñir' son preludios al amor. La riña verbal que busca Elicia adquiere dentro de la semiótica del banquete su sentido erótico. Para Sempronio "reñir" viene después de comer. Y efectivamente "las questioncillas" cuyo objeto era la hermosura de Melibea desembocan en un "no derribés la mesa." La riña se va haciendo cada más física y al llamar Lucrecia a la puerta, exclama Elicia: "el solaz es derramado" y terminará Sempronio por las frases ya citadas: "Alcese la mesa. Yrnos hemos a holgar." Dentro del sistema carnavalesco bajtiniano la semiótica del banquete entraña esas satisfacciones fundamentales de "lo bajo" material y corporal. Los dichos de la sobremesa desempeñan dentro de la semiótica del banquete un papel relevante. Sus características son la familiaridad y la obscenidad, y un espíritu libre y socarrón los rige (173)¹⁸ Ya Celestina había dado el tono al recibir a los criados con unos discursos risueños que encaminaban la escena venidera hacia lo erótico: "O mis enamorados, mis perlas de oro" y más abajo: ¡...que están aquí dos hombres que me quieren forçar!" (404).

Por otra parte, según la lógica bajtiniana, el simposio grotesco rebaja "lo alto" y lo disfraz de manera paródica a través de los dichos de sobremesa. Así es como el cuerpo grotesco y sus imágenes llegan a predominar a través de la temática de las injurias y de la risa eminentemente vinculada con la del banquete (Bajtín, 173). El

¹⁸ Véase también el capítulo sobre "el banquete."

rebajamiento a través de las injurias ha llegado a ser un tópico. Bajtin recuerda en su análisis de la cultura popular que todos los discursos destronizantes se expresan dentro de esta semiótica carnavalesca:

Las injurias desnudan la otra cara del injuriado, su verdadera cara. Las injurias le despojan de sus aderezos y de su máscara: las injurias y los golpes destronan al monarca. Las injurias representan la muerte, la juventud ya pasada que se ha vuelto vejez, el cuerpo vivo ya cadáver. (199)

Melibea, al ser una de aquellas señoras a quienes sirven las criadas como Lucrecia, no puede ser sino objeto de crítica por representar el grupo dominante. Su destronización a través de las imágenes humillantes la despojan de su belleza. Sin atavíos Melibea ya no es más que un palo. O sea un objeto liso y sin forma sobre el que basta poner unas cuantas ropas y adornos para conseguir una figura humana, un bulto. La doncella "graciosa y gentil" destronizada por los denuestos viene a ser una figura de carnaval, un espantapájaros, un pelele objeto de las burlas del pueblo que lo puede dejar maltrecho verbal y físicamente. La imagen de Melibea-palo encaja perfectamente dentro de la semiótica del carnaval bajtiniano. Por otra parte Caro Baroja¹⁹ hace de este muñeco una víctima propiciatoria, lo que no deja de ser interesante, pues acabamos de ver que no es precisamente a Melibea a quien se apunta, sino a la vez a la mujer ideal del canon medieval y a esas señoras, o sea a las que pertenecen al grupo dominante, contra las cuales Areúsa dirige su diatriba.

Por último, la comparación de las tetas de Melibea con "dos grandes calabazas" es sumamente carnavalesca, no sólo por ser una figura de la exageración del cuerpo grotesco, como ya lo vimos, sino por ser la calabaza un objeto que pertenece al mismo período de carnaval. Así es como se utilizaba particularmente para hacer ruido sonando mejor que cualquier utensilio de cocina. Correas registra un refrán con relación a este tiempo festivo: "Más vale el ruido de las cacerolas que el de las calabazas."²⁰ El fruto vacío sirve, pues, de instrumento, como puede servir de recipiente. Lo que tenemos que privilegiar aquí es la vacuidad de las calabazas o sea del cuerpo de Melibea dentro de la descripción que

¹⁹ J. Caro Baroja, *El Carnaval*, Madrid: Taurus, 1979.

²⁰ G. Correas, *Vocabulario de frases y refranes proverbiales* (Madrid: Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), p. 296b.

da de él Areúsa. Lo flojo de su vientre como lo vacío de sus tetas hacen de este cuerpo algo inútil, estéril, marchito. Dentro de la lógica carnavalesca bajtiniana, de Melibea no puede proceder nada positivo; por otra parte, reaparece con la imagen del pelele, del palo vestido con atavíos, que ya vimos.

Es interesante recordar también lo que registra Covarrubias en su *Tesoro*: "suele crecer en cantidad desmesurada. La que está tendida por el suelo los latinos llaman plebeya y la que está enhiesta que se arrima o a árbol o a estaca o parral sube todo lo que se levanta su apoyo; y así es símbolo del que con arrimo y favor de otra persona poderosa crece y toma loçanía y sobervia, el qual faltándole o pasando por el otoño del disfavor se viene a secar."²¹ A continuación precisa que hasta se hizo un emblema con la calabaza que quería competir con el pino.

El valor simbólico de esta fruta deforme y desmesurada aclara la comparación. La sin par ya se equipara con "la plebeya" de los latinos. Ha caído de su pedestal sin sus afeites y atavíos y no es más que una mujer fea, una cualquiera. La dama del amor cortés aquí destronizada por un rebajamiento sistemático responde a una visión del mundo ya caduca. ¿Significa por eso que el único amor valedero es el de las rameras? La frase que clausura el discurso de Areúsa sobre Melibea lo podría dejar suponer: "No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse..." (408). Sin embargo, es imposible tomar en serio las palabras de la moza. Al insertarlas dentro de la temática de las injurias, estrechamente relacionada con la semiótica del banquete, pierden su valor. Los dichos de sobremesa son lícitos durante el tiempo reducido que concede el banquete. Sólo se puede afirmar, dentro de este contexto, que forma parte de la percepción carnavalesca del mundo. 'Comer' y 'beber' son unos momentos privilegiados en los que los insultos, agravios, exageraciones y abusos de toda clase no se pueden reprender, que sea en tiempo de Carnaval propiamente dicho o en su sentido más amplio, tal como lo define Bajtín.

Termino con dos observaciones, la primera sobre la visión carnavalesca de Elicia vomitando a Melibea y la segunda sobre la risa de Sempronio al oír cómo las mozas tratan a la dama gentil y graciosa de Calisto.

²¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer (Barcelona: Horta, 1943), p. 263.

Ese objeto de asco que representa Melibea para Elicia — y que será desarrollado por su prima — hace de la amiga de Sempronio un cuerpo grotesco cuya boca abierta está derramando cuánto tiene en el estómago. El tema del vómito también forma parte del *symposium* grotesco. Ahora bien Elicia no habrá comido mucho ya que sólo empieza la comida; la violencia de su reacción se debe únicamente a lo de "aquella graciosa y gentil Melibea," a la dificultad que tiene para ingerir unas palabras y no alimentos. Esta boca que 'vomita' injurias es sumamente dinámica. Primero, en un movimiento de inversión que precipita a Melibea hacia "lo bajo," y luego — enfocada en un movimiento de vaivén que corresponde a cada frase vomitada — nos da de la ramera un aspecto cómico cuya consecuencia es que sus denigrantes exclamaciones parecen exageradas y no se pueden tomar en serio: provocan a risa.²² La reacción de Sempronio corrobora esta lectura. Lejos de levantarse contra los juicios emitidos por las dos mozas se expresa con tranquilidad y termina riéndose: "¡He,he, he!" (410).

Las violencias verbales de Elicia y Areúsa, colocadas en su contexto, el del banquete con sus dichos de sobremesa, se desvalorizan. Parece una como farsa con muecas de asco y palabras injuriosas. Tal juego no engaña a Sempronio ni a Celestina. Por eso, dichos discursos correctamente enfocados desde el punto de vista de una circunstancia festiva precisa, el del banquete, resultan pervertidos. El contexto del enunciado es tal que no se puede considerar con seriedad. "La sátira grotesca" es existente pero es ambigua: rebaja a Melibea y el ideal de belleza así como el ideal del loco amor del grupo dominante; sin embargo dista mucho de ensalzar el de las rameras de quienes también tenemos una visión carnavalesca. El rebajamiento de la ideología de la nobleza a través de la parodia se debe leer dentro de un realismo grotesco que alcanza a todos.

Sólo la semiótica carnavalesca del banquete que lo abarca todo a lo largo del Auto IX permite interpretar este desahogo verbal (el único en toda la obra) de las "hijas" de Celestina. En efecto se podría extender

²² ¿Qué cara pondrá el recitante al leer ante los oyentes este trozo? No olvidemos que en el mismo discurso se inscriben las acotaciones. Ahora bien, según Alonso de Proaza :

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces ayrado, con gran turbación.
Finge leyendo mill arte y modos... (613-614)

esta lectura hasta la diatriba de Areúsa contra "estas que sirven a señoras" (414-417). La crítica, que yo sepa, nunca ha destacado suficientemente la vehemencia verbal de la ramera que se dice "libre" de modo tan conveniente. Por eso le ha otorgado un valor descomedido, considerando sólo el contexto social de fines del siglo XV, a este "morceau de bravoure" como dice Bataillon. Pero, lo mismo que para la transformación de "aquella graciosa y gentil Melibea" en una mujer de partes deformes, marchitas, es el contexto del enunciado el que se debe tener en cuenta, el cual hace que el discurso aquí no surte mucho efecto.



Ilustración (Bartolomé Liarte) al acto IX.



—Hija mía, Melibea, ¿qué haces allí arriba sola? ¿Qué quieres decirme? ¿Quieres que suba?

Ilustración (Luis Jover) al acto xx.

FROM LYRICISM TO DRAMA: THE EVOLUTION OF FERNANDO DE ROJAS' EGOCENTRIC SUBTEXT

Peter Cocozella
State University of New York at Binghamton

The critics and literary historians that deal with the Spanish secular theater of the late Middle Ages have not come up yet with a satisfactory account of that theater's distinctive developments. Still unexplained remain the specific traits of the autochthonous literary tradition that came to a head in Fernando de Rojas's acclaimed masterpiece, commonly known as *Celestina*. A case in point is the monumental *La originalidad artística de 'La Celestina'*,¹ in which María Rosa Lida de Malkiel leaves no stone unturned in a painstaking reconstruction of Rojas's artistic background. It is fair to point out that, in privileging foreign influences, Lida de Malkiel does not resolve the ultimate question as to how Rojas's authentic Hispanic sources came to be integrated into his own ingenious transformation of the *comedia's* Terentian, "elegiac," and humanistic phases.

Lida de Malkiel's impressive spadework finds a fitting complement in those recent studies — Ronald E. Surtz's *The Birth of a Theater*,² Dorothy S. Severin's *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*,³ Charles Fraker's *'Celestina': Genre and Rhetoric*,⁴ among other

¹ Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970².

² Madrid: Castalia, 1979.

³ Cambridge: Cambridge UP, 1989.

— which, in the wake of Stephen Gilman's epoch-making *The Art of 'La Celestina'*,⁵ offer fresh insights both into Spanish medieval theater in general and into the theatrical strategies — the nonpareil manipulation of dialogue, for example, and the innovative *mise en scène* — that in *Celestina* acquired a dynamism all their own. In this essay, while pursuing the trend of current criticism, I intend to venture into an investigation of Rojas's self-consciousness as a writer. To avoid the pitfalls attendant upon an exploration of such a nebulous, uncharted territory, I will reexamine some key statements proffered by none other than Rojas himself. There is no doubt that the very uniqueness and laconic brevity of these declarations bring to light their paramount significance. Indeed, as I hope to demonstrate, they are fraught with metatextual reflections and implications, which can provide invaluable clues for the definition of Rojas's creative enterprise.

I should like to introduce the concept of egocentrism in order to denote the psychic space that one can envisage at the heart of Hispanic lyricism, prevalent in the *cancioneros* of the fifteenth century. Arguably, that space is an integral part of the legacy from the troubadours: precisely from the troubadours the *cancioneristas* and their Catalan counterparts inherited an abiding interest in the definition of the self. They developed, in their own right, an existential stance in unison with an evolving sense of subjectivity — the same subjectivity that Sarah Kay perceptively anatomizes in her recent study, *Subjectivity in Troubadour Poetry*.⁶ The issues that, as Kay demonstrates, are raised by an in-depth study of subjectivity lie outside the scope of the present discussion. Here the focus is on egocentrism, the inwardness or self-centeredness of subjectivity, which, in the history of Hispanic letters of the *quattrocento*, mutates, as I hope to show, from a lyrical to a dramatic mode and, ultimately, to a theatrical phenomenon.

As is well known, in 1500 Pedro Hagenbach printed in Toledo one of the earliest extant texts of the sixteen-act version of *Celestina*, specifically entitled *Comedia de Calisto y Melibea*. In the preface to this publication, under the heading of "El autor a un su amigo," Rojas included some vague references to "estos papeles" — a codex, that is, of

⁴ London: Tamesis, 1990.

⁵ Madison: U Wisconsin P, 1956.

⁶ Cambridge: Cambridge UP, 1990.

unspecified length.⁷ In the acrostic *coplas de arte mayor*, which also appeared in the 1500 edition, Rojas elaborated upon the aforementioned prefatory statement in many details, including the provenance of the nondescript *papeles*: "Yo vi en Salamanca la obra presente" (39). In an entire stanza (the sixth, to be exact), he compared, with self-deprecatory modesty, his own additions to the work of the alleged first author.⁸ He extolled the merits of that work he claimed to have chanced upon: "su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído" (36). In such model of elegant style and profound insight he saw clear signs of "los claros ingenios de doctos varones castellanos" (36).

⁷ The *editio princeps* of the *Comedia* is by Fadrique de Basilea (Burgos, 1499). Miguel Marciales provides a full description of this and other basic texts of Rojas's masterpiece. (See Introd., *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, by Fernando de Rojas, ed. Miguel Marciales, Illinois Medieval Monographs, 1, I [Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984], 5-60.) Marciales's extensive list includes under the label "C" the following essential details pertaining to the edition I refer to above: "Toledo. 1500. Pedro Hagenbach. Ejemplar único en la Biblioteca Martín Bodmer, Cologny-Ginebra. Localizado en 1929. Reproducción facsimilar hecha por la Biblioteca Martín Bodmer (Cologny-Ginebra, 1961). Contenido igual a B, pero la octava-colofón modificada *Toledo en lugar de Salamanca*" (I:6).

Marciales's painstaking analysis of C's distinctive characteristics is found on pp. 30-41. As for "B", Marciales highlights the following data: "Salamanca, mayo/junio 1500. Juan Gysser (?). *Perdida*. Primera edición "acabada," es decir con Título, Subtítulo, Carta a un amigo, once octavas acrósticas, Incipit, Argumento General, Argumentos para cada auto, 16 autos, seis octavas finales de Proaza" (I:5).

Apropos of the textual problems attendant upon both the *Comedia* and the *Tragicomedia* by Fernando de Rojas, particularly useful is the handy overview found in Morón Arroyo *Sentido y forma de La Celestina*, 2^a ed. (Madrid: Estudios Cátedra, 1984), pp. 13-17.

Throughout this essay for my quotations from and references to the text of the *Comedia* I make use of D. S. Severin's edition (2^a ed., *El libro de bolsillo* 200 [Madrid: Alianza Editorial, 1971]). For "El autor a un su amigo" see pp. 35-37.

⁸ The copla reads as follows:

Este mi deseo, cargado de antojos
 Compuso tal fin que el principio desata:
 Acordó de dorar con oro de lata
 Lo más fino oro que vio con sus ojos.
 Y encima de rosas sembrar mil abrojos.
 Suplico, pues, suplan discretos mi falta.
 Teman groseros y en obra tan alta
 O vean y callen o no den enojos. (38)

Evidently, Rojas wasted no effort in identifying the "docto varón" in question. A little further on, in a variant integrated into a later edition of *Celestina*, he added sparse details, enticing but inconclusive, about the latter: "el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota" (36).

It will surprise no one that such an enigmatic attribution should fan, as, indeed, it has done, the fires of controversy among the critics. For decades hispanists have debated whether Rojas actually did find the dialogue he purports to have used as the first act of *Celestina*.⁹ If we take Rojas's words *al pie de la letra*, we are faced by another query: Who is, then, the individual that Rojas in another instance calls "antiguo autor" (37)?¹⁰ Even those critics who marshal compelling arguments concerning the identity of that author would agree, I believe, that it is very difficult, if not altogether impossible, to coax from Rojas's "El autor a un su amigo" or from the concomitant acrostics a clear answer to these fundamental questions.¹¹

⁹ In this respect Rojas's indications are very precise: "Y porque conozcáis dónde comienzan mis maldoladas razones, acordé todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice: «Hermanos míos», etc. Vale" (37).

¹⁰ In the "Prólogo" proper Rojas refers to the "primer autor" (43).

¹¹ For a concise survey on the current status of this controversy, see Morón Arroyo, *Sentido y forma*, pp. 17-21. As for the authorship of *Celestina*, see, also, the reexamination and updating of the question in Luis Rubio García, *Estudios sobre La Celestina* (Murcia: Departamento de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1985), pp. 9-22, 25-31, 245-252. After observing that "Hoy no existe documentación segura para dar conclusiones definitivas" (*Sentido y forma*, p. 17), Morón Arroyo acknowledges the possibility of Cota's authorship (*Sentido y forma*, p. 20) but finds more plausible the attribution of the *papeles* to a cleric such as the Arcipreste de Talavera: "El primer acto parece obra de un eclesiástico. Alguien que sentía hondas afinidades con el Arcipreste de Talavera y supo encarnar en un diálogo vivo dolores e intereses humanos interpretados y valorados desde un preciso esquema escolástico" (*Sentido y forma*, p. 21).

The additional data adduced by Michael Gerli ("*Celestina*, Act I, Reconsidered: Cota, Mena ... or Alfonso Martínez de Toledo?," *Kentucky Romance Quarterly*, 23 [1976], 29-46") and Anthony J. Cárdenas ("The 'conplisiones de los onbres' of The Arcipreste de Talavera and the Male Lovers of the *Celestina*," *Hispania*, 71 [1988], 479-491) corroborate the argument in favor of the Arcipreste's authorship of the *auto* in question. By a rigorous analysis of the internal philological evidence and by a meticulous re-evaluation of the archival data available, Marciales (pp. 30-41, 269-279) builds up, for his part, an impressive case in favor of Cota's authorship

Ironically, by virtue of its immediate, startling repercussions, Rojas's statements have been diverting attention from the pivotal issues they might have raised from the very start. In the light of the available evidence, the controversy revolving around the search for the *docto varón* comes to a dead end. Confronted with the cul-de-sac, we should find it useful to consider the possibility of a new approach to Rojas's extraordinary confession. Doubtless, Rojas raises the issue of who's who. We suspect, though, that he cannot be primarily interested in the identity of an individual, whose name, to paraphrase Cervantes, he does not wish to remember, anyway. After all, for reasons critics still have not been able to fathom, Rojas could not, or, as it seems more likely, would not oblige us with a definitive identification. He, we begin to realize, is concerned not with the discovery of a person of flesh and blood but, rather, with the evocation of an authorial persona.

Arguably, as an adumbration of that persona, the *docto varón* becomes significant as a purveyor of a new kind of textuality. Rojas foreshadows Cervantes in devising a strategy, which, by means of a forerunner of Cide Hamete Benengeli, rivets our imagination upon the literary composition in the making. Thus the *docto varón* relates to *Celestina* in much the same fashion as does Cide Hamete to *Don Quijote*. At the heart of this Rojas-Cervantes analogy there lies the hypothesis I should like to advance here in its twofold implication. First, contrary to general interpretation, Rojas directs our attention not to the identification of an author but to the definition of a text. Second, in terms of the metatextual dynamics that Rojas sets in operation between himself and the *antiguo autor*, it makes no difference whether the latter exists as a historical or a fictional being.

of the first *auto* and the first scene of the second *auto* of the *Comedia*. This notwithstanding, by its very byzantine nature, which necessitates such a laborious digestion, Marciales's formidable argumentation confirms my point: the controversy centering upon the aforementioned *papeles*, which Marciales redefines as Cota's "Esbozo," is far from easy to settle. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano and María Remedios Prieto de la Yglesia contrive an intricate theory concerning a supposed original version of *Celestina* by Juan del Encina, which, according to them, Fernando de Rojas eventually plagiarized and transformed to fit his not-too-honorable purposes. Rojas, they presume, found a convenient collaborator in the "corrector" Alonso de Proaza. (See *Solución razonada para las principales incógnitas de 'La Celestina'* [Madrid: Gráficas Breogán, 1971.]) For some comments on this fanciful argument in the light of my own research, see the conclusion of this essay.

What is distinctive, if not unique, about Fernando de Rojas is the use of factual details as means of introducing the realm of fiction. The mention of easily recognizable literary figures, Mena and Cota, is not in itself an index of historicity but, rather, an integral part of the semiotics that Rojas envisages, or wishes to establish, between himself and his brainchild. Not unlike Cervantes, Rojas has in mind a text, or, to put it more precisely, the prototype of a text, which may function as a springboard for his own imagination. The basic difference between the two authors is that, in the case of Cervantes, we are fairly clear about the nature of the prototype. Cide Hamete leads us straight to the *novela de caballerías* and, as Menéndez Pidal would have it, to such an odd and intriguing composition as the *Entremés de romances*.¹² But what sort of *écriture* would Rojas ascribe to that elusive, if all-important, *docto varón*? Is there an undertext, which, in its relation with *Celestina*, is analogous to the *novela de caballerías* or the *Entremés de romances* with respect to *Don Quijote*?

I believe we can answer the latter question comfortably in the affirmative because Rojas himself helps us identify the salient characteristics of his subtext. In fact, the very mention of Mena and Cota, laconic though it is, turns out to be a poignant *obiter dictum*, which, when placed in its proper context, leads us right to the mainstream of the love-centered literature in vogue in Spain during the fifteenth century. The names selected by Rojas, Mena and Cota, stand out as clear references to their respective compositions — namely, Mena's *Debate de la Razón contra Voluntad* (also known as *Coplas contra los pecados mortales*) and Cota's *Diálogo entre el amor y un viejo*. Hispanists would readily recognize these works as highly representative of the aforementioned literature dealing broadly with love and with the lover's condition.¹³ Seeing that, as Lida de Malkiel, Dorothy Clotelle Clarke, and Gladys M. Rivera, among others, have shown, Rojas was familiar with Mena's *Debate*, we conclude

¹² See *De Cervantes y Lope de Vega*, 6^a ed., Colección Austral, 120 (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), pp. 9-60.

¹³ For these two works see, respectively, the edition by Foulché-Delbosc (*Cancionero castellano del siglo XV*, 2 vols, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19, 22 [Madrid: Bailly-Bailliére, 1912-15], I, 120-152) and that by Elisa Aragone (Firenze: Felice Le Monnier, 1961). Surtz reedits the *Diálogo* under the title of *Interlocutores Senex et Amor Mulierque Pulcra Forma* (cf. *Teatro castellano de la Edad Media* [Madrid: Clásicos Taurus, 1992], pp. 173-199. See, also, Juan de Mena, *Coplas de los siete pecados mortales and First Continuation*, ed. Gladys M. Rivera (Madrid: Porrúa Turanzas, 1982), and Rodrigo Cota, *Diálogo*, in *Teatro medieval* ed. Fernando Lázaro Carreter (Madrid: Castalia, 1965) pp. 133-154.

that Rojas appreciated in it precisely what Lida de Malkiel defines as its prominent strain of stoicism.¹⁴ In line with Lida de Malkiel's comments, we observe that the spirit of stoicism informing the *Debate* is articulated in terms of an allegory staged within the psyche of the poetic persona. Lida de Malkiel makes it a point to stress this peculiar inner dimension of Mena's allegorical dialectic. First, she sharply defines the *Debate's* *senequismo* as the trait of an "alma castigada," deeply affected by the historical circumstance: the dejection precipitated by the deaths of Alvaro de Luna in 1453 and of Juan II in 1454.¹⁵ Second, she perceives Mena's composition as "una alegoría no montada sobre un esquema cósmico" (*Juan de Mena* 112). Third, she points out Mena's internalized dramatization by noting that the *Debate* exhibits "la forma más esquemática de la lucha entre los dos bandos que forman la *non simplex natura hominis* (...) ensayo de expresar el conflicto interno del alma humana con combates de vaga filiación épica entre estados de conciencia convertidos en figuras alegóricas emparentadas, a su vez, con la máquina mitológica aneja a la epopeya clásica" (*Juan de Mena*, 112).

There can be little doubt that Rojas was as well acquainted with Cota's *Diálogo* as he was with Mena's *Debate*.¹⁶ Evidently, in that *Diálogo*

¹⁴ See Lida de Malkiel, *La originalidad artística*, pp. 344, 393 n25, 414 n3, 556 n28; Clarke, *Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in 'La Celestina'* (Berkeley: U California P, 1968), pp. 67-104; Rivera, Introd., *Coplas de los siete pecados mortales and First Continuation*, by Juan de Mena, ed. Gladys M. Rivera (Madrid: Porrúa Turanzas, 1982), p. 19.

¹⁵ Lida de Malkiel, *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), pp. 110-124. Lida de Malkiel dwells upon the sobering experience that, in the course of the twelve years following the publication of *El Laberinto de Fortuna*, brought about a dramatic reorientation in Mena's youthful world view: "Mas esos doce años han asestado terribles golpes a la visión juvenil del poeta. En 1453 muere don Alvaro en el cadalso: increíble caída de príncipe que será debidamente incorporada al elenco *De casibus uirorum illustrium* de Boccaccio; el cómplice más culpable de su pérdida y de la disgregación feudal de Castilla, el rey don Juan II, muere al año siguiente. Mena (muerto 1456) sobrevivió a ambos. No creo que sea novelar en vacío presumir que el poeta, tan atento al claro programa político intentado por don Alvaro, debió de quedar anonadado. ¡Qué eran las penas de amores del cancionero comparadas con ese desastre que desvanecía de golpe todo el esfuerzo paciente, toda la tenacidad del Condestable para dar unidad a Castilla!" (*Juan de Mena*, pp. 110-111).

¹⁶ Elisa Aragone, Introd., *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, by Rodrigo Cota, ed. Elisa Aragone (Firenze: Felice Le Monnier, 1961), pp. 50-54.

Rojas perceived or intuited what various critics — not only Elisa Aragone but also Fernando Lázaro Carreter,¹⁷ and Ronald E. Surtz¹⁸ — have assiduously pointed out: its "teatralidad," that is to say, the remarkable reach beyond the dialectic of the slow-motion, and in many instances, stodgy mechanics of the debate; the precise thrust toward the action of a full-fledged theatrical representation. What Rojas finds in Cota is not only the internalization of the dramatic conflict as in Mena's *Debate* but also the concretization of one of the two antagonists in the characterization of the Old Man as the lover. Aside from the strong tension introduced by the sheer lifelikeness of the dialogue, Rojas discovers his illustrious predecessor's definition of the dramatic situation in terms of El Viejo's shifting attitude toward his interlocutor. The curmudgeon, who, heedless of the lessons that a lifetime of experience would teach him, relapses in the folly of Eros even after he levels some rather harsh reproaches at Amor, is left in a compromised position, replete with ironic, moralistic, and humoristic overtones. These could not be lost on Fernando de Rojas. The very implications of El Viejo's foolhardy recidivism — there is no fool like an old fool! — together with the perspective of the literary tradition which spans from Cota to Rojas are captured by Aragone in a summary statement, which bears quoting in full:

A nostro giudizio, tali reminiscenze [that is, the documented traces of the *Diálogo* in *Celestina*] non bastano a comprovare la paternità di R[odrigo] C[ota] riguardo a uno o più atti della *Celestina*: esse costituiscono una chiara, innegabile testimonianza, della presenza del *Diálogo* alla mente dell'autore di essa. Ma ben più significativa e importante resta sempre la forza icastica e la vena di pessimismo che circolano nello svolgimento della *Tragicomedia* memorabile e grandiosa: l'affinità vera e propria — fatte ovviamente, le debite distanze — tra le due opere, poggia su un particolare atteggiamento psicologico comune agli autori. (54)

We see, then, that, as he peruses the *papeles*, Rojas conjures up two stellar figures, Mena and Cota. These, in turn, contribute a nucleus

¹⁷ See Introd., *Teatro medieval*, ed. Fernando Lázaro Carreter (Madrid: Castalia, 1965), pp. 73-75.

¹⁸ See Introd. ["Estudio preliminar"], *Teatro castellano de la Edad Media*, ed. Ronald E. Surtz (Madrid: Clásicos Taurus, 1992), pp. 51-54.

of formal determinants which come to bear upon the notion of a text eminently exemplified in the aforementioned *Debate* and *Diálogo*. In defining these determinants — the dynamic or momentum of drama, the introspective intention of the inner conflict, the stoic or *senequista* mood, the ethical or moralistic orientation, the achievement of a well-rounded characterization by virtue of what Aragone calls "forza icastica" — we begin to catch a glimpse of the field within which Rojas's mind operates. Mena and Cota provide, then, a text embryonically dramatic, the potential of which it is up to Rojas to carry out to full realization by recapturing the impact of that "forza icastica," underscored by Aragone. We may describe Rojas's elaboration of that text as a movement, in Clarke's words, "from the figurative to the literal, from the flat, discrete, although often heavily ornamented, allegorical characters to the full-dimensional, multiple-perspective living beings" (*Allegory...*, p. 26).

Taking up specifically Rojas's reading of Mena's *Debate*, Clarke dwells with considerable insight upon the former's elaboration of "the dramatic concept embryonic in the poem and the great number of possibilities of dramatic elaboration it offers" (67). On more than one occasion Clarke manifests her abiding interest in the gradual process of a "humanized" dramatization which issues from allegory and comes to a head in *Celestina*: "As abstract qualities inevitably came in contact and conflict with each other or were needed in support of each other, drama emerged" (30-31). Capitalizing upon the "teatralidad" that was to become Rojas's crowning achievement, Clarke observes that

the *Comedia's* author seems to have been much more interested in developing the poet's [Mena's] ideas dramatically than in borrowing his words or incorporating his expressions in the speeches. (67)

It becomes apparent that Clarke is not less impressed than was Lida de Malkiel in Rojas's intuition of interiority:

Like Juan de Mena's poem, however, the *Comedia* in general is concerned less with exhibition and outward show, and more with inner motivation and psychological process. The *Comedia's* author was moved far beyond mere surface. Using material available in his time, he plays with tilts and angles and planes, with gradation, and with motion to achieve perspective on both personality and abstract concepts. (108-109)

A close scrutiny of the literature — especially the lyric poetry of the *cancioneros* produced in Spain during the fifteenth century — reveals that in this process of dramatization Rojas was guided by a trend set not only by Mena and Cota but also by a number of other writers of his age or of preceding generations. These authors provided for Rojas the groundwork of what I propose to call, for want of a better term, "egocentric subtext." The egocentrism I envisage is, all in one, broad and circumscribed in its signification. It is broad in that it encompasses the self-conscious reflections of the author's persona as portrayed in the guise of the anguished lover not only in the *novela sentimental* but also in the vast spectrum of the post-troubadouresque lyricism of the late Middle Ages, written both in Castilian and in Catalan. Moreover, it is circumscribed because it is determined by a few core functions, which may be called metaphysical. For instance: inherent in this egocentrism is the interplay, truly at a metaphysical level, between the text's intention toward individuation and its universal projection.

In an attempt to define the texture of egocentrism symptomatic of Hispanic literature of the fifteenth century, which culminates in Rojas's masterpiece, we may identify four basic characteristics. We begin with a notion of interiority, for which I have found no better statement than the one provided in the very conclusion (vv. 59-68) of the "Praefatio" of Prudentius's *Psychomachia*. Prudentius presents a vision of Christ who "parvam pudici cordis intrabit casam" (v. 62) and speaks of the Holy Spirit wedded to the soul in fruitful embrace: "animam deinde Spiritus complexibus / pie maritam, prolis expertem diu, / faciet perenni fertilem de semine" (vv. 64-66).¹⁹ For the time being, we may pass over the passage's theological connotations. We are left with some suggestive words — 'casam,' 'cordis,' 'animam' — symbols of the *Innenwelt* bequeathed to so many subsequent generations of writers. The special significance that these core signifiers hold in store for the purpose of our study will become apparent presently.

The second characteristic of egocentrism consists in a special dialectic between the microcosm and the macrocosm: absorbed in his own *psychomachia*, the lover's persona enhances the awareness of his unique condition even as he realizes his *vivencia* in the economy of a supernatural order, identified, more often than not, with the plans of

¹⁹ I have availed myself of H. J. Thomson's edition and translation in two volumes (Cambridge: Harvard UP, 1949-53). Also, I have consulted *Psychomachia*, ed. I. Rodríguez, trans. José Guillén (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950).

Divine Providence. I intend to show that it takes a poet of unquestionable genius — the Valencian Ausiàs March (1397-1459), illustrious lyricist of the first half of *quattrocento* — to provide us with a comprehensive and profound treatment of this symbiosis between the individual and the cosmos.²⁰

The breadth and depth of March's vision bring to the fore yet another trait of egocentrism worthy of our consideration. As I have shown elsewhere,²¹ this has to do with March's constant preoccupation, not to say obsession, with truth and sincerity. As a result, March develops strategies of authentication in order to validate a fresh outlook on the lover's condition. Thus, he parallels in aesthetic terms the new wave of humanism heralded particularly by Lorenzo Valla's revolutionary ideologies.²²

Finally, Ausiàs March uncovers a fourth aspect of egocentrism. His assertion of the genuine nature of his love experience assumes an extrovert dimension best illustrated by the force of the outward trajectory of the dramatic monologue. This dramatic epiphany of the lover's persona is akin to the phenomenon which Clarke, apropos of Mena's allegorical presentation of the combat between Reason and the vices, calls "display" (*Allegory*, 108). Demonstrably, March goes much further than does Mena in underscoring the drama, the nucleus of the theater, engendered by his allegorizations of the various intellectual and emotive

²⁰ For March's extant *cants*, see Rafael Ferreres's updated edition, complete with a translation of those poems into Castilian (*Obra poética completa*, 2 vols., Clásicos Castalia, 99-100 [Madrid: Castalia, 1979-82]). See, also, the translations of March's poems into Castilian by Arthur Terry (in prose) (*Selected Poems*, Edinburgh Bilingual Library, 12, [Austin: U Texas P, 1976]) and by Purificació Ribes and Dominic Keown (in verse) (*Selecció de poemes/Selected Poems II*, ed. M. A. Conejero [Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1989]).

²¹ "Ausiàs March and the 'Truth' of the Troubadours," in *Studia in Honorem M. de Riquer*, ed. Lola Badía, et al. (Barcelona: Quaderns Crema, 1986), pp.111-132.

²² See: Ciriaco Morón Arroyo, "A Historical Revolution: Lorenzo Valla's Attack on Scholasticism," in *Acta VIII: The Late Middle Ages*, ed. P. Coccozzella (Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies--State University of New York at Binghamton, 1984), pp. 23-45; Maristella de Panizza Lorch, "Virgil in Lorenzo Valla's Dialogue *On Pleasure*," in *Acta IX: The Early Renaissance*, ed. A. L. Pellegrini (Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies--State University of New York at Binghamton, 1985), pp. 33-56.

faculties of the psyche. In so doing, Ausiàs March helps us better to understand the linkage between, on the one hand, the lyricism prevalent in the Iberian Peninsula — in the domains of both Castilian and Catalan — and, on the other hand, the theatrical literature, properly called, by such authors as Gómez Manrique, Juan del Encina, Gil Vicente, to name some representative figures — linkage that, as Ronald Surtz points out, is widely recognized by hispanists (*The Birth of a Theatre*, 30-31).

A contrast between Mena's and March's use of allegory highlights the Valencian poet's outstanding contribution to the advancement of the egocentric text previous to *Celestina*. By his definition of the precincts of the persona, Juan de Mena penetrates the enclosure of selfhood. He reduces the image of the *casa*, which Prudentius aptly used as a metaphor, to the state of a residual — a shadowy symbol of the "yo." No matter how imaginatively Mena explores the dimensions of the "yo," no matter how cleverly he recaptures the Stoic notion of the *pathoi* or *affectus* in their primordial strife with Reason,²³ there is a considerable if not insurmountable gap between his text and Rojas's *auto*, especially as embodied in those *papeles* of the *docto varón*. Ausiàs March as an intermediary figure bridges that gap and corroborates Clarke's insights into the affinities between Mena's and Rojas's respective textuality. March allows us a rewarding insight into the most intimate core of the individual consciousness.

In his magnificent *Cant X*, but one of the many examples that could be adduced for our purpose, he reaches back to the *Psychomachia* and devotes the functions of the metaphor and allegory to produce lifelike depictions of the human experience.²⁴ Robert Archer's brilliant analysis of the poem makes us realize that in it Ausiàs develops a special aesthetic of incremental cohesiveness: the image (a hybrid of metaphor and allegory) gradually becomes sharper and its meaning clearer to the extent in which the tension within the author's persona becomes more

²³ For an enlightening study of Stoic principles and their influence upon *Celestina* in particular and the kindred Castilian literature of the XV-century in general, see L. Fothergill-Payne, *Seneca and 'Celestina'* (Cambridge: Cambridge UP, 1988).

²⁴ Throughout my discussion, for references to and quotations from Ausiàs's *cants*, I make use of Ferreres's edition (n28, above). For *Cant X*, see I: 166-169.

and more pronounced.²⁵ In terms of the poem's striking imagery, all this finds an ontological correlative in the war between the king (that is, the personal ego) and "l'enenmich" (Amor as the anti-ego), who has been able to take possession of the king's three cities (symbols of the corresponding faculties of intellect, memory, and will) thanks to the collaboration of a "soldader" ('mercenary': a figure of the lady's "cors" mentioned in v. 21). Acting, in all probability, in unison with the Stoic or, specifically, the *senequista* tradition, Ausiàs March, in effect, adumbrates a symbiosis of mutual alterity. The aforementioned ego and anti-ego are the reciprocal others. In them March brings into view two existential modes: *A* confronts itself reflected, though in a splintered state, in *B*. This dialectic of integration and disintegration, so eminently illustrated in *Cant X*, remains a constant throughout March's production: it constitutes his outstanding contribution to the textuality of egocentrism.

From *Cant X* it appears that Ausiàs March is moving decidedly toward refurbishing the roles of Reason and Will, protagonists of his own version of the *psychomachia*. Here, much more distinctively than in works like Mena's *Debate*, Reason becomes an agent of integration and Will the fomenter of the divisive forces unleashed by Amor in collusion with the entourage of *pathoi*. The presence of these two roles is well in accord with Miquel Sobrer's recognition, throughout March's production and especially in *Cants 69* or *105*, of what Sobrer calls "la consciència d'una ment en lluita constant amb ella mateixa."²⁶ I would fully agree with Sobrer's vision of a "schizoid" phenomenology within the poet's persona — "Aquest s'escindeix en analitzador i analitzat" (33) — a splitting of the self manifested in the "la divisió interna" (38), "la partició de la personalitat" (65), and culminating in an overall effect of a hall of mirrors ("cambra emmirallada" [73]). Also, I would underscore, as does Sobrer, the assertion of a rational factor, identified with the "analitzador," la "veu dominant," the "personalitat narrativa del mateix jo del poeta" (33-35), or the spectator of the auto-introspection:

Perquè la introspecció sigui possible, més ben dit, perquè
sigui imaginable (car es tracta d'imaginar-la més que no

²⁵ *The Pervasive Image: The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Purdue University Monographs in Romance Languages, 17 (Philadelphia: John Benjamins, 1985), pp. 102-105.

²⁶ *La doble soledat d'Ausias March* (Barcelona: Quaderns Crema, 1987), pp. 39-40. Further page references will appear in the text.

de portar-la a terme), ens hem de partir a priori en espectador i espectacle. (65)

Evidently, Sobrer has in mind a principle of order or unity, which impels a constant drive toward the expression of an elusive synthesis. The result is a sense of tension, a distinctive trait of March's poetry, which, following Sobrer's analysis, we see coming to a head in the so-called *Cant espiritual*, March's *Cant* 105:

El poema s'insereix entre contraris, passa la maroma
entre opostos tot esforçant-se, diriem, cap a una
delimitació, cap a una decisió. El poema vol el resultat,
la síntesi, la veritat. (46)

To summarize: A review of the vast body of literature, chiefly represented by the *cancioneros*, the *novelas sentimentales*, and the *cants* of Ausiàs March, brings to light a special kind of text, a study of which promises a fresh outlook on the genesis of Rojas's *Celestina*. So far I have provided a general profile of such a text determined by an unmistakable egocentric orientation. From my preliminary discussion it becomes apparent that the egocentrism in question is defined by a notion of inner space. This, in turn, involves a distinctive vision of a persona as an immanent microcosm in symbiotic interaction with a transcendental order of things. Other egocentric qualities that come to our attention are the various strategies, devised by the literary persona to authenticate the lover's individual experience and, stemming from those strategies, the proto-dramatic phenomenology, invested with the dynamic of "display" or epiphany.

The phenomenon of egocentrism continued well beyond Ausiàs March's lifetime. Three writers in particular — namely, El Comendador Escrivá, Francesc Carrós, and Francisco Moner — who flourished in the second half of the fifteenth century, catch our attention because of their own excursions off the trail blazed by the Valencian master. Only Escrivá has attained a measure of the renown that all three authors and, we may add, many of their contemporaries, justly deserve. In his seminal sketch of the Comendador's career, Martí de Riquer identifies him as the Valencian Joan Ram Escrivá de Romaní and situates him in the literary circle made up of Bernat Fenollar's friends.²⁷ Escrivá played a prominent role in international politics in the service of Ferdinand the Catholic. He figured in the Neapolitan court in the entourage of Fernández de

²⁷ See Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana* (Barcelona: Ariel, 1964), III: 321-364, especially 357-362.

Córdoba, el Gran Capitán.²⁸ Menéndez y Pelayo, who also devotes to the Comendador some enlightening comments, tells us that he was "Maestre Racional del Rey Católico y su Embajador en 1497 ante la Santa Sede."²⁹ About Carrós we know very little besides the fact that he, like Escrivá, was Valencian. The scarce archival data that José Reyes-Tudela integrates into his informative outline of Carrós's biography³⁰ confirm Menéndez y Pelayo's inclusion of this author within "la escuela valenciana del siglo XV."³¹ In contrast with Escrivá and Carrós, Moner is Catalan to the marrow of his bones. He was born in Perpignan toward the end of 1462, was educated in the court of John II of Aragon, and spent his most productive years (ca. 1485-1490) in Barcelona, in the household of the Cardonas, Catalonia's aristocratic family par excellence. His short life of barely twenty-eight years also includes a brief residence in France (1479-1481), a stint in the military (1481-1485), and a few months of monastic seclusion (1491-1492). From a laconic statement penned by his own cousin, we learn that Moner died a suspicious death ("no sin misterio") on the very day of his profession as a Franciscan friar.³²

The relevance of Escrivá's, Carrós's, and Moner's contributions may be assessed on the basis of the recent publication of their literary output. Escrivá's intriguing *Querella ante el dios Amor* is included in *Teatro medieval*, the noted anthology of Spanish medieval theater, compiled by Fernando Lázaro Carreter (see n17). Carrós's extant production and most of Moner's works have been edited, respectively, by José Reyes-Tudela

²⁸ Riquer, pp. 359-361.

²⁹ *Orígenes de la novela*, ed. E. Sánchez Reyes, 4 vols., Ed. Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, 13-16 (Santander: Aldus, 1943), II: 56.

³⁰ See "Las obras de Francesch Carroç Pardo de la Casta, autor bilingüe valenciano del siglo XV: edición, estudio y notas," Diss. State Univ. of New York at Binghamton 1980, pp. 1-16.

³¹ *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, 10 vols., Ed. Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, 17-26 (Santander: Aldus, 1944-45), III: 404. See, also, Riquer, pp. 246-249.

³² For a detailed account of Moner's life, see P. Cocozzella, Introd., *Poemas menores*, Vol. I of *Obras castellanas*, by Francisco Moner, ed. P. Cocozzella, Hispanic Literature, 2 (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1991), pp. 3-38.

and Peter Cocozzella.³³ The merit of the three writers we are considering here and, we suspect, of many others that remain to be discovered, resides precisely in their continuation of the Ausiàs-March tradition. In fulfilling their role as continuators, they strive for the originality of adapting the lyrical expression of the fifteenth century — the quintessence of Ausiàs March's "mighty line" — to the exigencies of a theatrical presentation or performance. Demonstrably, such representative pieces as Escrivá's aforementioned *Querella*, Carrós's *Regoneixença e moral consideració contra les persuasions, vicis e forces d'amor*,³⁴ and Moner's *La noche*³⁵ attest to an evolution from lyricism to drama and provide a concrete evidence for the existence of a theatrical text, which Lázaro Carreter calls "auto de amores," a title he derived from the exordium of *Triste deleytación*, a prototypical *novela sentimental*.³⁶ In his pioneering study Lázaro Carreter highlights the salient features of that "auto".

³³ For Carrós's works see Reyes-Tudela's aforementioned edition (n30 above). For Moner's production see the following: "The Two Major Prose Works of Francisco de Moner: A Critical Edition and Translation," ed. and trans. P. Cocozzella, Diss. Saint Louis U. 1966; *Obras catalanes*, ed. P. Cocozzella, *Els Nostres Clàssics*, 100 (Barcelona: Barcino, 1970); *Poemas menores*, Vol. I of *Obras castellanas*, ed. P. Cocozzella, *Hispanic Literature*, 2 (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1991); *Poemas mayores*, Vol. II of *Obras castellanas*, ed. P. Cocozzella, *Hispanic Literature*, 3 (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1991).

³⁴ The text of Carrós's masterpiece is available, also, in *Novel·les amoroses i morals*, ed. Arseni Pacheco and August Bover i Font, *Les Millors Obres de la Literatura Catalana*, 73 (Barcelona: Edicions 62, 1982), pp. 158-191.

³⁵ See *La noche*, in "The Two Major Prose Works of Francisco de Moner: A Critical Edition and Translation," ed. and trans. P. Cocozzella, Diss. Saint Louis U. 1966, pp. 67-203.

³⁶ Lázaro-Carreter, *Teatro medieval*, pp. 68-70. The *novela* opens with a first-person account of how the narrator became an author. Excerpted from Michael Gerli's edition, the crucial passage reads as follows: "[V]enido a conocimiento mío, ahunque por vía indirecta, un *auto de amores* de una muy garrida e más virtuosa donzella y de hun gentil hombre, de mí como de sí mismo amigo, en el tiempo de cinquenta y ocho, concorriendo en el auto mismo hotro gentil hombre y duenya madrastra de aquélla, yo, consideradas las demasias penas y afanes que ellos hobedeciendo amor procurado les avía, quise pora siempre en scritto pareciesen" (*Triste deleytación: An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. M. Gerli [Washington, D.C.: Georgetown UP, 1982], p. 1; emphasis mine).

It bears considering that Escrivá, Carrós, and Moner lived in circumstances that compelled each to become, in his own way, a bilingual writer. In fact, the extant production of each writer contains significant samples both in Castilian and in Catalan or, as the case may be, in the Valencian brand of Catalan. It is beyond the province of this essay to investigate the modes of bilingualism that came to bear upon the production of these authors — especially, say, upon the aforementioned *Querella*, *Regoneixença*, and *La noche*. For the time being it will suffice to bear in mind that the obvious differences exhibited by these pieces are a reflection of those modes. *Querella* and *La noche*, both written in Castilian — one in verse and the other in prose — manifest Escrivá's and Moner's bold experimentation in a foreign language, privileged more and more by the vagaries of politics. *Regoneixença*, by contrast, written in its author's native Valencian in the exuberant manner of a highly ornamented prose, which came to be known as "valenciana prosa," demonstrates the sophistication and *sprezzatura* of a man of letters, who already has proven his talent by amassing a sizable collection of poems in Castilian, the language of prestige.

Lest we dwell on half truths, we hasten to add that beneath obvious differences, *Querella*, *Regoneixença*, and *La noche* exhibit not so obvious but no less real similarities. In two studies I have attempted to show that what these compositions have in common is the subtext of the *auto de amores*.³⁷ By simple deduction, then, we may come to the realization that the *auto* is a product of bilingualism. Even by a cursory comparison we may discover, also, that Moner strives, much more intensely and persistently than do Escrivá and Carrós, for a text enhanced by introspective depth, comprehensive scope, and, above all, by the dynamism of a superspectacle. Moner's fascination for the spectacular and for the attendant theatrical qualities has been duly recognized by Surtz, who includes Fray Francisco's intriguing *Momería* in his anthology, *Teatro castellano de la Edad Media* (at pp. 145-149).

Momería is spectacular enough. Six *momos* in the guise of woebegone lovers step out of a huge wooden structure fashioned in the shape of a cygnet. Even as they dance in a group at a slow compass, they intone, one by one, mournful songs about love's labors lost and the *belle dame sans merci*. The author does not participate in the enactment of

³⁷ See Cocozzella, "El Comendador Escrivá's Legacy: The Valencian *Auto de Amores* of the Fifteenth Century," *Cincinnati Romance Review* 11 (1992): 10-25; and "Fray Francisco Moner's Dramatic Text: the Evolution of the Spanish *Auto de Amores* of the Fifteenth Century," *Revista de Estudios Hispánicos* 26 (1992): 21-36.

the routine: we may picture him aloof as a spectator absorbed in contemplation. What with all its stage presence, *Momería* represents only a first step in Moner's involvement with the theater. His crowning achievement would be the development of an authorial persona that takes center stage in the inner theater of the lover's psyche. The growth of Moner's persona in the role of "lover-agonistes" marks the author's admirable advances, throughout his career, along the road of egocentrism.

It is in his lifelong, steady progression of egocentrism that Moner simply outdistances his contemporaries. Lázaro Carreter summarizes his comments on Escrivá's *Querella* with the following statement:

También éste [Escrivá] nos cuenta sus atroces dolores de amor, intenta dormir, se querella en verso contra el Amor, dialoga con él, es trasladado misteriosamente a un campo florido, por el que discurre un río, embarca en una nave, llega al reino del Amor (...) Son tópicos literarios del momento. (70)

By and large, these comments are applicable to Carrós's *Regoneixença* as well. As for Moner, we cannot help noticing the profound transformation he brings about in the hackneyed *tópicos*. A case in point is his ingenious handling of the *mártir de amor* in *Sepoltura d'amor*, one of his major poems written in Castilian.³⁸ In this visionary composition he revamps the commonplace depiction of the anguished lover by canonizing and incarnating the latter in the literary portrait of an artistic alter ego: Moner's own poetic persona. In the final analysis, Moner writes the elegy — complete with the funeral ceremonies and the panegyric — pertaining to the lover he envisages himself to be or, at least, to become. He, accordingly, proceeds to project his *vivencia* into a personalized allegory, appropriately called *Esperiencia*. At a crucial moment of the ceremonial (vv. 639-94), *Esperiencia*, who is one of the three female celebrants of the funeral mass, treats the epitomized account of Moner's life ("[I]yistoria de quyen murjó") as a natural sequel of the Gospel reading. Moner converts his existence — the quintessential plot of his life — into a text, for which he devises a literary correlative: the allegorization of a female persona. By sacralizing that text, he gives a new twist to the analogy between the lover and the saint, one of the "tópicos literarios del momento," which

³⁸ *Obras castellanas* I: 131-194.

Lida de Malkiel in one of her seminal studies entitles "hipérbole sagrada."³⁹ By virtue of his elaborate handling of the egocentric motif, Moner substantiates and validates the "tópico" that Lázaro Carreter would cavalierly dismiss: "Son tópicos literarios del momento (...)" (70).

It is in *La noche*, to be sure, where Moner's egocentrism achieves its most luxuriant blossoming. In *La noche* Moner recaptures the aforementioned fourfold dimensions of March's self-conscious textuality: the microcosmic "I," the macrocosmic compendium, the validating truth, the dramatized display. In other words, he orchestrates into one composition, impressive in its complex structure, the main qualities that we have discussed apropos of Ausiàs March: the introspective penchant, the universal projection, the verification of the author's insight by the confrontation of individual experience, the dramatic flair that grants to that experience "a local habitation and a name" upon the stage. Above all, in *La noche* Moner fashions his own *auto de amores* by focussing upon the primordial dynamism of the split self — the existential conflict between the intellective and emotive faculties, which represent, respectively, the integrating and disintegrating forces portrayed in the allegories of Reason and Will.

As we approach the conclusion of our discussion, it is well to summarize the basic steps of our argumentation. We have departed from current *Celestina* criticism in interpreting Rojas's own remarks as a lead not to the identification of a *docto varón* but to the definition of the nature of the *docto varón's papeles*, from which Rojas drew his inspiration. In particular, Rojas's mention of Juan de Mena has motivated us to profile the salient traits of an introspective text, eminently exemplified by Mena's *Debate de la Razón contra la Voluntad*. We have argued that Mena's "egocentrism," which finds many kindred statements throughout the numerous Castilian *cancioneros* of the first half of the fifteenth century, achieves a truly comprehensive expression in the production of Mena's contemporary, Ausiàs March, the incomparable bard from Valencia. We have seen how, in the second half of the fifteenth century, bilingual authors like Escrivá, Carrós, and Moner capitalized upon the suggestive metaphysical and psychological dimensions of March's aesthetic. In striving to realize the untapped potential of March's lyricism for a theatrical performance, they elaborated a literary mode, which may be called "auto de amores." Worthy of special mention is Moner's *La noche*, which marks the transferal of the *auto* in question from the domain of

³⁹ "La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV," *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946): 121-130.

Catalan to that of Castilian. With *La noche*, then, we have come full circle. Moner's "egocentrism" approaches the realm of creativity of Rodrigo Cota, the other *docto varón* mentioned by Rojas.

It is Rojas himself, then, who has provided the bearings for our journey from Mena to Cota, thus warranting, in the process, our excursion from Ausiàs March to Moner. The excursion has allowed us to trace the transition from lyricism to drama, from the inner world of the psyche to the exterior space essential for the theater. In his artistry driven by the twists of conceits, Moner hits upon a paradigm of this evolvement of dramatic action. In one scene of *Sepoltura d'amor* (vv. 120-129), as the author gazes upon the funeral of his own persona, Manzilla, one of the three female priests, begins to chant a fragment of one of Moner's poems, a motet written on slip of paper, which she has had to dislodge from the mouth of the poet's inert body. Here, as Manzilla passes from silence to song, the literally "dead letter" of the lyric mutates into a ritualistic gesture, which bespeaks the birth of a *mise en scène*.

An emblem of a paradoxical "rhetoric of silence," the curious incident of *Sepoltura d'amor* is, of course, but a token index of a consistent pattern — the pattern of the gradual coming to light of the inner agon of a psyche wrecked by the ravages of passionate love. Our present discussion shows that writers like Ausiàs March and Moner bequeath to authors of subsequent generations this agon as the epitome of egocentrism and as the *Ursprung* of theatricality. Our research shows, also, that the egocentrism in question stems, ultimately, from Prudentius, specifically from *Psychomachia*, vv. 59-68, a passage we have commented upon already. The "casa" mentioned, as we have seen, in this crucial source adds, I believe, new connotations to the leitmotif that Stephen Gilman discerns in the wondrous orchestration of *Celestina*:

La situación vital básica en *La Celestina* es la domesticidad. La vida es vivida dentro de casa en cerrada convivencia. La acción principal tiene lugar en tres casas: el domicilio de soltero de Calisto, con sus criados de excesiva confianza; la residencia familiar de Melibea; y la casa, burdel e infernal depósito de Celestina (...). Cada uno de estos establecimientos domésticos es concebido como una especie de célula de intimidad.⁴⁰

⁴⁰ Introd., *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. D. S. Severin (Madrid: Alianza, 1990), p. 17.

We may add that, in the light of the subtext emanating from Prudentius, the "casa" available to the *docto varón* and to Rojas is a figuration of primordial theatricality, a concretization of the ambience of egocentrism.

We believe that our own perception of "casa" as "célula de intimidad," to borrow Gilman's happy phrase just quoted, sheds light on the dramatization of a fundamental aspect of the lover's plight in *Celestina* — an aspect which eludes even such a farsighted and meticulous critic as Lida de Malkiel. After her admirable review of the various currents that come to bear upon one of the crucial issues in the art of *Celestina*, she concludes:

No en el teatro romano, sino en la comedia elegíaca y en la novela sentimental del Renacimiento, heredera de una larga tradición clásica y medieval, se adiestraron los autores de *La Celestina* en la pintura de conflictos anímicos, dejando muy atrás a sus modelos en variedad y hondura psicológica.⁴¹

To the list of influences amply documented by Lida de Malkiel we may add, now, the egocentric *auto de amores*, born of the dynamic of the "split self."

There is little doubt that, in its demarcation of psychic space, the egocentric text reflects a protean mode of existence, which eludes the analysis of critics such as Antonio Sánchez Sánchez-Serrano and María Remedios Prieto de la Yglesia. They look for authentic authorship and find a patchwork, put together, they presume, by Rojas on the basis of contributions from various authors: Encina, Proaza, possibly some other writers and, of course, Rojas himself. Our approach, on the contrary, confronts us with the moment-to-moment mutability, the existential complexity of a self-conscious or even subconscious state — the mind-set, say, of a perturbed Calisto or a shaken Melibea — at odds with the cohesiveness and logical consistency expected by Sánchez and Prieto.⁴² Whether considered a *comedia* or a *tragicomedia*, *Celestina* is, after all, a textual meeting ground: it is the ontologic correlative of various "selves," driven to a dialogue one with the "other" by passions, greed, and concomitant self-destructive *pathoi*.

⁴¹ *La originalidad artística*, p. 132.

⁴² For the long list of the "contradicciones" they perceive in *Celestina*, see their study (n11), pp. 41-66.

Underlying even the "arte dialógico" so eloquently and cogently analyzed by Gilman in his aforementioned *The Art of 'La Celestina'*, the aforementioned dynamic of the split self impels the dialogue of self to self, the primordial dialectic of alterity connatural to human consciousness. Foreshadowing the notion of "monodialogo" that Unamuno would discover at the dawn of the existentialism of our age, the egocentrism I have discussed in this essay corroborates the insights of critics like Giulia Adinolfi apropos of the dramatic nature of *Celestina*. Probing the depth and lifelike intimacy that we instinctively perceive in the characters of *Celestina*, Adinolfi is able to make out the distinctive features of Rojas's egocentric creativity. We would fully concur with the following statement of Adinolfi:

Semejantes personajes no adquieren vida, carácter, individualidad por las acciones de que Rojas les hace protagonistas, sino por las justificaciones complejas e introvertidas que necesitan para llegar a sus decisiones. Por eso, los momentos de tensión más aguda, los nudos mismos a través de los cuales se articula el drama de *La Celestina*, son los monólogos, largas páginas, a veces, de alucinante iluminación psicológica.⁴³

It is this *iluminación* that I have tried to promote and confirm in this essay.

Celestina. Scipronio.



Sevilla: J. Cromberger, 1535

⁴³ Quoted in Lida de Malkiel, *La originalidad artística*, 124-125, n3.

FEMALE EMPOWERMENT AND WITCHCRAFT IN 'CELESTINA'¹

Manuel da Costa Fontes
Kent State University

Except for a couple of insertions and other minor changes, the first and third-and-final chapters of Dorothy Sherman Severin's latest monograph, *Witchcraft in "Celestina"* (1995), are pretty much the same as in "Celestina and the Magical Empowerment of Women," an article she had published previously (Severin 1993). The second chapter, "Witchcraft Themes in the Text of *Celestina*," offers much new material, however. This short monograph concludes with an extensive bibliography (49-55) and an analytical index (57-58). In essence, Severin weaves together ideas from Peter Russell's seminal article on magic in *Celestina* (1963 and 1978) and Alan Deyermond's two pieces (1977; 1978) on the relationship between Celestina's skein of yarn, Melibea's girdle, and Calisto's gold chain. To these ideas, she adds her own feminist interpretation of Rojas's work.

According to this feminist interpretation, "Celestina exchanges her female powerlessness for a power based on magic and lust" (22); "Witchcraft, sorcery, and bawdry empower Celestina in her society and make her the dominant character not just in the work but in her social milieu" (10). Melibea becomes empowered as well, for when she states that she will disobey her parents after overhearing their plans to marry her off, she is declaring "her freedom from conventional marriage" (39) in what amounts to a "declaration of independence" (40). Thanks to Celestina's mediation, Melibea too "has been empowered by the demonic

¹ Review of Dorothy Sherman Severin, *Witchcraft in 'Celestina'*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1, London: Dept. of Hispanic Studies — Queen Mary & Westfield College, 1995. Paper, 58 pp.

forces of lust that have entered her. She becomes the dominant partner in the love affair" (40). Melibea's powers are also associated with a fairy's, but she loses them at dawn, which leads to Calisto's death and her subsequent suicide: "This was in line with folk motifs, for example, the fairy who loses her powers at dawn after enchanting a lover and making love to him. Melibea's power fails with the dawn and the power of the Devil reasserts itself in the deaths" (38). Areúsa is "the other liberated woman of the work," for she has "her own space from which she manages to eject her pimp Centurio" (45).

According to Severin, Rojas created this "attractive alternate society of female industry and female sexual liberation" (46) because, being a *converso*, "a marginalized figure" (11), he probably identified "with these female characters who wish to overthrow the oppressive patriarchy of their society" (46). Thus, Rojas's creation of an alternate female society may have constituted a protest, an act of subversion. However, Rojas detests the empowerment that he has given his female characters. That is why "he condemns this usurpation of male prerogative and shows what happens if the social order is challenged by women" (10-11).

A feminist interpretation could shed important new light on our understanding of *Celestina*, but, as the preceding summary indicates, Severin's thesis has some shortcomings. Since *Celestina* is a literary creation rather than a real, historical character, it is difficult to see how she could be the dominant character in Rojas's work as well as in her social milieu, as claimed. There is no doubt that the old bawd is a very powerful figure, and that Areúsa, who lives in her own house, prizes her independence, but Melibea's impulsive, momentary rejection of her parent's plans to marry her off is not tantamount to a "declaration of independence." Melibea merely expresses her thoughts to her maid, Lucrecia; her parents have no idea of what is going on. Calisto spends most of his time in his room, thinking about Melibea, but this does not necessarily make Melibea the dominant partner in their relationship. In fact, the text seems to suggest otherwise. For example, Melibea asks Calisto, on the night before he dies, not to tear off her clothes as he usually does; rather than agreeing to her wishes, he replies: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (223; I refer to Severin's excellent Alianza edition).

The relationship established between Melibea's putative powers and the fairy who loses her powers at dawn is confusing. If the fairy loses her powers at dawn after making love to the lover whom she has enchanted, why is it that Calisto and Melibea do not perish after making

love for the first time? The alternate female society poses problems as well. What Rojas creates is an underclass that includes prostitutes (Celestina, Elicia, Areúsa), male and female servants (Pármemo, Sempronio, Sosia, Tristán, and Lucrecia), a pimp (Centurio), and the lame Traso and his companions. Celestina plays the most important role, but this alternate society is not exclusively female. Last but not least, to be cogent and complete, a feminist reading of *Celestina* would have to take into account the other women in the work—Alisa, Lucrecia, and Elicia. However, Severin does not study these from a feminist perspective.

Severin's study of witchcraft in *Celestina*, which she undertakes act by act in chapter 2, is much more convincing. Celestina is not just a sorceress, but a witch, for she makes "a pact with the Devil on at least one occasion" (12). After conjuring the devil, whom she encloses in a skein of yarn with a snake poison, Celestina takes the skein to Melibea's house. Once Celestina is inside the house, Melibea's mother Alisa, imprudently decides to visit her sick sister, leaving her daughter with the procuress: Celestina thanks the devil for providing her with this opportunity. Melibea becomes extremely angry with her for daring to mention Calisto's name, however, and the old bawd feels obliged to turn to the devil for his assistance. Her request seems to work, for Melibea calms down upon hearing the story that Celestina invents about Calisto's toothache. The girl then allows Celestina to borrow her girdle as a remedy; it was believed to have touched all the holy relics in Rome and Jerusalem. Melibea also instructs Celestina to return secretly the day after, so that she can let her have the prayer of Saint Appolonia, a spell against toothaches for which the old bawd had asked. Celestina certainly believes in the power of her own conjuration, for, on the way back, she thanks the devil for his help (16-22). As soon as he touches the girdle, Calisto's fetishism with it is so exaggerated that, as Deyermond suggested, the devil probably passed from the skein to Melibea, and from Melibea to the girdle, infecting Calisto as well (24-25). When Celestina finally brings Calisto the news that Melibea has agreed to see him, Calisto is so happy that he rewards her with a valuable gold chain. Following Deyermond once again, Severin hypothesizes that the devil passed to the chain and then to Celestina. Blinded by the devil, Celestina refuses to divide the chain with Pármemo and Sempronio, and they kill her (33-37). Celestina's death, in turn, leads to the deaths of Pármemo, Sempronio, Calisto, and Melibea. Thus, the devil seems to have done his work.

Unfortunately, this satisfactory examination of witchcraft and the role of the devil in *Celestina* is marred by errors. According to Severin, since witchcraft was punishable by death, it is "little wonder that

Celestina would insist that she practiced only the white arts and not the black ones" (12). As the author later indicates while discussing Claudina, who was a witch, Celestina portrays herself as her apprentice, however, and admits that she does not have as much power over the devils as her former teacher used to (25). This would seem to constitute an admission of witchcraft. In the passage that Severin quotes at this point, Celestina also says that Claudina could enter into a circle much better than she ever did: "Pues entrar en un cerco, mejor que yo y con más esfuerzo" (123). Rather than denying consistently that she is a witch, Celestina admits it, at least to Pármemo.

Throughout her analysis of witchcraft in *Celestina*, Severin often reads too much into the text, seeing the devil at work whenever his name is mentioned in the text. For example, Sempronio sees Celestina returning from her first interview with Melibea, and exclaims: "¡Válala el diablo, haldear que trae!" (103). Noticing how nervously Calisto awaits the news that Celestina brings him, Pármemo observes: "Temblando está el diablo como azogado" (107). Shortly after, Sempronio warns Pármemo about his imprudent asides: "¡Callarás, par Dios, o te echaré dende con el diablo!" (107). Seeing that Pármemo complains when he tells him to fetch the tailor in order to make some clothes for Celestina, Calisto remarks: "¡De qué gana va el diablo!" (113). When Celestina comes to her house in the middle of the night, Areúsa exclaims in an aside: "¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!" (126). Wondering whether the dog is barking because Celestina, who is out late, is finally coming home, Elicia wonders: "¿Si viene este diablo de vieja?" (132). Sempronio and Pármemo agree to become friends, and Sempronio says: "Abrazarte quiero. Seamos como hermanos, ¡vaya el diablo para ruin!" (138). Overhearing his master sing, Sempronio tells Pármemo: "¡Trovará el diablo!" (139). As Calisto eats a slice of candied citron, Sempronio remarks to his companion: "Verás que engullir hace el diablo" (141). Sempronio warns Pármemo, once again, that Calisto will overhear what he is saying, and Pármemo fires back: "Oirá el diablo!" (164). Suspecting that Celestina will refuse to share the gold chain that Calisto has given her, Sempronio warns: "¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!" (167). Elicia wonders whether she ought to keep on mourning Celestina's and Sempronio's deaths as follows: "El diablo me da tener dolor por quien no sé si, yo muerta, lo tuviera" (208).

Severin attaches great weight to all of these references to the devil (22-24, 28-30, 33, 35, 41), but his name is being used as an expletive, as still is often the case today. In order for these references to have additional significance, it is necessary to show a clear, meaningful pattern. The author does not. Her preoccupation with the devil also

causes Severin to see his presence even before Celestina conjures him. In her opinion, "Calisto opens the door to the Devil's interference with the first words of *Celestina*" (13), when he sees Melibea in her garden and says: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios" (46). If that were an example of opening the door to the devil, every courtly lover would have been in great trouble, for the lover's *endiosamiento* of the beloved is one of the main characteristics of courtly love.

Severin also sees the devil at work as a result of the prayer in which Calisto asks God to guide Sempronio to Celestina's house as He had guided the Wise Kings to Bethlehem with the star: "This impious prayer will be heard and answered, not just by God but by the Devil" (14). Curiously, she sees both God and the devil answering the same prayer. The devil may well have answered it, but there is no textual evidence to support such a deduction.

Besides reading too much into the text, at times Severin does not explain it sufficiently. Commenting on Celestina's invention of Calisto's toothache and request for Melibea's girdle and the prayer of Saint Appolonia, the author explains that the toothache is "a typical courtly lover's malady" (20), and that the girdle is "an article of clothing needed to complete the *philocaptio* enchantment" (20). "Toothaches" were not restricted to courtly lovers, however. The word was used as a euphemism for sexual arousal (see Herrero 1986: 134-41 and West 1979: 7; Severin cites the second author). Celestina probably needed the girdle to complete her evil work, but the girdle that Melibea wore around her waist also represents her chastity (see West 1979: 136; Dunn 1975: 414; Fontes 1990-91: 23). The request for the prayer of Saint Appolonia is ironical, for it is a folk spell for real, not metaphorical toothaches.² With

² It still exists in the modern oral tradition. The 66-year old Augusta dos Santos recorded the following Portuguese version in Seixas, Vinhais (Bragança), on August 14, 1980:

Senhora Santa Apolónia
 Estava sentadinha
 nas pedrinhas do Oriente.
 Passou ali S[ão] Clemente.
 — Que faz aqui, Santa Apolónia?
 — Dói-me as minhas mãos e os meus dentes.
 — Queres que tos sare?
 — Meu senhor, de boa mente.
 Em louvor de Deus e da Virgem Maria,
 um pai-nosso e ùa avé-maria.
 (Fontes 1987: no. 1526)

such veiled language, Celestina is in fact telling Melibea the truth, and Melibea understands it perfectly well. That is why she asks Celestina to return for the prayer "muy secretamente" (100) the next day.³ Though apparently aware of this telling request for secrecy (20-21), Severin fails to explain the passage properly.

There are several curious readings or interpretations. Whereas it is true that, at one time, Celestina "ran an extensive prostitution ring and bawdy house for the entire community" (21), it is wrong to surmise that she did this "especially for the clergy, including the nuns" (21). In the quotation used to substantiate this assertion (22), Celestina merely states that

in her glory days, when business was booming, thanks to the great number of girls that worked for her, she had many "servidores" (i.e., "customers") including abbots, bishops, and sextons: "Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellas? Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes" (151). This does not suggest that the majority of Celestina's customers are clergymen, and there is nothing about nuns here. As I have shown elsewhere, the probable reference to the nuns appears much earlier, when Pármeno describes Celestina's house to Calisto, as he remembered it from the days when he used to live with her as a child: "Muchas *encubiertas* vi entrar en su casa; tras ellas hombres descalzos, contritos y rebozados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados" (61; emphasis mine; for a fuller explanation of this passage, see Fontes 1990-91: 13-14).

Celestina's boast about the great number of customers that she used to have is part of the parodic *misa de amor* (Castro 1965: 96-98) in which she describes the commotion that she used to provoke as she entered church. In Severin's opinion, "a pact with the Devil is inferred from the circumstances" (22). Returning to this scene, she later comments that Celestina "paints a picture of demonic impiety in which the clerics

According to the *Golden Legend*, when Saint Appolonia was martyred during the reign of the emperor Decius, in Alexandria, her executioners first beat out all of her teeth (de Voragine 1993, 1: 268).

³ Javier Herrero explains this clearly: "At another level, the recourse to postpone the writing of the prayer for another day and, above all, the request for great secrecy ('muy secretamente') in her next visit clearly show that such innocent respectability is a game, and that she is agreeing to establish, through a 'tercera' (a go-between), an illicit and dangerous relationship with Calisto" (1986: 136).

and lovers worship her instead of God in a sort of Black Mass" (30). It is true that here Celestina becomes the center of attention, "displacing God in His own house" (Fontes 1990-91: 16). Although this elevates her "into the category of a divine, anti-Christian figure" of sorts (Fontes 1990-91: 16), there is no textual evidence regarding a pact with the devil or a black mass at this point. The purpose of a black mass is to invoke the devil, making him present. There is such a mass in *Celestina*, but it is performed earlier, when Celestina, in her role as high priestess, uses "la sangre del cabrón" (85), an animal that represents the devil, in order to conjure and place the devil in the yarn that she takes to Melibea's house. The goat's blood parallels the wine that, through transubstantiation, is transformed into the blood of Christ in the Catholic mass (for a fuller analysis, see Barrick 1977 and Fontes 1990-91: 21-22).

While still commenting on the parodic *misa de amor* that she conflates with the black mass, Severin goes on to say that the clerics have their servants follow Celestina home, and "a procession of foodstuffs marches through her door, seemingly unaided. Penniless curates even send the communion bread flying in through her door" (30). What the text says is this: "Y enviaban sus escuderos y mozos a que me acompañasen, y apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, pernils de tocino, tortas de trigo, lechones.... Pues otros curas sin renta, no era ofrecido el bodigo, cuando, en besando el feligrés la estola, era del primero voleo en mi casa. Espesos, como piedras a tablado, entraban mochachos cargados de provisiones por mi puerta" (151-52). Foodstuffs flying by themselves into Celestina's house would make a tantalizing image, testifying even further to her powers as a witch, but nothing of the sort happens here. Everything is carried in, and there is no communion bread involved. As Severin herself explains in her edition of *Celestina*, a "bodigo" is a loaf of bread that is taken to church as an offering: "panecillo hecho de la flor de la harina, que se suele llevar a la iglesia por ofrenda" (253, n. 243).

Severin interprets the text curiously on at least another four occasions. Embarrassed because of Celestina's bad reputation, Lucrecia does not want to tell Alisa even her name when the old bawd calls at the door. Alisa insists, and the girl replies: "¡He vergüenza!" (89). According to Severin's interpretation, Lucrecia "is afraid to mention Celestina's name, presumably because of its demonic power" (19). Melibea, who has not seen Celestina for some time, fails to recognize her right away, and thinks that the latter has lost her former beauty: "Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces, muy mudada estás" (92). Singleton renders this passage accurately as: "Yet, despite the changes I observe, I easily fancy

that you once were lovely too" (1958: 76). Severin believes Melibea to be saying that Celestina "had seemed more attractive when she was a little child" (19). Although this is plausible — Melibea is still young, after all — the text does not authorize such a reading. While boasting about the havoc that her entry in church provoked in earlier days, Celestina states that "he who had the fewest dealings with me thought himself the worst off" (Singleton 1975: 150-51): "El que menos había de negociar conmigo, por más ruin se tenía" (151). Severin takes these words to mean that "anyone who didn't know her would be ashamed to admit it" (22). While waiting for Celestina, for whom she had sent for help because of the lovesickness that she felt, Melibea asks God to help her to hide the true cause of her malady, and to pretend that something else ails her: "a ti, el cual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico: des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda disimular! No se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta" (154). According to Severin's interpretation, Melibea "prays to God to guard her chastity against temptation" (31).

I would add that Severin missed an important point by failing to mention the relationship between Melibea's garden and the Garden of Eden. It is in Melibea's garden that Calisto and Melibea fall to their deaths. This corresponds to the Biblical fall. Adam and Eve were cast out of paradise because the devil tempted Eve, disguised as a snake. Celestina put the devil into the skein with snake's oil, taking it to Melibea's house afterwards, so that he would help her to tempt Melibea. This additional detail would have enriched the relationship that the author establishes among Melibea's and Calisto's deaths, Celestina's witchcraft, and the work of the devil (see Weiner 1969: 392-96; Fontes 1990-91, 23-27).

Though leaving out important points such as this, Severin includes passages that are not germane to her arguments. Most of the quotations that punctuate every page of the textual analysis are too long, and some of them are pointless, often having little or nothing to do with her two subjects: female empowerment and witchcraft. The text is cited profusely in order to show how Celestina tries to cheat Pármeno and Sempronio of their share of the gold chain just before they kill her (35-37) when a summary would have served. The lengthy monologue in which Calisto reacts to the execution of his two servants (37-38) could have been omitted as well.

The lengthy bibliography (49-55), which Severin precedes with the statement that "This bibliography includes all the studies on the topic of witchcraft in *Celestina*, whether or not they are cited above" (49), is certainly useful, even though, as a general rule, such bibliographies consist of works cited. In any case, the author might have made a greater effort to refer to more of those works, as this would have enriched her study considerably. A case in point is the sketchy introductory chapter. As its title indicates, it purports to undertake a survey of "Witchcraft in Late Medieval Spain and Europe," thus providing background for "The Case of *Celestina*." The author refers to the *Malleus maleficarum* in the second and third lines of the opening paragraph, summarizes Christine Lerner's distinction between witchcraft and sorcery in another paragraph (8; Maravall, whose name is not even included in the final bibliography, could also have been cited here [1972: 150]), and then dedicates only one additional, brief paragraph to the subject (8-9).

This introductory chapter also raises some interesting questions that, unfortunately, are left unanswered. After pointing out that Rojas was a *converso* "whose skepticism about redemption and the afterlife has been recognized by some critics" (7), Severin states: "However, the possibility that he believed in God, the Devil, and evil from a basically Jewish point of view has not been adequately studied. Modern critics have tended to categorize him either as a conventional Christian or as an atheist. The possibility that he was neither of these has not been seriously considered" (7). Since the author raises these questions in her introduction, the reader has every right to expect further discussion, but there is hardly any. Still in the introduction, Severin refers to Rojas as a "believer (even if not a whole-hearted Christian)" (10), and quotes the Old Testament in order to show that, since "Mosaic law expressly forbids witchcraft" (11), "final proof of Rojas's belief in the perniciousness of witches can be adduced from the Bible" (11). Severin drops the subject after this, as if she had already investigated it sufficiently, answering her own questions in the process. It seems clear to me that she has not done so.

On a more positive note, I have profited considerably from Severin's commentary on Calisto's and Melibea's conversation during their last night in the garden. Calisto says to Melibea: "Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros" (223). To which Melibea replies: "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu *visitación* incomparable *merced*" (223; emphasis mine). Citing Shipley (1973-74), the author observes that this passage

"features angelic imagery. Calisto now becomes Melibea's god, an angel who visits her in her garden" (42). Severin's reference to Calisto as both an angel and god whom Melibea thanks for visiting her brings to mind the Annunciation of the angel who tells the Virgin Mary that she will conceive and bear a Son by the grace of the Holy Spirit (Luke 1.26-38). Melibea's gratitude for the "incomparable merced" that she has received also brings to mind the *Magnificat* (Luke 1.46-55), the beautiful prayer that the Blessed Mother proffers to thank the Lord for having chosen her during her Visitation to St. Elizabeth. Note that St. Luke places this episode right after the Annunciation. Given the context — Calisto and Melibea had been making love all night long — the use of this imagery is unquestionably sacrilegious, and even more so on the part of a *converso* whose Jewish ancestors viewed the Annunciation and the Incarnation of Christ in human rather than in supernatural terms. Some *conversos* were dragged before the Inquisition for imprudently expressing such opinions.⁴ Perhaps because she has always firmly set her face "against any notion that there is a secret message about *conversos* concealed in the work" (46), thus apparently dismissing, *a priori*, any new evidence that might come to light, Severin fails to see any further significance in her important insight.



Ilustración acto XX. Traducción rusa (1959).

⁴ See Fontes 1990-1991: 33-36; id., 1993: 202; id., 1994: 258-60; I further develop these ideas in the forthcoming "Adam and Eve Imagery in *Celestina*: A Reinterpretation."

WORKS CITED

- Barrick, Mac E. 1977. "Celestina's Black Mass." *Celestinesca* 1.2: 11-14.
- Castro, Américo. 1965. "*La Celestina*" como contienda literaria (castas y casticismos). Madrid: Revista de Occidente.
- De Voragine, Jacobus. 1993. *The Golden Legend. Readings on the Saints*. Trans. William Granger Ryan. 2 vols. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Deyermond, Alan. 1977. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*." *Celestinesca* 1.1: 6-12.
- _____. 1978. "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript." *Celestinesca* 2.1: 25-30.
- Dunn, Peter. 1975. "Pleberio's World." *PMLA* 91: 406-19.
- Fontes, Manuel da Costa. 1990-1991. "Celestina as an Antithesis of the Virgin Mary." *Journal of Hispanic Philology* 14.1: 7-41.
- _____. 1993. "Anti-Trinitarianism and the Virgin Birth in *La Lozana andaluza*." *Hispania* 76: 197-203.
- _____. 1994. "The Holy Trinity in *La Lozana andaluza*." *Hispanic Review* 62: 249-66.
- _____. 1987. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coligido com a colab. de Maria-João Câmara Fontes. Prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman. Transc. musicais de Israel J. Katz. 2 vols. Acta Universitatis Conimbrigenis. Coimbra: Universidade.
- _____. In press. "Adam and Eve Imagery in *Celestina*: A Reinterpretation." *Journal of Hispanic Philology*.
- Herrero, Javier. 1986. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle." *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Ed. W. Godzich and N. Spadaccini. Minneapolis, MN: The U of Minnesota P. 132-47, 166-68.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. 1976. Ed. Joseph V. Ricapito. Madrid: Cátedra.
- Maravall, José Antonio. 1972. *El mundo social de "La Celestina"*. 3rd ed. Madrid: Gredos.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. 1969. Ed. Dorothy S. Severin. 10th ed. Madrid: Alianza.
- Russell, Peter E. 1978. "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1961-63. 3: 337-54. Rpt. in his *Temas de "La Celestina" y otros estudios. Del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel. 241-76.
- Severin, Dorothy Sherman. 1993. "Celestina and the Magical Empowerment of Women." *Celestinesca* 17.2: 9-28.

- _____. 1995. *Witchcraft in "Celestina"*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- Shiple, George. 1973-1974. "'Non erat hic locus': The Disconceretd Reader in Melibea's Garden." *Romance Philology* 27: 286-303.
- Singleton, Mack Hendricks, trans. 1958. *Celestina*. By Fernando de Rojas. Madison, WI: The U of Wisconsin P.
- Weiner, Jack. 1969. "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*." *Papers on Language and Literature* 5: 389-96.
- West, Geoffrey. 1979. "The Unseemliness of Calisto's Toothache." *Celestinesca* 3.1: 3-10.



Roma, 1979. Lisa Gastoni en Melibea.
Adaptación de Alfonso Sastre.

Antonio Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto de la Iglesia. Fernando de Rojas y 'La Celestina.' Barcelona: Teide, 1991. vi + 170 pp.

For the past century and more, debate among critics as to authorship of *Celestina* has been keen, often distracting the attention of readers and scholars from more fundamental questions about the meaning and structure of the work. The monograph under review attempts to stir up again the stagnant waters of the question of authorship by reframing the issues on the basis of a meticulously close textual reading in a determined effort to unearth previously unnoticed clues in the received text. As an innovative effort, founded on new approaches and fresh assumptions, the authors' industry deserves considerable credit. The usable results, however, are fewer than this reader — and, I suspect, other readers as well — would have wished for. The debate over authorship, therefore, is far from over.

Fernando de Rojas and 'La Celestina' consists of an introduction, three chapters of varying length, plus a selected bibliography of some 150 works confined, in the main, to the specific issues explored between its covers, and a useful 3 1/2-page prologue by Joseph Snow. The central chapters deal successively with 1) authorship, 2) problems with the text of the *Comedia* and 3) changes made by the "author" in the text of the *Tragicomedia*.

The authors believe that the creation we today call *Celestina* existed first as a work in the tradition of the *comedia humanística* of roughly the extension of the first act, and that it had a happy ending. When this embryonic work reached Fernando de Rojas, he saw its inherent possibilities and began to adapt it into the form in which it first circulated in print, the *Comedia*. The most striking change imposed on the *borrador* was that its ending was made tragic. In an effort to account for the transformations of the original, the authors present the results of a close reading of almost unmatched intricacy. They seek and find

whatever scraps of evidence the text might yield after being altered/edited by varied hands over the course of almost five centuries. However, herein lies one of the fundamental problems with their meticulous study.

Sánchez and Prieto base much of their case on elements external to the main fiction, such as the acrostic verses which precede the work and the stanzas added by Alonso de Proaza after the end of it. While these versified statements purport to explain certain aspects of the creative process, having been accepted by them as valid statements of an authorial intention, the use made of them by the authors is fraught with problems. For instance, they hypothesize that stanzas 4-7 of the acrostic verses originally constituted the *fin bajo* to which the preliminary *Carta* ("El autor a un su amigo") makes reference. The acrostic message for these particular stanzas reads: "s'acabó la comedia de calisto y melibea." The preceding and following stanzas were later additions, made to incorporate the references to Rojas and to Montalbán.

While this line of analysis reveals a great amount of ingenuity, the authors appear to me to be too given to accepting those parts of the evidence which strengthen their case: I do not sense that they then examine this evidence in its totality to see where it might lead. The authors seek to dismiss the authority of the acrostic stanzas other than 4-7 on the grounds of rhyme techniques. Since the poetic merit of all of the stanzas of this acrostic is dubious, such attempts to distinguish among them is, at best, questionable. In a similar vein, the authors attempt to further distinguish between the lost MS and the early printed versions of the work in terms of these preliminary pieces but, here too, the layers of hypothesis, however clearly presented, impede real conviction. Sánchez and Prieto assert their ability to discriminate between successive stages of textual elaboration and reworking but, in the end, their case rests wholly on conjecture.

They are too disposed, then, to dismiss the remaining acrostic stanzas as unauthentic (36), apparently because thus they support the authors' thesis. Later conjecture focusses on their contention that the Burgos edition must have contained all the content of the lost MS (41): they do not clearly indicate the basis for this belief. They then (56 ss) emphasize the concept of *entretalladuras* to explicate — beginning at stanza 8 of the acrostic — the revisions which, in their thesis, transformed the *borrador* into the *Comedia* and this, later, into the *Tragicomedia*. Indeed, much of the rest of the monograph is devoted to locating textual interventions: most of these are based on verbal resemblances between characters' speeches. That is, new dialogue has

been fashioned out of old. They do not test or consider the possibility that the author has used echoes or restatements of his own previous writing. Sánchez and Prieto seem throughout this work like enthusiastic archaeologists whose zeal leads them to speculate too much on the basis of available evidence. This is both the strength and the weakness of their arguments.

To my mind, the authors appear overly stringent in their expectation that Melibea could not possibly think that Calisto, encouraged by the *cordón*, the promise of the prayer, and afflicted by his toothache, was capable of quickly seeking another love interest (107). Their argument is based on rational thought and strict chronological time. They overlook that this is obsessive courtly love where (as Capellanus reminds us) the lover is "always apprehensive" (rule 20) and suspicion of the beloved requires only a "slight presumption" (rule 28). Elsewhere they forget that the walled garden is not as impenetrable as they surmise (115): like all such gardens, it has doors or gates (mentioned in Act XII), although they would have been locked securely overnight. Another lapse occurs when Sánchez and Prieto fault Sempronio's catty remark about Melibea as being inconsistent with the description of her in the *argumento general* (124). Obviously the description in the *argumento general* is all superlatives, exaggerated to present Melibea as a paragon among women. Sempronio's comments are clearly negative exaggerations, like all misogynistic remarks, designed to insult women for some literary or rhetorical purpose. It makes little or no sense to expect internal consistency in a work built on the contrast between courtly love and misogyny. Owing to Rojas's manipulations and the switch to a tragic ending in the reworking, the authors can claim, albeit hesitantly, that the work is, in terms of genre, essentially dramatic (126).

This meticulous reconstruction of the textual evolution of *Celestina* is presented without a scaffolding of hard facts and must depend on hypothesis for all support of its central thesis. I believe that, unfortunately, it leads to more confusion than clarification. Thus the perennial questions that perplex scholars about the authorship of *Celestina* still require a search for more solid answers. This reconstruction, perhaps, might stimulate that search.

Steven D. Kirby

Eastern Michigan University



Celestina
Calisto
Melibea
Pármeno
Sempronio
Pleberio
Alisa
Elicia
Areusa
Lucrecia
Sosia

AMPARO SOLER LEAL
ROMÀ SÁNCHEZ
BEATRIZ GUEVARA
XAVIER RUANO
PAUL BERRONDO
JORDI DAUDER
LINA LAMBERT
IZASKUN MARTÍNEZ
ANGÉLICA REVERT
MARTA ULLOD
GERMAN MADRID

La *Celestina*

de Fernando de Rojas, versión José Ruibal,
dirección Hermann Bonnin

CON

**AMPARO
SOLER LEAL**

Dirección
Ayudante de dirección
Escenografía y vestuario
Iluminación
Música y canciones

HERMANN BONNIN
SABINE DUFRENOY
MARCELO GRANDE
QUICO GUTIÉRREZ
ROSA ZARAGOZA

Realización escenografía
Vestuario y zapatería
Estudio de grabación
Regidora
Sastra
Pelucas
Diseño gráfico
Fotografías
Agencia de medios
Técnico de sonido
Técnico de iluminación
Maquinistas

COROMINAS - SALVADOR
MENKES
OIDO
SILVIA MARTORELL
PILAR PARMA
DAMARET
ELMONOGRÀFIC
ROS RIBAS
PUBLIESPEC
XAVI HIDALGO
RAMON MARIEGAS
NATALIA OLGA BAROT
ANTONIO BAUTISTA
FRANCISCO J. MENDEZ
EDUARD BLANCH

Director técnico
Directora de producción
Productora ejecutiva

MIGUEL MONTES
AMPARO MARTÍNEZ
ESTER ALONSO

Barcelona, 1996.



PREGONERO

Los bienes, si no son comunicados, no son bienes.
Celestina, auto I

[Thanks for items which have contributed to this report are heartfelt and go to: P. Welt, K. Kish, R. Utt, B. Taylor, M. Rubio, J. C. Conde López, P. Bly, G. Hutcheson, Reed Anderson, G. Olivetto, Gabriela Martín, P. Botta, M. Solomon, J. Rank, M. Gerli, and L. Fothergill-Payne. **J.T. Snow**]

REVIEWS OF RECENT CELESTINA BOOKS:

1. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano and María R. Prieto de la Yglesia, *Fernando de Rojas y 'La Celestina'* (1991).

by I. A. Corfis, in *La Corónica* 23 (1994-95): 97-99;

by D. S. Severin, in *Bull. of Hispanic Studies* 71 (1994): 253;

by J. R. Rank, in *Hispanic Review* 62 (1994): 112-15;

by I. A. Corfis, in *Journal of Hispanic Philology* 17 (1992[1994]): 81-83;

by M. T. Ward, in *Hispania* 78 (1995): 503-504;

by S. D. Kirby, in *Celestinesca* 19.1-2 (1995):

by P. Botta, in *Cultura Neolatina* (1995): in press.

2. Louise Fothergill-Payne, *Seneca and 'Celestina'* (1988).

by R. Meyer, in *The Classical Review* 40 (1990): 156-57;

by D. Hook, in *Medium Aevum* 59 (1990): 175-76;

by M. R. Menocal, in *Speculum* 65 (1990): 665-66;

by C. F. Fraker, in *Romance Quarterly* 37 (1990): 375-77;

by J. Morrison, in *Parergon* 8 (1990): 142-44;

by **K. A. Blüher**, in *Romanische Forschungen* 104 (1992): 491-492;
by **J. S. Geary**, in *Romance Philology* 47 (1993): 264-69.

3. Peter E. Russell, ed., *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1991).

by **P. Dumitrescu**, in *Cuadernos para la Investigación de Literatura Hispánica*, núm. 16 (1992): 251;
by **D. G. Pattison**, in *Medium Aevum* 62 (1993): 100-107;
by **J. Rodríguez-Puértolas**, in *Journal of Hispanic Philology*.

4. Charles Fraker, *"Celestina": Genre and Rhetoric* (1990).

by **George Greenia**, in *Hispania* 74 (1991): 884;
by **A. Cioranescu**, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53 (1991): 582-84;
by **M. A. Diz**, in *Speculum* 68 (1993): 776-79;
by **M. Garcia**, in *Bulletin Hispanique* 94 (1995): 355-358.

5. Dorothy S. Severin, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in "Celestina"* (1989).

by **J. F. Burke**, in *Modern Language Review* 87 (1992): 226-227;
by **P. N. Dunn**, in *Comparative Literature* 45 (1993): 189-191;
by **H. Merkl**, in *Ibero-romania*, núm. 37 (1993): 142-143;
by **J. T. Snow**, in *Bull. of Hispanic Studies* 71 (1994): 251-253;
by **K.-P. Walter**, in *Zeitschrift für Romanische Philologie* 110 (1994): 619-621.

6. M. A. Pérez Priego (ed.), *Cuatro comedias celestinescas* (1993).

by **J. Snow**, in *Bulletin of the Comediantes* 46 (1994): 125-127;
by **A. Gier**, in *Romanische Forschungen* 106 (1994): 412;
by **R. Hathaway**, in *Hispanic Review* 63 (1995): 452-454.

7. M. E. Lacarra, *Como leer "La Celestina"* (1990).

by **Eloisa Palafox**, en *Celestinesca* 18.1 (mayo 1994): 83-86.

8. R. González Echevarría, *Celestina's Brood ...* (1993);

by **Nancy Marino**, in *Celestinesca* 18.1 (mayo 1994): 80-82;
by **Catherine Connor**, in *Renaissance Quarterly* 48 (1995): 628-630;
by **R. L. Fiore**, in *Hispania* 78 (1995): 497-498;

- by **A. Higgins**, in *Revista Iberoamericana*, nos. 172-173 (1995): 685-700.
9. Ivy Corfis, J. T. Snow (eds), *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary* (1993).
- by **George Greenia**, in *Celestinesca* 17.2 (nov. 1993): 151-158;
 by **Connie Scarborough**, in *Hispania* 77 (1994): 805-807;
 by **David Hook**, in *Modern Language Review* 90 (1995): 780-782.
10. Clive Griffin, *The Crombergers of Seville* (1988).
- by **T. S. Beardsley, Jr**, in *Hispanic Review* 59 (1991): 77-78.
11. Miguel Garci-Gómez, *Tres autores en "La Celestina"* (1993).
- by **Estelle Irizarry**, in *Celestinesca* 17.2 (nov. 1993): 147-50.
12. Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (1993).
- by **V. de Lama**, in *Revista de Literatura Medieval* 6 (1994);
 by **J. Schraibman**, in *Revista de estudios hispánicos* 29 (1995): 584-587;
 by **G. Kaplan**, in *Hispanic Review* 63 (1995): 601-603;
 by **T. Bubnova**, in *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43 (1995): 205-212;
 by **M. T. Ward**, in *Hispania* 78 (1995): 794-795.

CELESTINA IN PUBLIC LECTURES:

The list, presented in chronological order, is, of course, incomplete. It serves as a reminder of how vital are *Celestina*-studies in these times. It would greatly help if readers, organizers, and participants in *congresos* would alert the editor to gaps in these reports, or send copies of conference programs to him at the editorial address.

The following papers (1-5) were presented at the Fourteenth Spanish Golden Age Theatre Symposium, El Paso Texas, March 9-12, 1994.

1. **J. T. Snow** (Michigan State U.), "Celestina on the Sixteenth-Century Stage."
2. **Theodore S. Beardsley, Jr.** (Hispanic Society of America), "Two Transmutations of *Celestina* on the Barcelona Stage."
3. **Kathleen V. Kish** (U. North Carolina-Greensboro), "*Celestina's* Illustrators Stage the Work."
4. **Thomas A. O'Connor** (SUNY-Binghamton), "La estructura y finales variantes de *El encanto de la hermosura y el hechizo sin hechizo y La segunda Celestina*."
5. **Guillermo Schmidhuber** (U. of Guadalajara), "Hallazgo de una comedia perdida de Sor Juana: *La segunda Celestina*."

The following (6-10) were presented in honor of Louise Fothergill-Payne on the occasion of her retirement at the meetings of the Asociación Canadiense de Hispanistas, Calgary, June 4, 1994.

6. **Teresa Kirschner** (Simon Fraser U.), "La pareja Calixto y Melibea: la 'ilusión' (cómica) de Tony Jushner."
7. **M. E. Lacarra** (U. del País Vasco), "Enfermedad y erotismo: las pasiones de Areúsa y Melibea."
8. **Michael Gerli** (Georgetown U.), "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*."
9. **Enrique Fernández** (Calgary U.), "*Celestina* comentada: intertextualidad y retórica."
10. **Félix Carrasco** (U. of Montreal), "*La Thebaida* como anticelestina."
11. **Stephen Reckert** (King's College-London, and Lisbon), "*La Celestina*: drama del solipsismo." Sixth XVth Century Colloquium, Queen Mary-Westfield College, London, June 30, 1994.
12. **M. R. Prieto de la Iglesia** (U. Complutense), "El problema de la autoría de *La Celestina*: propuesta de una solución." Cursos de Verano de la U. de León, September 9, 1994.
13. **J. T. Snow** (Michigan State U.), "Why *Celestina*? Why Not *Calisto y Melibea*? U. of Miami (Florida), October 13, 1994."

14. **Linde Brocato** (U. of Illinois), "'Con los intelectuales ojos penetro': Labrynthine Textuality, Carajicomomic Vision, Celestinesque Desire." *Textualities of Desire: A Symposium on Medieval Spanish Literature*, Emory U., November 5, 1994. [On the *Laberinto de fortuna*, the *Carajicomedia* and *Celestina*].

Three papers (15-17) were presented in a section titled, '*Celestina: Some Reconsiderations*,' at the Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (Tulane University, March 2-4, 1995).

15. **Theodore S. Beardsley, Jr.** (Hispanic Society of America) "The House and Gravesite of *Celestina*."
16. **Jerry R. Rank** (St. Mary's College), "Thirty Years after Homer Herriott: What Do We and Don't We Know about the Early Editions of the *Celestina*?"
17. **Ivy A. Corfis** (Penn State U.), "Ovid and the Art of Love in *Celestina*."
18. **Juan Carlos Conde López** (Seminario de Lexicografía de la RAE), "La *Celestina* de Palacio: sobre el hallazgo del manuscrito y su importancia textual." Dept^o de Literatura Española (U. of Valencia) Valencia, March 8, 1995.
19. **J. T. Snow** (Michigan State U.), "Gil Vicente and *Celestina*." Kentucky Foreign Language Conference, Lexington KY (USA), April 20-22, 1995.
20. **L. Fothergill-Payne** (U. of Calgary), "Sex, Lies, and Philosophy: a Senecan Guide to Epicureanism in *Celestina*." Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary-Westfield Coll. (London), May 5, 1995.

The following presentations (21-22) were made for the Smith College (Dept. of Spanish & Portuguese) retirement ceremony in honor of **Erna R. Berndt-Kelley**, Northampton, Massachusetts, May 8, 1995.

21. **J. T. Snow** (Michigan State U.), "Melibea's Mother."
22. **George Shipley** (U. of Washington), "Rotten With Perfection."
23. **Eloisa Palafox** (Washington U.), "Oralidad y retórica en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: el potencial mágico de los refranes." The Medieval Hispanic Research Seminar's VII Annual

XVc Colloquium (Queen Mary-Westfield College—Univ. of London), London, June 30, 1995.

The following presentations (24-32) comprise the offerings on *Celestina* from the "Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles," dirigido por Francisco Rico, Soria, 24-28 julio, 1995.

24. **Francisco Rico** (U. Autónoma, Barcelona), "Cultura y estilo de *La Celestina*."
25. **Patrizia Botta, y F. Lobera** (U. Roma), "El texto de *La Celestina*."
26. **Alan Deyermond** (Queen Mary-Westfield College—U of London), "*Celestina* y la poesía del siglo XV."
27. **I. Ruiz Arzálluz** (U. del País Vasco), "Clásicos y humanistas en *La Celestina*."
28. **Paloma Díaz Mas, C. Mota** (U. del País Vasco), "La edición anotada de *La Celestina*."
29. **Francisco Rico** (U. Autónoma, Barcelona), "Texto y notas."
30. **Pedro M. Cátedra** (U. de Salamanca), "Erótica medieval y erótica renacentista: singularidad de *La Celestina*."
31. **Jacques Joset** (U. de Liége), "*La Lozana andaluza* y la tradición celestinesca."
32. **Francisco Márquez Villanueva** (Harvard U.), "Hacia Pleberio."

The following (33-39) were presentations made at the XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, UK, 21-26 August, 1995).

33. **Nicholas G. Round** (U. of Sheffield), "De la 'puta vieja' de Fernando de Rojas a la 'Dama vieja' Shakespeariana: sobre la *Celestina* y la reforma anglicana."
34. **Antonio F. Cao** (Hofstra U.), "'*Tragicomedia de Calixto y Melibea*' en verso de Juan de Sedeño: hipertextualidad y ambigüedad genérica."
35. **J. T. Snow** (Michigan State U.), "Gil Vicente como lector de *Celestina*."

36. **Félix Carrasco** (U. of Montreal), "*Celestina* y sus imitaciones: el debate sobre el sentido del modelo."
37. **James F. Burke** (U. of Toronto), "La mirada de la *Celestina*: ¿masculina o femenina?"
38. **Mercedes Alcalá Galán** (U. of Wisconsin), "Matriarcado y relaciones de poder en la *Celestina*."
39. **David Mackenzie** (U. of Birmingham), "'Huevos asados.'"
40. **Kathleen V. Kish** (U. North Carolina-Greensboro), "*Celestina's Movable Feast: A Transcontinental Orgy.*" Texas Medieval Association, Waco TX, September 7-9, 1995.

The following (41-42) were part of a Special Session "Unnatural Kinds: *Celestinas*, Sex(ualities), and Textualities in Early Modern Iberian Literature," Modern Language Association, Chicago IL, December 27-30, 1995.

41. **Josiah Blackmore** (U. of Toronto), "*Celestina's Effeminate Portuguese Brother.*"
42. **Emilia Navarro** (Emory U.), "The Reader as *Celestina*: De-generating Cervantine Texts."

CELESTINA ON THE STAGE:

BARCELONA. La nueva producción del grupo Focus es *Celestina*, en versión de José Ruibal. Hermann Bonnin dirige a Amparo Soler Leal, en el papel de *Celestina*, en el Teatro Condal, con estreno el 21 de diciembre (1995). La actriz, recordemos, es la hija de Milagros Leal que tantas veces representó la misma figura en casi toda España en los años 60 (en la producción de la adaptación de Alejandro Casona). La actriz define su *Celestina* como alguien "lleno de contrastes y con momentos de mucha habilidad y encanto" (*El País* [17 dic. 1995]). La Melibea de Beatriz Guevara se ve como atrevida y avanzada a su época. El Calisto de Romà Sánchez es una parodia y a veces roza el ridículo. Otros en el reparto son: Xabier Ruano (Pármeno), Paul Berrondo (Sempronio), Jordi Dauder (Pleberio), Lina Lambert (Alisa), Izaskun

Martínez (Elicia), Angélica Revert (Areúsa), Marta Ullod (Lucrecia), y Germán Madrid Sosia).

El decorado proyecta 'una idea de luz' y el local se concibe como una ciudad litoral cualquiera, muy mediterránea. Hay canciones sefardíes y árabes agregadas para reflejar la convivencia entre las tres culturas en la época de Rojas.

Estará en Barcelona hasta finales de marzo de 1996. Tiene en su futuro la inclusión en el festival de Almagro en el verano de 1996 y luego, en septiembre, la escenificación en el Teatro de la Comedia de Madrid. (Unos datos sacados de reportajes y entrevistas en *El Periódico* de Barcelona, 8 octubre y 20 diciembre de 1995).

* * *

MEXICO CITY. Tuve el placer de poder asistir, en la misma «Sala Molière» donde se estrenó su *Celestina* en 1953 el recordado **Alvaro Custodio**, a un homenaje a su memoria organizado por sus amigos mexicanos, principalmente los que trabajaban con él en sus muchos proyectos teatrales para el Teatro Clásico de México, fundado por el mismo Custodio. Tuvo lugar el 25 de mayo de 1994.

El homenaje tenía dos partes. En la primera, varios actores recrearon papeles que habían tenido en las obras montadas por Custodio (Lope, Calderón, Rojas, Manrique ...). Había sólo tres o cuatro escenas de su *Celestina*, pero allí estaban el gran **Ignacio López Tarso** en Pármeno (papel muy galardonado en su momento), **Ofelia Guilmain** como Celestina (había tenido el papel de Lucrecia en 1953, pero había recién montado, en nueva producción de su propia compañía, esta adaptación, ella misma en *Celestina*), **María Idalia** y **Rosenda Monteros** aparecieron en Meliba y Areúsa, respectivamente, y **Miguel Córcega** y **Tina French** interpretaron Sempronio y Elicia.

En la segunda parte, salieron todos los actores que habían participado en la primera parte, se sentaron en un semicírculo y recordaron la vida y carrera de **Alvaro Custodio** (asistía una de las dos hijas del homenajeado e intervino también en esta parte), frecuentemente en colaboración con otras aportaciones espontáneas de dignitarios sentados entre el público.

Alvaro Custodio recibió el premio de la crítica por esta *Celestina*, que se vio centenares de veces y fue seleccionada para el programa cultural de los Juegos Olímpicos en México (1968). Se vio más tarde en una producción bilingüe en Los Angeles (1978). Custodio volvió del exilio a España poco después, continuando su carrera teatral con base en El Escorial. Murió en abril de 1992. Para más sobre las "celestinas" de este dramaturgo, véase la "Nota del editor," *Celestinesca* 16.1 (mayo 1992): 1-4.

* * *

ENGLAND. The "Actors Touring Company" (London) production of *Celestina* was featured in its 15th Anniversary Tour in 1993. It was called "fresh and stimulating" in Birmingham, and *The Times* called it "intelligent, sumptuous." For *The Guardian*, it was an "intravenous injection of raw passion." This is a co-adapted (Max Hafler and Nick Philippou) version of James Mabbe's 1631 translation, with Philippou also directing. Between Oct. 7 and Dec 11, 1993, the tour production was seen by thousands in: Edinburgh, Salisbury, Chichester, Oundle, Cambridge, Chipping Norton, Aberystwyth, Hemel Hempstead, Newark, Worksop, St. Albans, Canterbury, Belfast and, finally, London. [There is additional information in *Celestinesca* 17.2 (noviembre 1993): 167].

* * *

CINCINNATI (USA). Jacques Copeau in 1929 presented Corneille's *L'Illusion*, wedding it in part to Rojas' *Celestina*. This new version is an adaptation by Tony Kushner and was presented by the Ensemble Theatre of Cincinnati in their 1993-1994 season (February 2-27, 1994).

* * *

BUENOS AIRES. A las notas recogidas en *Celestinesca* 17.2 (noviembre 1993): 167-168, sobre esta producción de Oscar Bonet (estrenado en septiembre de 1993), podemos ahora precisar más el reparto: en *Celestina*, Graciela Araujo; como los amantes, Laura Novoa y o Santiago Cerestetto o Fabio Mancini; como los criados de Calisto, Juan Palomino (Sempronio) y Pablo Ribot (Pármeno); como las 'mochachas', Mónica Santibáñez (Elicia) y Adriana Filmus (Areúsa); Mágara Alonso en Lucrecia; Pablo Finamore en Sosia; quien no hacia Calisto hacía de Tristán; y con, como los padres de Melibea, Néstor Hugo Rivas en Pleberio y Dora Prince en Alisa.

El mismo director escribe en el programa sobre su puesta de escena: "Esta es una versión de *La Celestina* despojada, desnuda, sin artificios. No tiene escenografía. No la había pensado así para ese público imaginario ... Pero las circunstancias se manifestaron más poderosas que mi voluntad. En esta puesta austera he dejado de lado, con dolor, los efectos visuales, lo asombroso, lo sorprendente. Y me empeñé en que este trágico poema de amor y muerte, este eterno duelo entre Dios y Satanás que se libra dentro de nosotros, los humanos; este drama medieval-renacentista-eterno, que nos deja a merced de nuestras pasiones, sin control, llegue puro al corazón del público que imaginé."

CELESTINA AS FILM:

The first notice seen was a notice from E. Hernández, writing in *El mundo* (11 agosto 1995), suplemento "Un Verano Europeo," p. 7. Rafael Azcona has adapted Rojas's *Celestina* for the screen and it went into production October 2, 1995. The filming has been done on location in parts of Toledo (Escalona) and Guadalajara (the sixteenth-century monastery of Lupiana) as well as in Cáceres. The producer is Andrés Vicente Gómez. The film stars, as Melibea, the popular actress, Penélope Cruz, with Juan Diego Botto as Calisto; as Elicia and Areúsa, we will see Maribel Verdú and Candela Peña. As Celestina, the veteran actress, Terele Pávez will be — in the words of *El País'* Javier Rioyo — "nuestra definitiva Celestina cinematográfica" (one early aspirant for the role was Carmen Maura). The director, Gerardo Vera, wishes that this *Celestina* reflect some of the Medea of Pasolini. Pleberio and Alisa will be portrayed by Lluís Homar and Anna Lizaran. Others are Jordi Mollá and Carlos Fuentes.

We quote Gerardo Vera from *La Vanguardia* (26 agosto 1995, p. 21): "...aunque mantendremos el desarrollo de la acción en la España del siglo XVI, vamos a contar la historia de 'La Celestina' con claves contemporáneas y quiero lograr una película que revuelva las tripas y que vaya al bazo y no al corazón de los espectadores. Me temo que será polémico para los académicos."

The 'asesoramiento literario' is being provided by Francisco Rico, who has seen and approved of the scripts (Azcona and Vera, working in close collaboration, have overseen, so far, twelve successive scripts). An influence on the script was their reading of Yirmiyahu Yovel's book, *El marrano de la razón*, on Spinoza. The final script follows the *converso* motif, linking an ultimately atheistic view to "immanence," the particular philosophy of Spinoza.

CELESTINA IN OPERA:

Some time ago, we had heard of a new operatic version being prepared by emeritus University of California (Berkeley) professor Joaquín Nin-Culmell. Not only has that been finished, but it has been published in Paris. It was scheduled for its premier performances in the Liceo of Barcelona when that theatre experienced the great fire. As of this writing, the Liceo is under reconstruction and one of the musical offerings waiting in its wings will be this long-awaited *La Celestina*. May it happen soon!

CELESTINA IN THESES AND DISSERTATIONS:

1. Itziar Michelena, "La Celestina Primitiva." Tesis doctoral, Universidad del País Vasco — Fac. de Filología y Geografía e Historia (1994).
 2. (in progress) Valarie Rollwagen, "Forming and Informing Women in the Spanish Renaissance: Six Readings." SUNY-Buffalo (E. Dudley).
- Gracias a los celestinistas de la Universidad de Roma (E. Scoles, G. Macchi, C. Samonà, P. Botta, F. Lobera) podemos agregar las siguientes tesinas a la creciente lista de proyectos celestinescos disponibles.
3. Raffaele Brunetti, "Esame critico de alcune varianti della *Celestina*." 1976; directores: E. Scoles, G. Macchi.
 4. Anna Okonska, "La *Tragedia Policiana*." 1977; directores: E. Scoles, C. Samonà.
 5. Angela Pagano, "I Proverbi della *Celestina*." 1979; directores: E. Scoles, C. Samonà.
 6. Antonella Cammisa, "Magia e stregoneria nella *Celestina* di Fernando de Rojas." 1982; directores: C. Samonà, E. Scoles.
 7. Marina Sanfilippo, "La doppia redazione della *Celestina*: schedatura e studio degli interventi della seconda stesura." 1988; directores: E. Scoles, C. Samonà.
 8. Lorenzo Blini, "Il rifacimento in versi della *Celestina* di Juan Sedeño: introduzione, edizione e note." 1990; directores: E. Scoles, F. Lobera Serrano.
 9. Simona Sperindé, "Il testo della *Celestina* nell'edizione Zaragoza 1507." 1990; directores: E. Scoles, F. Lobera Serrano.
 10. Carla Simone, "La prima traduzione italiana della *Celestina* ed i suoi rapporti con le edizioni primitive in lingua spagnola." 1991; directores: E. Scoles, F. Lobera Serrano.
 11. Elisabetta Vaccaro, "Una traduzione inglese della *Celestina*." 2 vols. 1992; directores: P. Boitani, P. Botta.

12. María Sofía **Ramírez Carmona**, "Recopilación y estudio crítico de las fuentes de la *Comedia de Calisto y Melibea*." 2 vols. 1993; directores: E. Scoles, P. Botta.
 13. Danila **Ubaldi**, "Le versioni italiane della *Celestina*. Problematiche di traduzione." 1994; directores; F. Lobera Serrano, P. Botta.
 14. (en preparación). Francesca **Guelpa**, "Le fonti delle interpolazioni della *Celestina*." Directores: P. Botta, F. Lobera Serrano.
-

CELESTINA PROJECTS (IN PROGRESS):

The *Celestina comentada*. This anonymous commentary of *Celestina* from the middle of the 16th century is MS 17631 in Madrid's Biblioteca Nacional. Its 221 folios contain varying lengths of the text copied from one of the editions printed in 1538, each followed by numbered glosses, also of varying lengths. These glosses sometimes have interlinear or marginal notations. These most often add references to those mentioned, but sometimes only confirms the original references.

The MS has been transcribed by a team, **Louise Fothergill-Payne**, **Ivy Corfis**, and **Fabienne Plazolles**, with detailed notes to glosses on classical, biblical and literary sources provided by **Enrique Fernández**.

The project is near completion. We are awaiting its publication in Salamanca, in the series of "Textos recuperados," directed by **Pedro Cátedra**.

Two Spanish Conversos: Rojas and Delicado. Tentative title of a monograph in preparation, by **Manuel da Costa Fontes**.

Studies awaiting publication: **Michael Gerli** has finished his "The Heart of the Matter: Vile Bodies, Sexual Underworlds, and the Body Politic in *Celestina*," due to appear in *Crossing Sexual and Cultural Frontiers in Medieval Iberia*, edited by **J. Blackmore** and **G. Hutcheson**.

Several studies on *Celestina* have been offered for the planned homage volume for **Alan Deyermond**, titled *The Mind of Medieval Spain*, being edited by **Ralph Penny** and **Ian McPherson**, due in 1997. More on this in future numbers of *Celestinesca*.

"CELESTINA" EVERYWHERE:

That *Celestina* is a literary masterpiece, reproduced, translated, edited, adapted, continued, and imitated over the past five centuries (minus a few years) is well-documented. Less well-documented, perhaps, are the frequent uses of the bawd's name as a common noun, or as a point of comparison, in other contexts. I here reproduce just a few that have come our way (other citations may be found in previous PREGONEROS).

1. M. de Unamuno, "Salamanca," in *Andanzas y visiones españolas* (1922), in *Obras completas I. paisajes y ensayos* (Madrid: Escelicer, 1966), pp. 420-425, at 423:

"¿Y qué de la Salamanca de la Celestina y de la del estudiante de Salamanca de Espronceda ... ? Estudiantes, aunque no como aquel, aún quedan, y Celestinas me parece que también."

2. Birute Ciplijauskaitė, praising Antonio Sánchez Barbudo in a volume dedicated to him of the review *Anthropos*, núm. 149 (octubre 1993), says (p. 72):

"Como Celestina, [Antonio] tiene el don y el arte de hablar a cada uno en su propio lenguaje, y así le embauca."

3. En el titular de la columna de "O Valedor do Galego" (escrito por un tal 'Xoan Ninguen' en el suplemento "Galicia" del periódico *El mundo* (22 julio 1995), alude el autor a sí mismo — al publicar una carta de un chico que quiere conocer a una chica — así: "EL VALEDOR COMO CELESTINA."

4. J. González Méndez, escribiendo en *El mundo* (16 julio 1995), el suplemento "Galicia," alegó esto de Felipe González (anfitrión en aquel momento en Santiago de Compostela de Helmut Kohl, Canciller de Alemania):

"O sea, dramática la 'escena del sofá' que le están montando Xerardo Estévez y Manuel Fraga a Helmut Kohl, oye, con Felipe González de Celestina, el Hostal de los Reyes Católicos y mi gente compostelana (...)."

5. Xavier Vidal-Folch, al hablar del papel de España en la política exterior de la Comunidad Europea, con vistas tanto hacia el

mediterráneo como hacia Suramérica, titula su artículo (*El País*, 26 de noviembre de 1995), p. 9, "ESPAÑA COMO CELESTINA."

6. Mikel Iturriaga, en una entrevista con la actriz, Maria Barranco (*El País*, "Telepaís," 12 julio de 1995, p. 30), comenta: "Ahora la actriz se siente muy cómoda en su nueva labor de *Celestina* televisiva."
7. El novelista, Luis Landero, que es también profesor de bachillerato, al defender la noción que hay placeres, como la lectura (por ejemplo), que debemos recomendar a los alumnos, aun si no dan gratificación instantánea como muchos de los medios más populares del mundo de hoy, escribe lo siguiente (*El País*, 24 de diciembre de 1995, p. 13):

"... yo he conocido a mucha gente eufórica cuando grita: ¡Me voy para el fútbol!", pero no he visto todavía a nadie que, ante la perspectiva de una tarde consagrada a la lectura, diga: "¡Hala, a engolfarse en *La Celestina*!", o frotándose las manos con fruición: "¡Y esta noche ... Unamuno!"

8. Es que él mismo tal vez no suelte ese ejemplo de *Celestina* sin buena razón, siendo que en otro reportaje sobre Landero, en el *ABC. Suplemento literario*, Rafael Conte le pide — en la entrevista-base del reportaje — su opinión de la enseñanza, y Landero confiesa:

"Al final, los que enseñan de verdad son los escritores; son Homero y Cervantes quienes enseñan, quienes comunican, los que contagian la literatura para que los alumnos la lean con agrado, placer y sensibilidad. Me siento en clase como una *Celestina* que enreda a mis alumnos para que lean."

9. Just to note that one of America's premier stage actresses, Carol Channing, who has played the go-between matchmaker Dolly Levi thousands of times, had this insight into the value of experience in the creation of her character: "The older Dolly Levi gets [read *Celestina*], the more sense she makes. She's a matchmaker and you don't have the right to do that unless you've lived and lived and lived and lived. If she's 100, she'll be better" (*USA Today*, September 20, 1955, 6D).

HONORS FOR CELESTINISTAS:

1. Our Corresponsal from England, **Alan Deyermund**, presided over the XII Congress of the AIH, held in Birmingham (August 20-26, 1995). He has been named **HONORARY PRESIDENT** for life. He was accorded earlier yet another honor, a honorary Doctorate in Letters from Georgetown University (May 1995) where he also delivered the commencement address to the College of Arts & Sciences. The Univ. of Salamanca has just — as part of its commitment to him as a recipient of the NEBRIJA prize — published vol I of his long-awaited *Catálogo de la Literatura Perdida*.

2. On Monday, May 8, 1995, Smith College honored, on the occasion of her retirement, **Erna Ruth Berndt-Kelley**, student of J. Homer Herriott, author of *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'* (Madrid: Gredos, 1963) plus a half-dozen or so significant studies on other aspects — most recently, the iconographical value of early editions — of Rojas' famed work. Erna Berndt-Kelley has been a Corresponsal of *Celestinesca* from its inception. There was a reception, a program with two speakers (**George Shipley, Joseph Snow**), and a celebratory dinner followed by a concert of medieval music.

UNIVERSIDAD DE MURCIA

1990

Concordancias de la tragicomedia
de Calixto y Melibea y de la
puta vieja Celestina

José Muñoz Garrigós

TESIS DOCTORALES

BALLET ESPAÑA PACO ROMERO

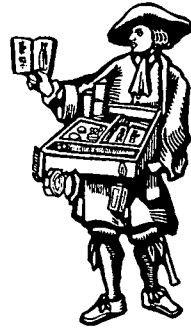
«LA CELESTINA»

Música: Manolo Sanlúcar
Coreografía: Paco Romero
Escenografía: Luis Caruncho
Realización de Decorados: Alberto Valencia
Diseño de Luces: Federico Guerlache
Figurines: Paco Quesada
Realización de Vestuario: Teresa Jiménez y Eduardo Pérez
Zapatería: Gallardo
Grabación musical: PUBLIVOX

Intérpretes:

Celestina: Carmen Casarrubios
Melibea: Belén Fernández
Calixto: Paco Romero
y toda la compañía
Grabación original de «Fantasía para Guitarra y Orquesta de Manolo Sanlúcar», propiedad de BMG Ariola, S.A.

Sept-Oct., 1990 (Madrid).



**'CELESTINA' DE FERNANDO DE ROJAS:
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
(decimonono suplemento)**

**Joseph. T. Snow
Randal Garza
Michigan State University**

[Agradecimientos: Los siguientes amigos de esta revista o nos proporcionaron referencias a, o copias de, estudios anotados en este suplemento: E. Salas, H. L. Sharrer, H. C. Woodbridge, F. Maurizi, D. D. Severin, A. D. Deyermond, M. Rubio. E. Gascón Vera, y R. Soto.]

723. ALCALÁ FLECHA, Roberto. "La intención documental. Iconografía de la *Celestina*," en su *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya* (Cáceres: Univ. de Extremadura, 1984), pp. 79-107 (8 ilustraciones).

Directa (en Rojas) o indirectamente (por ejemplo en "El arte de las putas" de N. Moratín), en Goya aflora el tema de la alcahueta y sus pupilas. Hay reflexiones de la celestinesca en los comentarios a los *Caprichos* 12, 15, 17, 31 y 36, y a unos ejemplos de los *Álbumes*.

724. ALLAIGRE, Claude. "Notule sur une autodéfinition de Calisto dans *La Celestina* ('yo, misto'). *Les langues neo-latines*, núm. 299 (1994): 17-22.

Pretende recuperar para el vocablo 'misto' su significado religioso de 'iniciado' (aquí en un culto melibeico): Calisto se siente indigno por ser corporal al lado de esta presencia angelical.

725. ALONSO, Alvaro, "Huella de *La Celestina* en la ficción pastoril," en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes (Granada: Universidad, 1995), 4 vols; vol. I: 251-260

Como modelo de lamento, como historia de amor y como fuente de conocimientos, varias obras del género pastoril encuentran en *Celestina* su claro eco: en *La Diana* (1563) de Alonso Pérez; en *Ninfas y pastores del Henares* (1587) de González de Bobadilla; en *El prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader; y en *Los pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Jacinto Espinel Adorno.

726. ATALA, Henri. "Se acabó el primer acto," en '*La Célestine: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*,' (ver MAURIZI, 770), pp. 53-58

Rojas admiró el texto corto y completo del autor primitivo, el cual este autor sugiere pudiera titularse "El amante bobo y la alcahueta." Pero también reconoce que después compuso "tal fin que el principio desata," continuándolo y matando a sus protagonistas.

727. BACCHELLI, Franco. "Repertorio di opere antiche spagnole della biblioteca 'A. Panizzi' de Reggio Emilia." *Quaderni di lingue e letterature* (Verona) 18 (1993): 59-103.

Los números 103 y 104 de su catálogo son ejemplares de la TCM (Milán: Zanotto da Castione, 1414; Venecia: F. di Alessandro Bindoni y Mapheo Pasini, 1531).

728. BELTRÁN, Rafael. "La huella de *Tirant lo Blanc* en la *Celestina*," *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV — Dept° de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994). I:169-179.

Estudio comparado de Calisto y Tirant, de Plaerdemavida y *Celestina* (con retoños de Lucrecia) con motivo de mostrar como puede haber en por lo menos cuatro episodios del *Tirant* tantas semejanzas en la acción, la situación y la retórica para poder sugerir que eran estos episodios fuentes posibles para los autores de *Celestina*.

729. BLANCO, Mercedes. "Las piezas liminares de *la Célestine*: un vestíbulo enigmático," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 119-143.

Rojas mismo nos ofrece pocos datos biográficos. En los **paratextos** celestinianos, sin embargo, algo se revela. El foco aquí es la carta "Del autor a un su amigo" que sirve de pórtico a *Celestina*, y cómo funciona en la obra como paratexto.

730. BOTTA, Patrizia. "Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 113-131.

Estudio ilustrado y con buena bibliografía. Ofrece un panorama extenso (y visual!) de la ciudad y el espacio urbano donde se desarrolla la acción de la *Tragicomedia* (basado en numerosas referencias textuales). Ha creado Rojas la "idea" de la ciudad sin querer nunca especificar una particular.

731. _____. "Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (I)," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV — Dept° Lit. Española e Hispanoamericana, 1994). II:953-963.

(Ver también, abajo, LOBERA, 776 y SCOLES, 790.) Habla de la necesidad primaria de una edición crítica de la *Comedia* de 16 actos y, por razones distintas, rechaza los **stemmata** propuestos independientemente por Rank (1978) y Marciales (1985). Propone nuevas posibilidades más lógicas según otras metodologías propuestas para llevar a cabo esta labor editorial.

732. _____. "Un esemplare annotato della *Celestina* e la traduzione inglese de Mabbe—I." *Cultura Neolatina* 52 (1992): 353-388. [Para la 2ª parte, ver VACCARO, 797.]

Comentario al ejemplar plantiniana (1599) de *Celestina* y descubierta por la autora con centenares de **glosas marginales** en inglés (muy probablemente en la mano de James Mabbe). Presenta pormenorizados argumentos y análisis que aclaran las relaciones entre los MSS de Alnwick (tempranas traducciones de Mabbe), el uso de la traducción italiana, el ejemplar glosado en inglés (ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid), y la edición impresa de 1631 (la segunda versión de Mabbe). Con dos apéndices.

733. BROWN, Kenneth. "A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of *Celestina*." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 151-154.

Es el *Diálogo entre dos hermanos*, texto sefardí supuestamente de Marruecos, y contiene una condena de *Celestina* y sus artes. El autor parece no saber que hubo una traducción hebrea de la obra en el siglo XVI por Samuel Tsarfati.

734. CARDENAS, Anthony J. "Cervantes's Rhyming Dictum on *Celestina*: *Vita artis gratia* or *Ars vitae gratia*?" *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, no. 5 (Fall 1994): 19-36.

Estudio multifacético sobre los versos que Cervantes dedica a *Celestina* en el prólogo a su *Quijote*. Resultan ser una clave de su visión del papel que hace la imaginación en cualquier obra narrativa. Ofrece interesantes "lecturas" de la obra de Rojas también.

735. CARRASCO, Félix. "La recepción de *Celestina* a mediados del siglo XVI: evaluación de dos lecturas," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV — Deptº de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994). I:233-240.

Lleva el concepto de la recepción de *Celestina* en la literatura posterior a 1) *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón y 2) la *Comedia de Sepúlveda*, ambas obras del siglo XVI. Ilustrada con citas convincentes y, en el caso de Villalón, evidencia para una lectura contemporánea que prefiere la astucia de *Celestina* sobre la magia como explicación de la 'caída' de Melibea.

736. COMPANY COMPANY, Concepción. "Dos caminos encontrados para la posesión. Posesivo y artículo en el español antiguo." *Romance Philology* 68 (1994-1995): 111-135.

Estudia valores semánticos en dos construcciones posesivas en textos selectos entre 1490-1590 (tipo *su casa de Juan vs. la casa de Juan*), entre ellos *Celestina*. Llega meticulosamente a la conclusión que, en estos usos, la relación entre la comunicación y su forma no es arbitraria, sino que resulta ser bien motivada; la sintaxis sirve a la experiencia.

737. _____. "De la gramática a la estilística: las duplicaciones posesivas en *La Celestina*," en *Palabra e imagen en la Edad Media*, eds. A. González, L. von der Walde, C. Company (México: UNAM, 1995): 141-156 (corrección de datos del número 583 del 17º suplemento).

738. CORFIS, Ivy. A. "Judges and Laws of Justice in *Celestina*," en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, ed. M. Vaquero y A. Deyermond (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995): 75-89.

Presentación de varios pasajes sobre los juicios y castigos en *Celestina*: son explicaciones del texto rojano de parte del autor anónimo de *Celestina comentada*, MS anónimo de hacia mitades del siglo XVI. Las acciones explicadas aquí afectan la lectura de los actos 1, 3, 7, 12, 13 y 14.

739. CUETO, Sandra E. del. "The Role of the Fourth Deadly Sin in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *Mester* 22.1 (1993): 1-7.

Estudio de la envidia tal como se manifiesta en Pármeno y en Areúsa para determinar el papel de este pecado en la muerte de Calisto. Ofrece apoyo a la idea de que no se muere Calisto sólo como castigo de su 'loco amor,' sino que hay también agencias externas que impactan en su trágico fin.

740. DEYERMOND, Alan. "Keith Whinnom's *Celestina* Book," en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, ed. M. Vaquero y A. Deyermond (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995): 91-105.

Sobre el libro en el que Whinnom trabajaba durante el segundo lustro de los años 60 y que después abandonó, dejándonos una versión de la primera parte, unas ideas esbozadas de la segunda y sólo las intenciones con respecto a una tercera parte.

741. _____. "Hacia una lectura feminista de la *Celestina*," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 59-86.

Sugiere caminos de investigación para una lectura feminista de *Celestina*. Entre las muchas posibilidades sugeridas se destacan: el significado del título usado hoy; la representación tradicional de la mujer (la idealista y la misógina); la brujería, y el discurso femenino.

742. FLORES CERVANTES, Marcela. "La autoría de *La Celestina* a la luz de un problema lingüístico: los pronombres objeto." *Palabra e imagen en la Edad Media*, eds. A. González, L. von der Walde, C. Company (México: UNAM, 1995): 127-139 (corrección de datos del número 596 del 17º suplemento).

743. FORCADAS, Alberto. "El *Bursario* (traducción de las *Heroidas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón)," en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), vol. I: 179-188.

Postula que Rojas había conocido específicamente esta traducción porque tiene cosas no incluidas en Ovidio. Estos añadidos forman parte del texto de *Celestina*.

744. FOTHERGILL-PAYNE, L. "La cita subversiva en *Celestina*," en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), vol. I: 189-194.

Aligera el pesimismo de *Celestina* el arte de citar autoridades, a veces parodiándolas (Petrarca, Séneca, etc.). Confiere un subtexto irónico a — e intensifica la importancia de — la recepción de la obra de Rojas. Con ejemplos comentados.

745. GARCI-GÓMEZ, Miguel. *Calisto: soñador y altanero*. Kassel: Reichenberger, 1994. (*)

746. GARCIA, Michel. "Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio.'" *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 145-149.

Estudiando las 8 enmiendas principales del fragmento de *Celestina*, G. llega a considerar que el MS de Palacio es copia enmendada (por otro copista) de la versión primitiva, en la cual no intervino Fernando de Rojas.

747. GARCIA CÁRCEL, Ricardo, y J. BURGOS RINCÓN. "Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII." *Historia social*, número 14 (otoño 1992): 97-109.

Ilumina, en un estudio interno de los *Indices* de libros en el XVI y XVII, algunas curiosidades de los procedimientos de la Inquisición frente a los libros, entre ellas unas que tocan el caso de *Celestina* (ver 98, e ilustración, 105).

748. GIMENO CASALDUERO, Joaquín. "La Celestina y su prólogo," en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), vol. I: 215-221.

Todos los personajes en la obra buscan el gozo de los premios de este mundo pese a que la arquitectura de la TCM (conflictos, disputas, oposiciones, contienda) sólo produce significados pesimistas. Dos momentos definitorios se encuentran en los actos 9 y 19, aquí comentados.

749. GIRI, Donato. *Il fondo antico ispanico della Biblioteca Civica di Verona*, Col. Teatro del Siglo de Oro — Bibliografías y Catálogos 11, Kassel: Reichenberger, 1992.

Entre las entradas figura la traducción italiana de *Celestina* de Venecia: Gregorio de Gregorii, 1525 (p. 129).

750. GÓMEZ MORENO, Angel, y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE. "A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 201-228. Publicado también en *Revista de filología española* 75 (1995): 85-104.

Estudio rico y sugerente que explora — en textos literarios y documentos de varia índole — las 'señas de identidad' hechiceriles, médicas, y de traficante en amores de Celestina. Abarca este estudio textos desde Plauto, pasando por "Trótula" y el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (h. 1415), y llegando a otras obras literarias y tratados científicos anteriores y posteriores a la obra de Rojas, aclarando e intensificando en cada apartado la complejidad de la figura de la alcahueta y sus multifacéticos oficios (todos ligados a la sexualidad). Merecen especial mención los comentarios al laboratorio celestinesco, el 'dolor de muelas' de Calisto y el cordón de Melibea.

751. GOSTAUTAS, Stasys. "Celestina a lo divino," en *Homenaje a Justina Ruiz de Conde en su 80 cumpleaños*, a cargo de E. Gascón-Vera y J. Renjilian-Burgy (Eria, PA: ALDEEU, 1992), pp. 97-111.

Ofrece un pormenorizado comentario a un personaje celestinesco de la Lima colonial, descrito en una obra satírica manuscrita llamada "La endiablada" por Juan Mogrovejo de la Cerda (h. 1626).

752. GUTIÉRREZ, Jesús. "El celoso, entre *La Celestina* y el *Decamerone*," en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), vol. I: 233-240.

El celoso (olim *La lena*), de 1602 (con versión definitiva en Barcelona 1613), es una obra más cercana a Bocacio que la servil imitación de *Celestina* que algunos suponen.

753. HATHAWAY, Robert. "Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 53-73.

Marginadas desde el principio, las cuatro personajes — Lucrecia, Areúsa, Elicia y Celestina — forman una cadena de mujeres que se desintegra a lo largo de la obra. Se ve reflejada en cada una diferentes etapas de la vida de las mujeres al margen. Lo que comparten todas es el impulso erótico. Adicionalmente en el caso de la alcahueta, su muerte marca una vana lucha de la mujer marginada contra su destino.

754. HERRERA, Francisco José, "El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes," en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes (Granada: Universidad, 1995; 4 vols), vol. II:477-487.

Toma el carácter rufianesco del colérico Centurio rojano y sigue la utilización de sus distintas características en la creación de Pandulfo (*Segunda Celestina*), Galterio (*Comedia Thebaida*) y Rampín (*Lozana andaluza*). La característica central, sin embargo, no varía: la sujeción de la mujer al rufián.

755. HEUGAS, Pierre. "La *Celestina*," en Jean Canavaggio, dir., *Historia de la literatura española I. Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1994), pp. 238-260.

Discurre sobre los temas de siempre (género, tiempo, espacio, técnicas de acción, personajes, forma, estilo, influencia posterior) pero siempre ateniendo a la evidencia textual. Presenta ideas frescas y perspectivas interesantes en esta lectura tan amena como bien informada. Caveat lector: hay varias referencias erróneas a los actos. (¿hubo corrección de pruebas?).

756. IGLESIAS-OVEJERO, Angel. "Ensayo de identificación de refranes y frases proverbiales en la *Celestina*," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 167-200.

Siguiendo las pistas de 5 estudios anteriores (O'Kane, Fernández Sevilla, Cejador, Le Rouge y Gella Iturriaga, y escarbando paremias en repertorios tempranos de refranes y sentencias (entre ellos figura el de Correas importantemente), aquí identifica y publica las 283 paremias ("unidad funcional de comunicación memorizada en competencia") de *Celestina* (utiliza la ed. Criado de Val/Trotter).

757. ILLADES, Gustavo. "La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*," en *Palabra e imagen en la Edad Media*, eds. A. González, L. von der Walde, C. Company (México: UNAM, 1995): 327-337 (corrección de los datos del número 612 del 17° suplemento).

758. IRUN DE SOJO, Gloria. "Catálogo gráfico descriptivo de la Imprenta del Molino de La Rovella." Tesis doctoral, Univ. de Valencia — Dept° de Filología Española, 1994, 2 vols. Con ilustraciones.

En Vol. I (p. 259) y Vol. II (431-436) hay ilustraciones (textos y grabados, portada) de la ed. de Joan Navarro (Valencia 1575).

759. JAIME-RAMÍREZ, Hélios. "Le cômôs dans la dramaturgie de la *Célestine*," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 111-118.

Explora los puntos de posible contacto entre obras de Aristófanes (como *Las nubes* y *Las ranas*) y *Celestina* para terminar especulando que posiblemente Rojas conociera, directa o indirectamente, estos textos del comediógrafo griego.

760. _____. "Comediografía en Aristófanes y en *La Celestina*." *Mar Oceana. Revista del Humanismo Español e Iberoamericano* (Zaragoza) 2 (1995): 223-228.

Presenta la continuación de una investigación suya emprendida en 1988. Aquí se trata de las características compartidas por la obra dramática de Aristófanes y *Celestina*. Aunque concede que el autor de *Celestina* no se haya inspirado directamente en Aristófanes, señala los rasgos constantes del comediógrafo griego que perduran hasta el siglo XV.

761. JOSET, Jacques. "Notes sur *La Célestine* wallone de Marcel Hicter," en *L'oeuvre en Wallon de Marcel Hicter (1918-1979)*. Mémoire Wallonne 2, Liège: Société de Langue et de Littérature Wallones, 1995, pp. 19-27 (ilustrado con 3 fotos de la producción de 1981).

Amplía los datos que el autor mismo proporcionó sobre el tema, publicados en *Celestinesca* 12.2 (1988): 67-72.

762. KELLY, Henry A. *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Libro sugerente que — en su apartado final (194-217) — comenta las acepciones de 'comedia' y 'tragicomedia' en varias obras del XV español y, entre ellas, *Celestina*. Rojas no las distingue claramente.

763. KISH, Kathleen V. "*Celestina*: estímulo multiseccular," en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), vol. I: 249-254.

Valora el estudio de las posteriores Celestinas para iluminar la original y, como ejemplos, estudia las traducciones italiana (Hordognez 1506), alemanas (Wirsung 1520, 1534), flamenca (anón. 1550), francesa (Lavardin 1578) e inglesas (Mabbe 1598, 1631) para dar un panorama de los ajustes. Semejantes 'libertades' no se encuentran ni entre traductores ni entre adaptadores modernos de la obra al escenario.

764. LEE, Charmaine. "La parodia perduta: un aspetto della letteratura castigliana medievale," en *L'immagine riflessa. Testi, società, cultura = Dialettiche della parodia* 1.1 (Torino: Ed. dell'Orso, 1992): 111-131.

Alega que no existe obra plenamente paródica en las letras medievales castellanas, pero le interesa parangonar y contrastar el contenido paródico del *Libro de buen amor* y *Celestina* (ambos con claras huellas didácticas). En *Celestina*, hay ricas parodias de géneros, de la comedia humanística, y de la 'religión de amor.'

765. LE ROUGE de RUSUNAN, Réjane. "La paremiología dans *La Célestine*." Tesis inédita de Troisième Cycle, Univ. de Nantes, 1985. (*)

766. LOBERA SERRANO, Francisco, "Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)," en *Actas del III Congreso de la Asociación*

Hispanica de Literatura Medieval, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV — Depto. Lit. Española e Hispanoamericana, 1994). II:965-974.

(Ver arriba, BOTTA, 731, y abajo, SCOLES, 790.) Rechaza el *stemma* que se propone Marciales (1985) para las ediciones de la *Tragicomedia* y presenta otro, construido a base de los errores conjuntivos y separativos, explicando sus novedades y su utilidad para una edición crítica de *Celestina*.

767. MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan és Celestina: elfogult esszé fordítottota*. Bucarest: Kriterion Könyvkiadó, 1988. 296 pp.

Traducción al húngaro de la obra ya clásica de Maeztu (1926) por György Jánosházy.

768. MARTYN, J. R. C., ed. *António de Ferreira. The Comedy of Bristo, or The Pimp*. Carleton Renaissance Plays in Translation 20, Ottawa: Dovehouse, 1990.

La obra traducida, *Comédia do Fanchono ou de Bristo*, se cita como obra influida por *Celestina*, hecho reconocido aquí aunque sin estudiar la cuestión.

769. MARTÍNEZ CRESPO, Alicia. "Salute e bellezza femminili tra il Medioevo e il Rinascimento," en *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in Onore di Cesco Vian* (= *La civiltà delle scritture* 11, Univ. degli Studi di Parma — Fac. di lettere e filosofia) (Roma: Bulzoni, 1991), pp. 129-138.

Muchas de las costumbres en el uso de productos cosméticos vistas en Bocacio, Martínez de Toledo, Rojas, y Delicado están reflejadas en un MS de la Biblioteca Palatina de Parma, *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas* (su texto es editado en Salamanca, 1995, por M. C.).

770. MAURIZI, Françoise, ed. *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International du 29-30 Janvier 1993*. Travaux et Documents, 2, Caen: Université-Maison de la Recherche en Sciences Humaines, [1995]. Rústica, 228 pp.

Con 10 estudios celestinescos, todos ellos reseñados en este suplemento.

771. _____. "Le 'Tractado de Centurio'," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 87-109.

El punto de partida es que la interpolación es un avance del entremés a la vez que una subversión de lo trágico por los elementos de farsa, de parodia, de desajustes, etc., que la caracterizan. Los análisis de Sosia y Centurio a la luz de lo cómico iluminan sus personajes y los hace más deleitables. Esta pequeña obra dramática no cumple con el propósito explícito de extender el idilio de los amantes. La trama de la venganza, tal como se realiza, estará lejos de la expectativa de los primeros lectores de la *Tragicomedia*.

772. MCGRADY, Donald. "The Problematic Beginning of *Celestina*." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 31-51.

Hay varios asuntos entrelazados en el comienzo de *Celestina* que pretenden aclararse aquí: el MS que recibió Rojas era trunco al comienzo y al final. Rojas decide aceptar el dialogo inicial — *in media res* — y presentar un primer encuentro entre dos jóvenes que se conocían. Era Rojas quien escribió (las razones aducidas aquí son más bien de estilo) el resumen del primer acto para orientar bien al lector (reteniendo el motivo del halcón). Y finalmente, Rojas crea un doble sistema temporal intencionadamente ambiguo que permite dos interpretaciones (Melibea enamorada al instante, o Melibea vencida por las ministraciones diabólicas de Celestina)

773. _____. "'Entrando Calisto una huerta...' and Other Textual Problems." *Hispanic Review* 63 (1995): 433-440.

Aboga por un uso correcto transitivo de 'entrar' aquí (corregido en 'entrando en' por casi todos los editores desde la primera edición de la *Tragicomedia*) para dar el matiz de 'entrar por fuerza', matiz que tenía en textos posteriores. Cita ejemplos de este uso en latín, al lado de su empleo en castellano.

774. MIGUEL, Emilio de. "Autoría del acto 1 de *La Celestina* desde la perspectiva de la creación," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 19-51.

Reabre la cuestión de la autoría del primer auto. Su comparación del primer auto con los demás autos — escritos sin duda por Rojas — se basa en un análisis de la conducta de los personajes.

Concluye afirmando que los "complejos personajes celestinescos" del primer acto se desarrollan con entereza propia a lo largo de la obra, lo cual favorece la autoría unitaria de *Celestina*.

775. MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. "Diálogo, novela, y retórica en *Celestina*." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 3-30.

Un *excursus* por el asunto del género de *Celestina* (concluye que es "antigenérico"). Aduce Platón (*Banquete*, *República*, lib. iii), Ortega, Bajtín, R. Gullón, F. Ayala y D. S. Severin (entre muchos otros) en una generosa apreciación de *Celestina* como eslabón (junto con el *Quijote*) en la cadena que produce la novela moderna. La discusión de *Celestina* es polifacética, enriquecedora.

776. MURILLO MURILLO, Ana. "Love and Chastity in Two Early English Versions of *La Celestina*," en *Proceedings of the II National Conference of the Spanish Society for English Renaissance Studies* (Oviedo: Universidad, 1992): 193-206. (*)

777. NAYLOR, Eric. "La onomástica en *Celestina*," en *Studia Hispanica Medievalia. IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, 1993, ed. R. E. Penna y M. A. Rosarossa (Buenos Aires: Universidad Católica, 1995), pp. 120-127.

Como toma en cuenta los críticos anteriores, podemos llamar la discusión aquí — sería y sugerente — el último grito. Profundiza en las fuentes literarias de esos nombres conocidos. Termina negando rotundamente que el *Libro de buen amor* hubiera sido una influencia en *Celestina* (aparte de que no comparten nombres de personajes).

778. PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, "Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV — Depto. Lit. Española e Hispanoamericana, 1994). II:797-803.

Según este estudio, las estrofas 4-7 de los versos acrósticos eran las únicas originales (son el "bajo fin" referido en la "Carta") y no identifican ni el autor ni su procedencia; al contrario son tan anónimas como los "papeles" del autor primitivo. Es la elaboración posterior del borrador por Rojas que resulta en la expansión de los versos acrósticos, tan pertinentes a su

publicación en la *Comedia*. Este estudio se continúa en otro de Sánchez Sánchez-Serrano (ver 789, abajo).

779. RAMOS, Juan Antonio. *Papo Impala está quitao*. Río Piedras, PR: Ed. Huracán, 1983. 91 pp.

Un monólogo dramático que incorpora una narración — en un puertorriqueño coloquial — de los sucesos ocurridos en la *Celestina* de Rojas (39-48). Una perspectiva original, cómico.

780. RODRÍGUEZ, Juan Carlos. "El caso de *La Celestina*," en su *La literatura del pobre* (Granada: de guante blanco/Comares, 1994), pp. 65-109.

Celestina plantea textualmente la matriz animista que señala las nuevas relaciones personales. Es un animismo humanista que celebra el amor como amistad entre iguales y refleja la nueva burguesía mercantil. El amor específicamente retratado es la loca pasión (desacralizada, desde luego) que tiene como medio la "ganancia" vista desde la perspectiva de una ideología que identifica a los individuos como libres, pero sólo asociándose libremente en clases (los privilegiados con otros privilegiados, los pobres con los pobres). Este animismo humanista se distancia del orden feudal y sacral.

781. RODRÍGUEZ-PUERTOLAS, Julio. "Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV," en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, coord. M. Díaz-Diocaretz y I. M. Zavala, Col. Investigación y Crítica 8, Madrid: Tuero, 1992, pp. 29-55.

Analiza *Celestina* a la luz de su presentación de mujeres atípicas dentro de las letras del siglo XV. En contraste con la represión ejercida por una sociedad machista, la mujer *moderna* (estudia Areúsa y Melibea) manifiesta una nueva libertad por medio de la franca expresión de sus emociones.

782. ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução e notas de José Bento. Coleção Amadis 4, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. xvii + 201 pp.

Excelente introducción densa, una breve bibliografía, el texto completo de la TCM (la base es la ed. de Severin en Alianza) y, al final, 64 notas. Con ilustraciones de ediciones antiguas.

a. *Colóquio-Letras*, no. 115 (1990): 190-92, S. Reckert.

783. _____. *LC. Col. Fontana, Clásicos universales, 1*, Barcelona: Edicomunicación, 1994. Rústica, 282 pp. Capa ilustrada.

Para estudiantes. contiene la TCM completa en ed. de Jesús Ibáñez Campos, un estudio preliminar (7-31) por Francesc-Lluís Cardona Castro, y una bibliografía de ediciones (32-35). Las notas son mínimas (265-280, del mismo editor).

784. _____. *LC. Grandes Autores-Literatura Universal*, Barcelona: Edicomunicaciones, 1994. Enc., 221 pp.

Idéntico contenido (ver entrada anterior) en otro formato.

785. _____. *Selestina*, en *Plotovskoi roman*. Introd. de N. Tomashevskogo. Traducción de E. Lyssenko y S. Piskunovy (Moscú: Pravda, 1989), pp. 21-202.

Traducción rusa de la *Celestina* (TCM).

786. ROMERA CASTILLO, José. "La *Celestina* de Rojas/*La Celestina* de Torrente Ballester," en *Homenaje a H. López Morales*, ed. M. Vaquero y A. Morales (Madrid: Arco Libros, 1992): 265-284.

Un cotejo útil de la obra de Rojas y la adaptación de T.B. (estrenada en 1988 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico). Analiza los procesos creativos utilizados en la producción de esta "bella versión celestinesca."

787. RUSSELL, Peter E. "El problema de lo inconsecuente textual en *La Celestina*," en *Actes du Colloque* (ver MAURIZI, 770), pp. 9-18.

En *Celestina* hay enigmas, ambigüedades e incertidumbres. ¿Cómo explicar estas incongruencias? R. concluye que ni la *Comedia* ni la *Tragicomedia* tenían pretensiones de ser completamente claras o racionales. Más bien, el texto se debe considerar experimental en cuanto a ciertos procedimientos estilísticos.

788. SALUS, Carol. "Picasso's *Celestina Knitting*." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 133-144.

El análisis del dibujo de Picasso sugiere que la presencia del gato señala una alusión a su oficio de hechicera, lo cual añade un tercer oficio a los dos reconocidos en este dibujo por otros: el de labradora y el de alcahueta.

789. SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, "Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV — Deptº Lit. Española e Hispanoamericana, 1994). II:805-812.

Extensión de otro estudio (ver 778, arriba). Aquí se examinan diálogos de la *Comedia* que muestran haber sido "entretallados" a base de cortes y soldaduras que delatan el proceso de una elaboración en que a veces parece dudosa la lógica.

790. SCOLES, Emma, "Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (III)," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV — Deptº Lit. Española e Hispanoamericana, 1994). II:947-952.

(Ver también, arriba, BOTTA, 731, y LOBERA, 766). Presentación de ciertos problemas metodológicos e interpretativos de la edición de Marciales. Anuncia la preparación de una edición con criterios más amplios que los de Marciales.

791. SCHMIDHUBER, Guillermo. "Indagación autoral en *La segunda Celestina*, una comedia de Sor Juana Inés de la Cruz y de Agustín de Salazar y Torres." *Cahier d'Etudes Romanes* 17 (1993): 179-191.

Afirmación de Sor Juana como coautora de *La segunda Celestina* (siglo XVII). Las pruebas para ello residen en sus análisis textuales de uno y otro co-autor.

792. SEVERIN, Dorothy S. *Witchcraft in 'Celestina'*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1, Queen Mary-Westfield Coll., Dept. of Hispanic Studies (London), 1995. 58pp. Portada ilustrada.

En torno a *Celestina* hay toda una serie de referencias que le atribuyen la práctica de brujería. Se investigan sistemáticamente en este estudio las relaciones *Celestina*-diablo. El último éxito de ésta como *tercera* se vincula a los conocimientos de la magia negra. *Celestina* funciona en un mundo esencialmente masculino

con cierta autonomía aunque se la presenta con potencia invertida. Su muerte, después de un efímero éxito como mujer, señala el fracaso de este universo-al-revés que ella simboliza.

a. *Celestinesca* 19 (1995): 93-104, M. da Costa Fontes.

793. SNOW, Joseph T. "Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*. *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, ed. M. Vaquero y A. Deyermond (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995): 245-258.

Basándose en las ideas de Wolfgang Iser, S. propone que Rojas, al incorporar en los preliminares la 'historia' de sus propias lecturas de los 'papeles' del autor primitivo, crea el modelo paradigmático para las futuras lecturas de la *Tragicomedia*. Además, su propia ficcionalización se ve como una manera de proteger lo que es una lectura subversiva de la sociedad que Rojas tan bien conocía.

794. _____, y Randal GARZA. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimoctavo suplemento)." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 163-176.

Ampliación en 53 entradas de la bibliografía de Snow (1985).

795. SOTO RIVERA, Rubén. "El secreto de *Celestina*," en su *Consideraciones tempestivas acerca de 'La Celestina' y 'La hora de todos' y 'La fortuna con seso'* (Puerto Rico: Autor, 1995), pp. 4-45.

Un estudio que aboga por una lectura de Fortuna en *Celestina* con una dimensión más temporal que espacial (no acepta la propuesta de S. Gilman). Las ramificaciones son varias y la metodología se centra en una serie de asociaciones, a veces etimológicamente propulsadas y otras veces poéticamente intuidas, no siempre claras o bien organizadas. *Celestina* es abeja; es discreta, mensajera del amor erótico, aprovechadora de oportunidades, guardadora de secretos, causadora intencionada de Eros y a la vez, casualmente, de Thanatos, pero siempre respetadora del 'secreto': que el usar bien de ocasiones es manipular expertamente el Buen Tiempo. Y en eso radica su superioridad.

796. _____. "Celestina *caira*," en su *Consideraciones tempestivas acerca de 'La Celestina' y 'La hora de todos' y 'La fortuna con seso'* (Puerto Rico: Autor, 1995), pp. 46-92.

La palabra germanesca 'caire, *caira*' no aparece en *Celestina*. Como significaba, entre otras cosas, 'pago de la prostitución,' se vincula ideológicamente con la obra. Aquí se exploran éste y otros matices de palabras relacionadas ('cara,' 'cairel,' 'cairelar') al pretender establecer una base casi etimológico-filosófica para las iniciativas y las consecuencias de las acciones de la alcahueta-lapidaria-prostituta-costurera (y más).

797. VACCARO, Elisabetta. "Un esemplare annotato della *Celestina* e la traduzione inglese di Mabbe—II." *Cultura Neolatina* 52 (1992): 389-419.

Después de la presentación panorámica de P. Botta (ver arriba, 732), en esta segunda parte vemos un muestrario de ejemplos de las coincidencias, divergencias, traducciones malas, omisiones, etc. que se tienen que estudiar para vincular las glosas marginales en inglés del ejemplar de la BN (Madrid) de la ed. plantiniana de 1599 a la versión impresa de la traducción inglesa de Mabbe (1631).

798. VERMEYLEN, Alfonso. "La *Celestina*, objeto de una encarnada sospecha de judaísmo," en *Studia Hispanica Medievalia. IV Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, 1993, ed. R. E. Penna y M. A. Rosarossa (Buenos Aires: Universidad Católica, 1995), pp. 215-222.

Pretende rebatir la insistencia con que se ha mantenido la identificación del 'Bernardo' (*Celestina*, auto I) con el de Claraboya (Forcadas 1973, 1978) y la identificación del autor del primer auto con una actitud judaizante que es la de Rojas. Apoya la identificación del 'Bernardo' con el del *Corbacho* (Bernardo de Cabrera) e insiste el autor en su propia identificación del autor del primer auto con un clérigo toledano anónimo (argumento propuesto en 1983) que no pudo ser Rojas.

799. VIAN HERRERO, Ana. "El Diálogo intitulado *El Capón* tras la huella de *Celestina*: una vez más, una cuestión de género." *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 75-111.

Extenso y pormenorizado estudio de este diálogo híbrido (hay analogías con *Celestina*) en donde el diálogo y la narración se subordinan a una acción dramática. Considera también el marco menipeo, los modelos terencianos y celestinescos, el papel de la parodia y mucho más.

800. WALTHAUD, Rina. "La fortuna de Dido en la literatura española medieval (desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne)," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 octubre de 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca española del siglo XV — Dept° de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994), pp. 1171-1181.

En las pp. 1177-1179 repasa la figura de Dido en la literatura medieval y cómo llega a figurar en la *Tragicomedia*, y cómo ésta, en su turno, deja su huella en la influencia de la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido* de Juan Cirne (mediados del s. XVI).

801. WHINNOM, Keith. *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*, ed. A. Deyermond, W. Hunter, y J. T. Snow (Exeter: Exeter Univ. Press & *Journal of Hispanic Philology*, 1994. xli + 228 pp.

Republicación de dos estudios celestinescos de Whinnom (1980, 1981).

- a. *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 155-161, J. C. Conde López;
b. *La corónica* 23.2 (Spring 1995): 141-143, I. A. Corfis;

802. ZIMMERMAN, Marie-Claire. "Le dire dans la *Célestine*: pouvoir, plaisir et solitude," en *Actes du Colloque* (ver arriba, MAURIZI, 770), pp. 145-166.

La atracción, el poder, y la amenaza del lenguaje (oral) hace de *Celestina* un texto muy consciente de su misma fragilidad. Aquí, a la luz de varias facetas del lenguaje vivo (ejemplos agudísimos sacados de los actos 17 [seducción de Sosia], 10 [el poder del nombre 'Calisto'], 7, 11, 19), se exploran algunas de sus posibilidades.

LA CÉLESTINE

Tragi-comédie en trois journées
de

Pierre Laville

version scénique d'après

*le Livre de Calixte et Mélibée
et de la vieille putain Célestine*

de Fernando de Rojas

PERSONNAGES ET INTERPRETES

CREATION A LA COMEDIE-FRANÇAISE

23 janvier 1975

<i>Sempronio</i>	Jean-Paul ROUSSILLON
<i>Plébério</i>	Michel ETCHEVERRY
<i>Centurion</i>	Alain PRALON
<i>Le Mendiant</i>	Georges AUDOUBERT
<i>Tristan</i>	Raymond ACQUAVIVA
<i>Sosie</i>	Yves PIGNOT
<i>Parmeno</i>	Patrice KERBRAT
<i>Calixte</i>	Bruno DEVOLDÈRE

<i>La Célestine</i>	Denise GENGE
<i>Elicia</i>	Catherine SAMIE
<i>Alisa</i>	Bérengère DAUTUN
<i>Areusa</i>	Christine FERSEN
<i>Lucrèce</i>	Fanny DELBRICE
<i>Mélibée</i>	Catherine CHEVALIER

Dispositif scénique et costumes
de M. Jacques ANGENIOL

MISE EN SCENE DE M. MARCEL MARECHAL



Celestina (dibujo de ALFREDO).

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in either 3 1/2" or 5 1/4" diskettes, written in WORDPERFECT 6.0 (or lower) for DOS (IBM), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA). FAX: (517) 432-3844.
E-mail: snow@pilot.msu.edu

Celestinesca

VOL 19.1-2

CONTENIDO

1995

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Isidro J. Rivera, Visual Structures and Verbal Representation
in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?) 3-30

Fernando Cantalapiedra, El refranero celestinesco 31-56

Françoise Maurizi, El auto IX y la destronización de Melibea 57-69

Peter Cocozella, From Lyricism to Drama: The Evolution
of Fernando de Rojas' Egocentric Subtext 71-92

RESEÑAS

Dorothy Sherman Severin, *Female Empowerment and Witchcraft in
'Celestina'*. (**Manuel da Costa Fontes**) 93-104

Antonio Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto de la Iglesia,
Fernando de Rojas y 'La Celestina'. (**Stephen D. Kirby**) 105-107

PREGONERO 109-123

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow y Randal Garza, 'Celestina' de Fernando de
Rojas: documento bibliográfico (décimonono suplemento) 125-143

ILUSTRACIONES 49, 69, 70, 92, 102, 104, 108, 123, 124, 144