

---

# CELESTINECA



BOLETIN INFORMATIVO  
INTERNACIONAL



Vol. 1

MAYO 1977

num. 1

---

# CELESTINECA

## BOLETIN INFORMATIVO INTERNACIONAL

### EDITOR

Joseph Snow  
Univ. of Georgia

### CORRESPONSALES

#### ESTADOS UNIDOS

Erna Berndt-Kelley  
Smith College

Kathleen Kish  
University of North Carolina-  
Greensboro

Cecilia C. Lee  
Georgia State University

Adrienne S. Mandel  
California State University-  
Northridge

Jane F. Schneider  
Georgia State University

E. J. Webber  
Northwestern University

#### ALEMANIA

Gustav Siebenmann  
Universität Erlangen-  
Nürnberg

#### GRAN BRETAÑA

Alan D. Deyermond  
Westfield College- Univ. of London

Dorothy S. Severin  
Westfield College- Univ. of London

Keith Whinnom  
University of Exeter

#### ITALIA

Emma Scoles  
Università di Roma

#### ESPAÑA

Manuel Criado de Val  
Instituto Miguel de Cervantes  
Consejo Superior de Investigaciones  
Científicas

#### HUNGRIA

Katalin Kulín  
Budapest

---

Mecanografía para este número: Karin Morris, Jane Schneider  
Asistencia técnica: Barbara L. Cooper, Sally Miles, Alain Swietlicki



CELESTINESCA  
Vol. 1, No. 1

© 1977

J. T. Snow

Budgetary support for this issue has come from the Dept.  
of Romance Languages of the Univ. of Georgia (Athens)

# CELESTINESCA

Vol. 1

MAYO 1977

num. 1

---

## INDICE

NOTA DEL EDITOR: "Háblanse por entre las puertas... "	4-5
ARTICULOS:	
ALAN D. DEYERMOND, Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in <u>La Celestina</u>	6-12
ELEANORE MAXWELL DIAL, Notes on Adapting and Interpreting <u>La Celestina</u> : The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas	13-18
NOTICIERO: "...contarte he maravillas"	19-20
RESENAS:	
HUMBERTO LOPEZ MORALES. <u>La Celestina</u> . Con introducción y notas. Madrid: Cupsa Editorial, 1976. (J. F. Schneider)	21-22
BIBLIOGRAFIA:	
JOSEPH SNOW, JANE SCHNEIDER, CECILIA LEE, Un cuarto de siglo de interés en <u>La Celestina</u> (1949-75): documento biblio- gráfico. Suplemento primero	23-45
HOJA FINAL	47

---

CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English and, occasionally, French--reports of current research, additions to the bibliography, news items, books for review, appeals to fellow scholars for information, subscriptions (payable to CELESTINESCA) and address corrections should be sent to the editor, J. T. Snow, Dept. of Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens, GA 30602.





"Háblanse por entre las puertas . . . ."

With this quote from the argumento to Act XII of La Celestina I should like to note what I hope will be the beginning of a long and profitable-to-all international collaboration of scholars, students, readers, editors, spectators, and other aficionados of LC and that rich vein of literature which we term "la celestinesca". Since distance divides us, and ever will, perhaps we, like Calisto and Melibea, can open a dialogue between the doors/covers of this boletín informativo internacional.

The history of the project whose realization you now have in your hands is quite simple. It began when I directed a small project, with the collaboration of two students, in a course I taught in the winter of 1974. It was a modest proposal: to collect in one place the evidence of worldwide interest in LC in the past quarter century. This work filled up not only the time which this course lasted but almost all of the following two years and the result was the compressed, 50-page bibliography which appeared in Hispania 59 (1976), 610-60.

At that time, those of us who prepared the bibliography tentatively made plans for the issuance of regular supplements and conceived the idea of a newsletter. The organic form, the appearance, the nature, and the coverage of this newsletter have been my major occupation for the past year and a half. Having consulted with many people of differing disciplines and having corresponded with Celestina buffs around the world, I was led to the inevitable conclusion that there was a need for just such a means of communication and was provided with much useful advice, not to mention offers of assistance.

And so CELESTINESCA makes its début. It wasn't always called Celestinesca as various names, some humorous, some apropos but perhaps too delicate to serve, others perhaps pedestrian or dull, have all fallen away. CELESTINESCA remains. I should like to share with you, in the paragraphs to follow, a vision of what could be. I would also like to call upon you for help in gathering the materials of future issues, for ideas that will give definitive contours to them, and for the support required for continued existence and service to all.

Ideally, CELESTINESCA would publish what I like to call research-in-progress. That is to say, smaller points of larger studies of sufficient interest to the general readership. These would be notes, largely, of a closely defined nature which study aspects of the text and tradition of 'celestinesque' literature. Once a year (in the Spring number), a supplement to the LCDB \* will appear in its pages (the first supplement is contained in this first number). When it seems necessary, there will an Editorial essay. I would hope we could print reviews of important new studies pertinent to the interests of us all, perhaps even with less delay than is normal in current journals. However, what I envision as the bedrock strength of this boletín is the exchange of information section. It is, in this first number, all too brief a section. Its motto-like

\* LCDB will be the standard way of referring to the Snow/Schneider/Lee bibliography in these pages. It is an abbreviated reference to the full title and stands for LC: documento bibliográfico.

## CELESTINESCA

title, "contarte he maravillas"[LC, VII, 135, Severin ed.], rather than cute, intends to be prophetic. The success of this section will depend on the degree of international co-operation received. The entire network has not been even partly achieved as of this moment. I have either written to or asked personally several people about their being 'national' or 'international' correspondents. The response has been universally enthusiastic. Others have not been given enough time to respond as of this printing but I have proceeded as I thought best and listed them all the same. I hope others, from other areas and from different countries will volunteer. But I want to put especial stress upon the need for everyone to write in with whatever news is at their disposal in the particular areas where they either reside or travel. Thus will we be able, twice a year, to place in the hands of our readership a comprehensive and timely account of la celestinesca on the broadest possible scale.

The items in this estreno issue are the surest steps in the directions CELESTINESCA ought to follow. The two scholarly contributions from Professors DEYERMOND and DIAL represent either side of the Atlantic. The first is a finely realized account of how subtle is the art of Fernando de Rojas in his interwoven patterns of images; the second is a valuable contribution to the future account of the history of the Celestina as living theatre. With these magnums of champagne christening her prow, CELESTINESCA proudly sets sail.

The remaining items are closer to home. The review of the most recent, new classroom edition of LC was prepared by one of the collaborators in LCDB. Then there is the primer suplemento, compiled by the same team and annotated by them as before, but to which many of the authors have contributed offprints and references, in some cases corrections and oversights. And the notes and news section reflects too a local bias in that it reflects items of information which have come from letters, phone calls, and accidental meetings with friends, conference papers I have heard or heard about, and facts which my particular locale make me privy to. For the sake of centralization, this center of collection will remain unchanged; only the radius of the sources of the information will expand.

CELESTINESCA 1, núm. 1, has been printed in the most economical and attractive manner possible. In order to obtain bulk mailing rates, a minimal list of 200 names was needed. Five hundred copies have been printed. A flyer has been mailed with each copy which describes what CELESTINESCA is and what it offers, and how little it costs. At first it will try to survive on individual subscriptions until libraries come to know it better. You are urged to post this flyer, to subscribe if you wish, and most of all to bring to the attention of colleagues, students and friends also interested in la celestinesca the existence of "our" boletín informativo internacional.

Until the next time,  
"quedao*s* adiós"

Joseph Snow  
University of Georgia



## CELESTINESCA

### HILADO-CORDÓN-CADENA: SYMBOLIC EQUIVALENCE IN LA CELESTINA

Alan Deyermond  
Westfield College, University of London

to George and Pat Shipley

The interplay of metaphor and reality contributes notably to La Celestina's imaginative power.<sup>1</sup> Two justly famous cases are those of real and metaphorical falls, and of locus amoenus imagery as an alternately lyrical and sinister counterpart to Melibea's garden (which is at once a real place and an image for Melibea's body: Act XX, p. 230).<sup>2</sup> Of equal importance, though less often noticed, is the connection of three real (and, as I hope to show, equivalent) objects with a cluster of images. The objects are Celestina's skein of thread (Acts III-IV), Melibea's girdle (IV-VI), and Calisto's gold chain (XI-XII), and the images are those of hunting, trapping, and captivity. For example:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. (III, 81. Celestina to Sempronio)<sup>3</sup>

Será de los nuestros; darnos ha lugar a tender las redes sin embarazo por aquellas doblas de Calisto. (III, 82. Celestina to Sempronio, about Pármeno)

¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita y esforzada pongo mi persona al tablero. (IV, 86. Celestina, soliloquy)

Vender un poco de hilado, con que tengo cazadas más de treinta de su estado, si a Dios ha placido, en este mundo. (VI, 109. Celestina to Calisto, about Melibea)

Con éstas [armas] mata y vence, con éstas me cautivó, con éstas me tiene ligado y puesto en dura cadena. (VI, 118. Calisto to Celestina, about Melibea)<sup>4</sup>

tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades... Bien pensé que de tus lazos me había librado. (XXI, 235. Pleberio, soliloquy, referring first to the world and then to love)

And so on. The numerous images of hunting and trapping, which may derive from image-patterns in Jorge Manrique's Coplas and the Dança general de la Muerte,<sup>5</sup> refer to the self-seeking activities of the characters: Calisto, Melibea, Celestina, and others are alternately or simultaneously hunter and quarry in the hunt of lust or avarice or power.<sup>6</sup> They are thus central to the plot and the meaning of La Celestina. Moreover, as the above examples show, they are

## CELESTINESCA

closely linked to the skein of thread, the girdle, and the gold chain.

Let us now consider the relation of these three objects to each other. Celestina conjures the Devil into a skein of thread anointed with the poison of vipers (III, 85),<sup>7</sup> in order to use it as a weapon in the seduction of Melibea. She takes the skein to Melibea's house, and as soon as Alisa touches it she decides to go immediately to visit her sick sister, leaving Melibea alone with Celestina. Alisa is, of course, a very foolish woman, but to leave her closely-guarded daughter with such a woman, knowing what she does about her,<sup>8</sup> goes far beyond mere folly. It is inexplicable in any normal terms, and Celestina's reaction shows us that the explanation must be sought on a different level: "Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad" (IV, 90). It is not merely that Alisa's sister's illness has worsened ("que se le arreció desde un rato acá el mal"), though this is how Celestina formulates the Devil's intervention, since Alisa could perfectly well have taken Melibea with her. The only possible explanation-- in a work justly praised for the convincing motivation of its characters' actions-- is that the Devil was in the skein and that at the slightest contact he has taken possession of Alisa's judgment and will.

This is the one incident in La Celestina which can be accounted for only in terms of witchcraft and diabolic possession. Were it not for this, everything else-- Melibea's subversion, Calisto's frenzy, Celestina's sudden loss of control over the course of events-- could be satisfactorily explained on psychological grounds, but once we concede that Alisa's reckless negligence is the work of the Devil aided by a witch, we have to see the actions of other characters in a new light. This raises a problem for the appreciation of La Celestina, as a number of critics have pointed out.<sup>9</sup> Melibea's subversion and some other parts of the work are motivated twice over, one of the motives being of a kind that modern readers are reluctant to take seriously. Furthermore, the double motivation may suggest that Rojas himself was uncertain about the role of witchcraft. Nevertheless, I believe that Alisa's sudden departure leaves us no choice.

The Devil, it seems, remains in the skein of thread after Alisa leaves the house with words full of dramatic irony: "Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado" (90). In the conjuration scene, Celestina had instructed the Devil that "vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello [el hilado] te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre y con ello de tal manera quede enredada" (III, 85; my italics). And this instruction appears to be carried out: the opportunity is created (and the words "aparejada oportunidad" echoed, 90), and the thread is unnaturally strong ("recio como cuerdas de vihuela," 89)-- strong enough to make a net to trap Melibea.<sup>10</sup> The Devil has been told to remain in the skein until Melibea has bought it, the implication being that he can then leave it; and this is what he seems to do. He takes possession of Melibea's will, inflaming her with desire for Calisto (the "crudo y fuerte amor" which Celestina had stated as her objective, 85). As Russell points out, "Es evidente que el poder mágico del bote de aceite serpentino en que fue empapado el hilado se ha transferido al cuerpo de la víctima" (no. 302, p. 351): Melibea complains,



## CELESTINESCA

when she next meets Celestina, that "comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo" (X, 154).

Melibea surrenders her will to Celestina (and her soul to the Devil, in the eyes of most contemporary readers); the surrender of her body to Calisto is inevitable. The symbol of this surrender is the handing over of her girdle to Celestina, and both parties realize it whether consciously or subconsciously. Celestina, addressing the girdle on her way to Calisto's house, says: "Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado" (V, 103). Melibea later admits: "En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad" (X, 160).

Two observations are appropriate here, and both will be found relevant to later stages of the plot. First, the Devil gains entry because the skein of thread appeals to a weak point in Alisa: her concept of herself as a careful housewife. Secondly, the skein is visually similar to the girdle: Celestina goes to Melibea's house carrying an object into which she has conjured the Devil, the Devil seems to leave the object when he has done his work, and Melibea gives to Celestina a visual equivalent which she carries away with her. Skein has been exchanged for girdle ("contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado"), and it is possible that the Devil has passed from one to the other.

What may seem today a far-fetched suggestion would, I think, have been less strange to Rojas's contemporaries, and it is supported by Calisto's words and actions when Celestina hands him the girdle. He is trapped by it: "¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento tuviste de ceñir aquel cuerpo, que yo no soy digno de servir! ¡O nudos de mi pasión, vosotros enlazasteis mis deseos!" (VI, 114). He rapidly comes to identify the girdle with the body which it had encircled, caressing it as well as talking to it in terms appropriate to Melibea herself ("¡O mi gloria!", 115). His sensual frenzy alarms both Celestina and Sempronio, both of whom hope to profit from the eclipse of his reason by his passions, and who would therefore not be easily worried by his symptoms. Yet when Celestina sees him pawing violently at the girdle ("Cesa ya, señor, ese devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo," 115), and when Sempronio realizes that this is a substitute gratification which will divert him from the real object of his desires ("Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea," 115), they know that things have gone too far. And Calisto confirms this: Sempronio's attempt to direct his master's sexual energies away from the girdle and towards Melibea earns him the reproach of "atajasolaces" (115).<sup>11</sup> This extraordinary scene has rightly attracted the attention of critics. Weinberg speaks of Celestina's inability to stomach this fetishism, and Peter N. Dunn of the disgust felt by Celestina and the servants at this spectacle.<sup>12</sup> Both are right, but I think that we can, and should, go further. Celestina and Sempronio are seriously worried, because Calisto's behaviour is, even by the standards that he has previously established, extreme and inexplicable. If, however, we accept that the Devil entered Calisto's body as soon as he touched the girdle, just as he had done with Alisa and Melibea on contact with the skein of thread, then his frenzy becomes explicable as part of a pattern.

## CELESTINESCA

The workings of the Devil through witchcraft may remain speculative, but two points can be made with some confidence: the girdle appeals to Calisto's cherished view of himself as a lover, just as the skein appealed to Alisa's concept of herself; and girdle is exchanged for gold chain, just as skein had been exchanged for girdle. The exchange is not as immediate as with skein and girdle, since Celestina takes the girdle away from Calisto's house (118), and in Act IX she is apparently returning it to Melibea (LUCR.--Madre, que vamos presto y me des el cordón. CEL.--Vamos, que yo le llevo. 153), though we do not actually witness its return.<sup>13</sup> The gold chain is not handed over until Act XI ("toma esta cadenilla, ponla al cuello," 164). Nevertheless, it is clear that Dunn is right to speak of "two gifts which, together, constitute an exchange" ("Pleberio's World," p. 144).<sup>14</sup>

We have seen the skein's effect on Alisa and Melibea, and the girdle's on Calisto. What of the chain and Celestina? As soon as she has received it as a reward for bringing the girdle to Calisto, she too starts to behave uncharacteristically. The great manipulator, the expert in psychological domination of others, becomes maladroit. Her reward is so great that it inflames her avarice, and whereas she might have been willing to share a small reward with Sempronio and Pármeno, she insists on keeping her new treasure to herself. She insists even when, in Act XII, it should be clear that she is running a great risk by so doing, but she has been so pushed off balance that her sureness of touch deserts her, and she fatally misjudges the mood of her accomplices. The scene of her murder has been discussed by a number of critics, and there is no need to go over the ground again. What matters here is that she, like Alisa, Melibea, and Calisto, has lost control. Alisa's behaviour cannot be explained unless we take witchcraft into account, but what the other characters do is, though extreme, explicable in terms of observed human behaviour. However, there are common factors which make it unwise to leave the question there. In each case, the uncharacteristic behaviour follows immediately on contact with one of three objects which are visually equivalent, which are closely linked by textual references, and which form a series of exchanges. It is almost as if they merge into one another, so that skein becomes girdle, and girdle, chain. The Devil is in the first of them, and in the light of the evidence surveyed above, I do not think it fanciful to suggest that he passes into the second and the third, appealing to a victim's weak point (the point in which he or she takes greatest pride, as housewife, as lover, and in Celestina's case as shrewd businesswoman), and wreaking havoc. The correspondence is not perfect, since, as we have seen, the exchange of girdle for chain is less immediate than that of skein for girdle, and the skein has two victims, Alisa and Melibea, of whom only the first is attracted through her favourite image of herself. Nevertheless, if we reject the idea of a purposeful series, we are left with an uncomfortably large number of loose ends. Design seems to me to fit the evidence much better than coincidence.

There is one other point to be considered. The Devil was introduced into the skein of thread, and into the action, by Celestina, who, like all witches, thought she was in control, and, thus, able to threaten: "Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras..." (III, 85). But, like all witches, she was deceived: the Church taught that the effects thought by witches to be their

## CELESTINESCA

own achievement were really due to the independent action of devils, and that the witches were mere dupes (Russell, no. 302, p. 347). And, as Russell points out, Pármeno's famous statement that "toda era burla y mentira" probably refers to the deception practised on witches by the devils who controlled them. The series skein-girdle-chain is a specially appropriate vehicle for the Devil, since it was the custom to conjure him into a magic circle,<sup>15</sup> and the circular skein of thread clearly serves this purpose. The beginning of the process thus conforms to the beliefs about witchcraft current in Rojas's day, and so does its end. When Celestina has served the devil's purpose, she is ruthlessly discarded; the witch always comes to a bad end (Russell, p. 352). Sempronio is in no doubt as to her fate: "Esperad, doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas" (XII, 184), he says as he stabs her. With her disappears the protean skein-girdle-chain. The chain is mentioned once more, by Sosia when reporting the deaths of Celestina, Sempronio, and Pármeno to his master (XIII, 188), but it seems never to have been seen again after the murder. The action of La Celestina is still far from its end (we have not even reached the deflowering of Melibea), but the end is now inevitable. Most of this is, let us not forget, explicable in merely human terms of psychological cause and effect, but Rojas chose not to limit himself to those terms. Instead, he shows the Devil going about his work with the help of a witch, and operating through the material agency of three equivalent objects which are linked to an important segment of La Celestina's imagery.<sup>16</sup>



Alisa mira el hilo de Celestina, estando Melibea con ellas.

[Grabado de la edición alemana de 1520. Ver en este número, Suplemento, S 22.]



## CELESTINESCA

### NOTES

<sup>1</sup>For this point, as for many others, the classic treatment is George A. Shipley's Harvard dissertation, "Functions of Imagery in La Celestina" (1968), whose publication in revised form is eagerly awaited. Four articles and a conference paper (nos 303-06 and 331 of the Snow bibliography) embody material from the dissertation, together with the products of later research by Shipley. In order to save space, references in these notes will be by author and Snow number only, except for items too recent to be included in that bibliography.

<sup>2</sup>I use the Severin edition (Snow no. 176), since this is the only critical edition based on recent discoveries about the printing history of La Celestina. For Melibea's garden, see Shipley (no. 303) and F. M. Weinberg (no. 312), pp. 137-9.

<sup>3</sup>Red is here associated not only with hilado but also with the imagery of commerce (tienda). This association will recur in Pleberio's lament. I dealt with the interlocking of image clusters in a paper read in 1974 (no. 274); an expanded version of that paper will form part of a volume of Celestina essays by Dorothy S. Severin and myself, to be published in Barcelona by Ediciones Albir.

<sup>4</sup>Melibea's girdle is mentioned in the same passage.

<sup>5</sup>A study of hunting and other imagery in the Dança is to be published in Medium Aevum by David Hook and Jennifer Williamson.

<sup>6</sup>Calisto's falcon, whose significance has been discussed by a number of critics, is also, of course, a hunting image: "la caza de amor es de altanería," as several Golden Age poets observe.

<sup>7</sup>There is an interesting series of poison and serpent images, and this too reaches a climax in Pleberio's lament.

<sup>8</sup>The next time Alisa sees Celestina, and without having any additional reason to distrust her, she warns Melibea against her in the strongest terms (X, 162).

<sup>9</sup>See, for instance, P. E. Russell, no. 302, p. 352. This can, however, be seen as an enrichment of the work, as Francisco Rico argues: "Brujería y literatura," in Brujología [Primer Congreso Español de Brujología, San Sebastián, 1972] (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), pp. 97-117, at pp. 98-100.

<sup>10</sup>As we have already seen, hilado and red are explicitly associated on p. 81. The point is made by Weinberg, no. 312, p. 152.

<sup>11</sup>If further evidence be needed, it is provided by the following exchange of words between Celestina and Calisto:

CEL.-- ...debes, señor,...tratar al cordón como cordón, por que sepas hacer diferencia de habla, cuando con Melibea te veas....

## CELESTINESCA

CAL.-- ¡O mi señora, mi madre, mi consoladora! Déjame gozar con este mensajero de mi gloria.... ¡O mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga! (116; my italics)

<sup>12</sup>Weinberg, no. 312, p. 146; Dunn, no. 49, p. 113. A different interpretation of the scene, emphasizing despair rather than transferred lust, is given by María Rosa Lida de Malkiel, no. 60, pp. 354-55. Weinberg makes the interesting point that Calisto tries to conjure the girdle ("Conjúrote me respondas," 115), echoing Celestina's conjuration in Act III (no. 312, pp. 145-46). Could he be subconsciously aware of the Devil's presence?

<sup>13</sup>Dunn says that it is never returned, and cannot be ("Pleberio's World," PMLA, 91 [1976], 406-19, at p.414). I think it likely that he is mistaken, but the point is not crucial, since the girdle has served its purpose, and, as Dunn says, "ceases to be a symbol and is merely an object."

<sup>14</sup>It is worth noting another exchange, this time of metaphor for reality. Calisto complains that Melibea "me tiene ligado y puesto en dura cadena" (VI, 118)-- the chain of love familiar to readers of the cancioneros and of Cárcel de Amor--, and Celestina promises to free him: "Que más aguda es la lima, que yo tengo, que fuerte esa cadena, que te atormenta," (118). She is in fact binding him with chains stronger than those of sexual desire, but he does not know that. To him, the promise of release from the metaphorical chain of desire through sexual union with the beloved is good reason to reward Celestina with a real chain.

<sup>15</sup>See, for example, Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, stanza 245, or Celestina's account of her collaboration with Claudina: "Pues entrar en un cerco mejor que yo y con más esfuerzo" (VII, 123).

<sup>16</sup>It is possible to develop other aspects of this subject. Frederick A. de Armas points to resemblances between Melibea's girdle and Celestina's rosary (no. 269, p. 12). Michael Harland, in an important paper which I hope will soon be published, deals with some of the matters covered in the present article, but links them to images of spinning and of the weaving of webs. Weinberg, no. 312, pp. 144-47, is as far as I know the only other critic to have discussed the skein-girdle-chain connection in any detail. She seems on the verge of making the point on which I have concentrated, but in fact stops short of it. Nevertheless, her article is essential reading for anyone interested in these matters.

I dealt with the subject of the present article briefly in my 1974 paper, and at greater length in a paper to the Medieval Hispanic Research Seminar at Westfield College in 1975. I have taken into account comments made on both occasions, and also suggestions made more recently by Dr. Dorothy S. Severin and Professor Joseph T. Snow, for whose help I am very grateful. I should also like to acknowledge the help received from the Concordance to the Celestina (1499), by Lloyd Kasten and Jean Anderson (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies and Hispanic Society of America, 1976), which makes the locating of half-remembered words infinitely easier.

## CELESTINESCA

### "Notes on Adapting and Interpreting La Celestina : The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas"

Eleanore Maxwell Dial  
Indiana State University

The history of the productions of La Celestina in Mexico reveals the art of two individuals, Alvaro Custodio and Amparo Villegas.<sup>1</sup> What Custodio was seeking to create was a Hispanic classical theatre tradition in Mexico. His productions of La Celestina in 1953 and 1968 were significant contributions to such a tradition. Custodio's transference of the "novela dialogada" to the stage was a masterly adaptation of the theatrical elements within Rojas' tragi-comedy. Amparo Villegas's presence in Mexico provided him with an actress with abundant experience on the Spanish stage, who did not suffer from some of the faults of actresses of her period. Although Virginia Manzano played the role of Celestina in the 1968 staging of the work, Amparo Villegas would remain identified with the role in the minds of many theatregoers. When she came on stage at the inauguration of the Teatro Julio Jiménez Rueda in 1965 she was given an ovation, and Juan Miguel de Mora describes her performance thus, "La inesperada ovación (ninguna de las actrices que la precedieron había sido aplaudida antes de su interpretación) alteró muy justificadamente sus nervios, pero cuando se repuso, dijo la Celestina, de esa manera extraordinaria que solamente a ella la hemos oído."<sup>2</sup>

Both Amparo Villegas and Alvaro Custodio came from families connected with the theatre in Spain. Custodio says, "La calle en que yo nací se llamó la Calle de las Comedias."<sup>3</sup> As he describes his childhood, it is clear that not only was he born on a street with a fitting name but that his memories of theatre go back almost to the beginning of his life. "Seguramente," he continues, "el teatro que hizo mi abuelo era el último teatro que existió en la época que yo conocí, pero debería haber un corral de comedia antes o cosa por el estilo en ese lugar." Custodio saw all of the acting companies that passed through his grandfather's Teatro Custodio in Ecija, in the province of Sevilla, such as those of Rosario Piña and Francisco Morano, the husband of Amparo Villegas. He knew many of the actors as well as if they were members of his family. "La fotografía en que estoy de la mano de mi chacha la hizo María Guerrero." He relates that a brother, who was ten years older than he once ran away to Cordoba, about seventy kilometers away, "porque quiso ir con doña María Guerrero y don Fernando porque los quería mucho." If a child were needed for a part, Custodio would fill in. Besides acting in the theatre, it was where he played. As he puts it, "He jugado en el teatro desde niño porque, claro, la mayor parte del año en un pueblo el teatro está cerrado."

A valuable source of information about interpretations and adaptations of La Celestina is the writing of Custodio in newsletters and in his edition of La Celestina.<sup>4</sup> Custodio describes the purpose of the newsletters in this way,

## CELESTINESCA

"Nuestro boletín mensual publicará artículos, ensayos y estudios sobre el arte escénico y dará cuenta detallada de las actividades de nuestra compañía" (Boletín, Septiembre y Octubre 1959, p. 10). With few exceptions, Custodio himself has written the newsletters. Occasionally, he includes a letter from some one and also reviews of productions. The value of the Boletín and the supplementary sheets, Notas y Comentarios, is twofold: 1) as a record, both written and pictorial, of some thirty productions of the TCDM in the twenty years of its existence from 1953 to 1973 (the company began in 1953, but the Boletín started five years later), and 2) as a source of Custodio's critical opinion of other productions in Mexico, as well as in the United States and Europe, as he travelled widely in the 1960's and 1970's.

Both publications were directed to the patrons and friends of the TCDM. It should be remembered that since 1950, the period of greatest theatrical activity in Mexico, there have been few publications in that country devoted to theatre that have lasted more than a few years. Among the defunct ones are: Panorama del Teatro en México, Boletín Teatral, and Teatro, Boletín de Información e Historia, all dating from the early to mid fifties. This makes the Boletín and Notas y Comentarios more valuable as a record of part of the theatrical activity of the contemporary period.

Custodio writes in Notas y Comentarios of a decisive moment in his life, the period that he spent traveling with Lorca's theatrical group in the north of Spain, "La Barraca, Santillana del Mar y ... así que pasen (sic) 40 años" (No. 29, pp. 4-7). In that article he explains, "Yo también (the same as Modesto Higuera's, another member of La Barraca, in Spain) dirigió teatro en México. Nuestro maestro, sin proponérselo fue García Lorca."<sup>5</sup> Custodio, a liberal Spanish Republican, reached Mexico in 1944. After his arrival he wrote movie scripts, which he rejects, and also was the movie critic for Excelsior. However, of prime importance in understanding Custodio's work with the TCDM is the original impetus that his period as an actor in Lorca's university theatre traveling group, La Barraca, in the summer of 1932, gave him. Custodio has, essentially, carried on in the tradition of Lorca in bringing classical theatre to the people, as the dramatist did with La Barraca, although on a professional, rather than on a university, level. Custodio's productions in Mexico began with his adaptation of La Celestina in 1953 and ended with his adaptation of several works by Cervantes into a mojiganga called El Patio de Monipodio in 1973. Since 1973 he has lived in Spain.

While Custodio's formation in the theatre came partially from La Barraca, Amparo Villegas received her theatrical training on the Spanish stage. Her theatrical background goes back, as does Custodio's to childhood, since her father was the noted theatre critic, Francisco Fernández Villegas "Zeda," who was additionally an adapter of classical plays. Amparo, in the words of Custodio, "se entregó al teatro como Santa Teresa a la iglesia por una vocación tocada de ese misterioso fluido místico que lleva hasta el éxtasis" (NyC, No. 26, 1969, p. 2). In the original TCDM production of La Celestina, only Amparo Villegas had had notable experience in classical drama. "Exceptuando la experiencia de Amparo Villegas, que fue primera actriz de uno de los más grandes actores del siglo, Francisco Morano, los demás actores no poseían otra que sus leves incursiones en alguna obra clásica o romántica del repertorio



## CELESTINESCA

español, pero sobre todo, la de obras extranjeras o el melodrama y el "astracán" hispano del teatro comercial," as Custodio notes (Nyc, No. 23, Julio-Agosto 1968, p. 1).

He speaks of working to train these actors by having them read first and later say from memory, "la difícil prosa de la tragicomedia incomparable" (Ibid.). There were, too, difficulties in training the actors to speak with a Castilian accent. When he felt that they were sufficiently prepared to grapple with the language, he gave them long explanations about the personality of each character, and tried to imbue them with the spirit of the epoch in which the work was conceived. From the actors he trained were to come some of the leading actors in Mexico such as Ignacio López Tarso, Pármeno, in the original staging in 1953.

Amparo Villegas, although her career spanned over two thirds of the twentieth century was not an actress weighed down by old-fashioned Spanish acting mannerisms. Hers was, rather, a subdued style which Custodio describes in this way, "el estilo interpretativo de Amparo Villegas estaba en desacuerdo con el de la mayoría de las actrices españolas de su época: su expresión era concentrada, interna, con una absoluta economía de gestos y movimientos. Nunca recurrió al grito ni al latiguillo y huyó siempre, por naturaleza, del efectismo escénico" (Ibid., p. 3). As he views her in relation to her interpretation of *Celestina*, he notes, "El valor de la que ha sido quizás la más grande interpretación de su vida--el papel de *Celestina*--estribaba en la intención, el gragejo, la ironía y fuerza dramática de aquella escena final en que la vieja proxeneta es asesinada a cuchilladas. Sus parlamentos eran ricos en matices, sobriamente dichos, sin canturreo ni aceleraciones innecesarias. Su mismo maquillaje era simple, sin truculencia, de una naturalidad impresionante" (Nyc, No. 26, 1969, p. 3). She was, moreover, according to Custodio, a disciplined actress who followed the instructions of the director.

From a poem, "Semblanza de Amparo Villegas," by Francisco Morano in whose company she was the leading actress from 1914 to 1934, comes a description of what she was like physically and mentally, "Arrogante y altiva; sana y fuerte; vió la luz en la docta Salamanca y aun cuando no formó en Estudiantinas/hace honor al manteo y la cuchara" (Ibid.). He writes of her "figura gentil; más que mediana," "el sedoso cabello," "los ojos pardos," "sus cejas negras y pobladas," and the "dibujo perfecto" of her mouth. He describes her hands as "Manos finas.. de abate petimetre." Housekeeping was not her forte. "Mujer de gran disposición, excepto/para oficios prosaicos de la casa." Morano continues, in the poem, the description of her as being "De muy vasta cultura, y tan discreta/que sabiendo de mucho, escucha y calla, como si el escuchar le interesase/y el callar le sirviera de enseñanza." He comments on her as an actress, and the great feeling that she had for the theatre when he writes, "En ser actriz cifró todos sus sueños,/y es actriz, aplaudida y festejada./ Todo cuanto ella es a ella lo debe, que en este batallar de la farándula,/ --en que muchos dejaron en girones/ el buen nombre y la fama--/triunfó sin malas artes, por su estudio,/ su afición, su talento y su constancia." Thus, as Morano pictures her in 1922 (the "Semblanza" was written in almost microscopic letters on the back of a portrait of the actress), and Custodio portrays her in 1969, a picture emerges of Amparo Villegas as a dedicated actress and

## CELESTINESCA

admirable person. In the words of Custodio, "tuvo poco amor al dinero y a la publicidad, pero sí un ansia constante de perfección" (Ibid.).

In 1909, at the beginning of her career, she played Melibea at the Teatro Español of Madrid in her father's adaptation of La Celestina. As Custodio points out, in spite of the fact that "Zeda" had carefully edited strong expressions out of the drama, "la crítica y el público de aquella mojigata España salieron escandalizados del estreno, pero nadie escatimó los elogios para Melibea que presagiaban a una gran actriz" (Ibid., p. 2). Half a century later, people were still being scandalized by La Celestina, although this time, in the version of Alvaro Custodio which adheres more faithfully than Fernández Villegas's in its language to the original.

Three cartoons in Mexican periodicals highlight the difficulties that Custodio's adaptation encountered. Although La Celestina was revived in almost all of the seasons of the TCDM from 1953 to 1960, in that year, as the company was rehearsing, the Oficina de Espectáculos refused to permit the staging of the drama.<sup>6</sup> A Guasp cartoon in Novedades (13 January 1960) after the play was prohibited showed one individual saying to another "Peredo (head of the Oficina de Espectáculos) volvió a suspender La Celestina..." and the reply is, "Nunca creí que era obra de tanto suspenso." In Excelsior (19 January 1960), Abel Quezada sketches Celestina with a black crow on her shoulder leaning over a bubbling pot of "Filtros para hacerse amar locamente," and part of the captions read, "El Departamento de Espectáculos decidió prohibir la representación de La Celestina, obra que fue publicada por primera vez en 1499 y que muchos críticos consideran como la más importante de la literatura española después del Quijote. En estos tiempos, tan cercanos espiritualmente a la Edad Media como lo estaban físicamente los tiempos en que Rojas escribió La Celestina, hay que tener mucho cuidado con las inmoralidades." A third cartoon by Alberto Isaac in Esto portrayed Peredo as a Neo-Nazi painting a swastika on a poster of La Celestina.

Custodio, in 1966, in the first of a series of Ediciones TCDM, edited his version of La Celestina, Adaptación a la escena en tres actos (Snow, LCDB 196.1). He was well aware of the futility of attempting to transpose Rojas' tragicomedy in its entirety to the stage. In "Proemio para el lector," he describes his adaptation thus, "Este no es el texto completo de La Celestina, sino un arreglo para llevarla a la escena con una duración no mayor de tres horas" (p. 15).

When the prohibition of La Celestina was lifted in 1968, and Custodio presented the drama in the Teatro Reforma, Amparo Villegas, over eighty at the time, no longer was able to play the role. Custodio found Virginia Manzano, an able Mexican actress to play the part. In 1973, in looking back at the production, Custodio said that "esta versión de La Celestina fue la más completa que hice en cuanto a montaje porque utilicé en ella decorados de tipo italiano inspirados en cuadros renacentistas con cambios que se hacían a vista del público" (Interview with Custodio in Mexico, January 1973). As he reminisced about the production as compared to earlier ones, he praised the interpretation of Virginia Manzano, "Es una actriz muy buena. No estaba nada mal en el papel. Yo diría que estaba bien, muy bien. Pero Vd. sabe que el recuerdo de las cosas siempre impresiona. Puede ser que estuvo incluso mejor que Amparo. ¿Quién sabe?"

## CELESTINESCA

Pero, para mí, la Celestina era Amparo Villegas" (Ibid.)

He viewed his relationship with the theatregoing public as a mission at the service of culture and art. Nor did he disappoint his public. As one critic, José Antonio Alcaraz points out, "Es a Alvaro Custodio y su infatigable esfuerzo que tenemos que agradecer este acontecimiento (La Celestina in 1968). El trabajo y la devoción de Custodio al través del tiempo nos han hecho ver lo mismo a Lope que a Calderón o Cervantes, aportando al raquíptico panorama de la vida teatral mexicana una valiosa información y una contribución de decisiva importancia... Aunque parezca tautología debe decirse que es tan importante que exista en México Alvaro Custodio como el que Alejandro (Jodorowsky) ejerza sus actividades. Nótese de paso que chileno uno, español el otro, han aportado al teatro de este país mucho más que cientos de nacionales..." (El Heraldo de México (13 febrero 1968).

Cipriano Rivas Cherif, famous Spanish director and brother-in-law of Manuel Azaña, maintained that Alvaro Custodio's greatest bit of good fortune was having Amparo Villegas in Mexico to interpret the role of Celestina in his adaptation of Rojas' tragicomedy.<sup>7</sup> And Rivas Cherif had a valid point, for their association, which began in 1953 and lasted until her death in 1969, brought together a noted actress whose career had begun almost half a century earlier, and a director-producer whose career lay ahead of him. Amparo Villegas shared with Alvaro Custodio a love of Spanish classical theatre and an uncommon knowledge of that tradition. Dedicated theatre people such as Custodio and Villegas strive to outdo their own performances. For them, reaching new theatrical heights is at once an artistic endeavor and a cultural mission. Custodio respected her professional attitude toward her work; she, because of the presence of Custodio in Mexico, was able to interpret the role of Celestina many times, as well as appearing in numerous other TCDM productions. Both were driven by a desire to achieve artistic satisfaction: monetary considerations were secondary to each of them. For Amparo Villegas, playing the role of Celestina was the culmination of an acting career, which, in her youth, had included the part of Melibea; for Custodio, the production of La Celestina was the beginning of an imaginative career as adapter-director.



## CELESTINESCA

### NOTES

<sup>1</sup>See my "Classical Theatre in Mexico in the 1950's," Latin American Theatre Review, 4, No. 2 (Spring 1971), 29-38 [Snow, Suplemento, S71], and "Alvaro Custodio and His Continuing Dream: The Teatro Clásico de México (hereafter TCDM) in the 1960's," LATR, 7, No. 2 (Spring 1974), 45-57 [Snow, Suplemento, S70]. I am currently revising my manuscript, History of the Cultural Activities of the TCDM, written with the co-operation of Custodio. Peter Earle has discussed the 1953 stage adaptation (Snow, LCDB 513).

<sup>2</sup>J. M. de Mora, Panorama del teatro en México, Mexico, 1970, p. 31. The other five actresses were: Carmen Montejo, María Teresa Rivas, Ofelia Guilmain, María Tereza Montoya, and Virginia Manzano.

<sup>3</sup>From a series of interviews I did with Custodio the first two weeks of January 1973 in Mexico City.

<sup>4</sup>La Celestina, Ediciones TCDM, 1966. In 1967, A. C. and Alan Stark translated the adaptation into English. This is unpublished.

<sup>5</sup>This article, slightly revised, also appeared in Primer Acto (Octubre 1972).

<sup>6</sup>See "A. C. and His Continuing Dream (referred to above, note 1)," for additional details about the prohibition.

<sup>7</sup>Interview with Cipriano Rivas Cherif at the University of the Americas, Mexico City, August 24, 1967, the year that Rivas Cherif, who also acted with the TCDM, died.



[Pármeno abre a Celestina y Sempronio]





" . . . contarte he maravillas . . . "

NOS GUSTARIA en futuros números de CELESTINESCA ampliar esta sección del boletín para que sirviera de verdad para un intercambio internacional de información sobre la investigación, la labor editorial, la teatralización, la adaptación, y la enseñanza de no sólo La Celestina sino también de la rica literatura que la obra de Rojas engendró en las continuaciones e imitaciones que de ella se confeccionaron a través de los siglos hasta nuestros días. Y no sólo la vida de la celestinesca en su perspectiva temporal como se ha desarrollado en España sino también su vida espacial, geográfica, en otros países y en otros idiomas.

ASI QUE QUISIERAMOS ver aquí noticias sobre cualquier tipo de investigación nueva, hasta antes de llegar a la imprenta ( p. ej., tesis, proyectos especiales, libros de estudios escritos por varias personas, etc.). La aparición de nuevas obras (facsimiles, ediciones, monografías, dramatizaciones), cursos que se dan sobre LC o la celestinesca como género, ponencias que se han escuchado en Congresos, presentaciones teatrales (en cualquier lengua), todas estas cosas queremos incluirlas en este boletín. Y como creemos que este boletín puede ser de alguna utilidad general entre los que se dedican a la celestinesca en el asunto de la comunicación directa, publicaremos una sección en que se puede pedir información a los colegas sobre asuntos relacionados con cualquier aspecto de la celestinesca. Se agradecerá cualquier contribución a esta sección del boletín.

El editor

Colaboran ALAN D. DEYERMOND y DOROTHY S. SEVERIN, ambos de Westfield College de la Universidad de Londres, en una colección de estudios sobre LC que se publicará en Barcelona en 1977 o 1978 (Editorial Albir). Uno de los estudios de DEYERMOND tratará las agrupaciones de imágenes interdependientes en LC y otro, de SEVERIN, versará sobre el humor. La sabia investigadora ya leyó una ponencia sobre el asunto ante un grupo de interesados en la reunión de la MLA, Nueva York, el 28 de diciembre, 1976, de la cual queda un abstracto publicado [LaC 5, núm. 1 (1976), pág. 6].

Las Actas del Primer Congreso Internacional Sobre La Celestina (celebrado entre el 17 y 22 de junio de 1974) ya no se publicarán en HISPAM, según MANUEL CRIADO DE VAL. Están ahora con otra casa editorial y se cree verán la luz del día muy pronto.

Ha acabado CRIADO DE VAL una transcripción fonética de LC a base de los conocimientos de cómo sonaba el castellano a fines del s. XV y comienzos del XVI. Tiene la esperanza de poder entrenar unos actores para una grabación de esta versión.

Ha preparado para la imprenta JERRY R. RANK una edición, con introducción y notas, de la Comedia, Sevilla, 1501 [v. LCDB, núm. 27]. En este momento la considera para futura publicación una casa editorial de EEUU.

EMILIO SAEZ pronunció un discurso ante el grupo Historians of Medieval Spain en Oxford, Inglaterra (el 2 de octubre de 1976) titulado: "LC: personaje

## CELESTINESCA

histórico y el lugar de acción de la Tragicomedia desvelado." El profesor SAEZ ha descubierto un documento de Ocaña que se fecha a fines del siglo XV que contiene la mención de una tal "beata Celestina." Proyecta sobre este documento la posibilidad de que fuera Ocaña lugar de acción de LC.

Después de labores intensivas de unos dos años ha aparecido una concordancia a la Comedia de Calisto y Melibea (¿Burgos?; 1499?), preparada por LLOYD A. KASTEN y JEAN ANDERSON con la ayuda de computadoras. [V., en este número, Suplemento, S 5.]

Anunciado: KEITH WHINNOM, " 'El plebérico corazón' and the Authorship of Act I of Celestina." HR, 1977.

Tendrá lugar en Chicago en diciembre de 1977 la 5ª reunión anual de la sección, LC Scholarship. Como en pasadas ocasiones, se dirigirá por ADRIENNE S. MANDEL. Hasta este momento, indica ella, el programa tiene dos trabajos. Uno, del Prof. KARL-LUDWIG SELIG, se entitula "LC: A Formalist Approach." El segundo, de JOSEPH SNOW, es la presentación, "CELESTINESCA: News and Views." Si alguien quiere colaborar en esta sección, debe comunicarse con la profesora MANDEL inmediatamente [chez Gutwirth, 16 Ave. Reille, Paris, 75014].

Dos cursos académicos se han dedicado exclusivamente a LC esta primavera (entre muchos que sin duda ha habido): el primero en la University of North Carolina (Greensboro) bajo la dirección de KATHLEEN V. KISH, especialista en LC y responsable para la edición de la primera traducción italiana [LCDB 242]; el segundo en la University of Georgia, bajo la dirección de JOSEPH SNOW. En éste preparó VICENTE CANO un trabajo entitulado "La función dramática de la mentira en LC," que piensa elaborar en el futuro.

DAVID WISE, alumno de Brian DUTTON en la Universidad de Illinois (Champaign-Urbana), presentó un trabajo suyo en una sesión especial de la Kentucky Foreign Language Conference (el 30 de abril de 1977) sobre: "Reflections of Andreas Capellanus's De reprobatio amoris in Juan Ruiz, Alfonso Martínez de Toledo and Fernando de Rojas." WISE sugirió que era probable que llegaran a conocer la obra del erudito capellán francés los tres literatos españoles a través de traducciones que circulaban en la Península desde la primera parte del s. XIV, la primera en lengua catalana.

EMMA SCOLES, profesora de Roma, ha dedicado su seminario sobre la crítica textual en el ISTITUTO DI FILOLOGIA ROMANZA a los problemas de las varias ediciones de LC. Varios de sus alumnos preparan actualmente ediciones y estudios de algunas de ellas como parte de una extensa revalorización necesaria para la preparación de una edición crítica.

En este momento viene preparando una edición de la Tragicomedia, Zaragoza, 1507, la profesora ERNA BERNDT-KELLEY, también ella colaboradora de EMMA SCOLES en un minucioso escrutinio de todas las ediciones accesibles del siglo XVI. Complica su trabajo el que distintas copias de la misma edición a veces demuestran tener diferencias que tienen que ser estudiadas. Han encontrado comprobación de una segunda copia de la primera traducción italiana [1506] en Bologna, copia que en el entretanto, parece haber desaparecido. Su labor en común será de largos años y traerá mejores conocimientos textuales.

## CELESTINESCA

LA CELESTINA. Edición, introducción y notas de Humberto López Morales. Madrid: Cypsa Editorial, 1976. 254 pags.

The need for adequate editions in many fields of Spanish literature is severe, often obliging the instructor to opt for dissatisfying texts allegedly prepared for the future scholar. Recently, however, choosing a good Celestina text has been made a less arduous task by the work of three careful scholars, who have made available several altogether attractive texts. The newest of these is edited with introduction and notes by Humberto López Morales.

Professor López Morales has prepared a lucid, well-written introduction in which he examines the textual problems and describes the extant editions. Throughout, he has referred to the work of Norton, Scoles, Herriott and others to construct a useful guide to the maze of textual problems that continue to perplex scholars. Furthermore, he has sifted through much criticism to provide the reader with copious notes as an aid in understanding the assorted divergent opinions on such problems as authorship, sources, textual alterations from one edition to another, and Rojas' biography.

A well-chosen bibliography follows the introduction. Although a sample check revealed some reporting inaccuracies, they do not appear to be the kind that would render the list useless as a guide. For example, on p. xxxv, the first page of the "Bibliografía citada," one finds M. J. Bayo's article "Nota sobre LC," in Clavileño V (1950), 48-53. The correct volume number for that year is I. Also, for some entries, the most recent editions are not given. Thus, F. Castro Guisasola's Observación sobre las fuentes literarias de 'LC' is given only as 1924, omitting notation of its having been reissued in 1973. The list includes many of the significant studies in LC criticism, although D. S. Severin's Memory in 'LC', an important recent monograph, is not included. Nevertheless, compared to two other recent editions (Damiani, 1974, and Severin, 1969 and reissues through 1976), López Morales offers a very extensive bibliography.

For his edition Professor López Morales has chosen Burgos 1499 for Acts I - XII, XX - XI, and in part Acts XIII and XIX. Acts XIV - XVIII and the interpolations follow the 1514 Valencia edition of the Tragicomedia, which is also the base text for both Damiani and Severin. The orthography of these two editions (1499 and 1514) is followed, and the necessary modernizations (principally punctuation) are noted and explained. Both the Damiani and the Severin editions use modernized spellings, except for those which render more faithfully the pronunciation of the period. The printing in the López Morales edition alternates between Universal for 1499 and Italics for 1514 to keep the reader on course. When obvious errors are corrected, these are indicated by an asterisk and the original reading is provided in the notes. Asides are not set off in parentheses as they are in the Severin and the Damiani editions--a feature of those editions that is worthy of imitation.

## CELESTINESCA

The footnotes in the López Morales edition comment on relevant portions of the critical literature, often providing contrasting views on a given point in the same footnote. Thus, the reader has ready access to varied critical observations on particular problems--a distinct advantage of this edition. The notes in the Damiani and the Severin editions are geared more toward explaining difficult lines and defining words. Furthermore, López Morales has systematically cited critical works by author's surname, year of publication and page number for easy consultation in conjunction with the "Bibliografía citada." In addition, many of his notes correct and amplify those of Cejador y Frauca by means of specific, comparative reference to more recent research (e.g., p. 70, n. 16).

The text is improved considerably in this edition over Cejador's, which also uses 1499 and Valencia 1514. Resolving u- as v- and using y instead of e according to modern usage is the norm for López Morales' edition, as distinct from Cejador's. Some of López Morales' readings correct the text to incorporate recent views on certain dubious lines; the most notable of these is 'Minerua con el can,' which he interprets, following Otis Green's suggestion, as 'Minerva con Vulcán,' (Aucto I, p. 28, López Morales; p. 45, I, Cejador y Frauca). López Morales' spellings generally adhere more closely to the original; thus, whereas Cejador spells "¿Escocióte?," López Morales reads "¿Escozióte?" López Morales uses punctuation that is much more sensible than Cejador's. For example, Cejador reads (I, p. 57) "¿Sabes que hacen? Cosa, que es difícil entenderlas." López Morales makes more sense with this arrangement, "¿Sabes que fazen cosa que es difícil entenderlas?" (p. 30).

The López Morales edition is not as attractively printed as are the Damiani and the Severin editions, and it would have benefited from more careful proof-reading. Typesetting errors are found on page xiv, where 'Guillet,' should be 'Gillet,' as it does in note 13 on the same page and in the "Bibliografía." On page 186, 'jyzio' should be 'juyzio,' and Aucto VIII and Aucto XVI are incorrectly numbered V and XV respectively at the top of each of their pages.

These three editions have much to recommend them. Each has advantages that make them useful for different purposes. The introduction to the Damiani edition has features that make it especially useful for undergraduate classes, such as a section on the special nature of the Spanish Renaissance and another on the use of language in the Celestina. The Severin edition is introduced by Stephen Gilman, who has reworked his study entitled "Rebirth of a Classic: Celestina," in Varieties of Literary Experience (New York, 1962) especially for the purpose. Thus, the student has at hand a compact introduction to the use of dialogue in the Celestina, the theme of the fall of Fortune, and the social ambiance of the work. This edition is also complimented by excellent explanatory notes, a separate section of notes dealing with variant readings, and a chronological table relating Rojas' life and work to his cultural, literary, artistic, and historical environment. The López Morales edition offers many features that make it extremely attractive for graduate students: the bibliography, the detailed notes incorporating contemporary criticism on the Celestina, fidelity to original orthography in general, and an introduction that treats many of the difficulties that characterize the evolution of the text of the Tragicomedia.

Jane F. Schneider



Georgia State University



UN CUARTO DE SIGLO DE INTERES EN LA CELESTINA, 1949-75: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

## SUPLEMENTO PRIMERO

Joseph Snow  
University of GeorgiaJane Schneider  
Cecilia Lee  
Georgia State UniversityI. PALABRAS PREVIAS

Cito del estudio bibliográfico nuestro (LCDB) salido en Hispania 59 (1976), pág. 612: ". . . nos han llegado noticias, y hasta copias, después de mandado el manuscrito a la imprenta, de materias relacionadas con la celestinesca aparecidas entre 1949 y 1975. Habíamos anticipado que esto tuviese que ocurrir y, con esta idea tenida en cuenta, pensábamos que no resultaría mal la confección de un boletín de informaciones pertenecientes a la celestinesca en que podríamos, entre otras cosas, mantener puesta al día documentación de interés mundial en LC." Así pensábamos en aquella ocasión. Aquí aparece el primer fruto de la no interrumpida búsqueda de esta documentación. Por ser conveniente, seguimos las divisiones de la original en Hispania y con su enumeración cuando se refiere a una ampliación o una revisión de la información allí impresa, así facilitando el manejo y la utilidad de este suplemento. Las entradas nuevas llevan una enumeración especial: S1, por ejemplo, indicará que ocupa, en la ordenación del suplemento, el primer puesto entre las entradas no registradas en la original. Y así sucesivamente, S2, S3, S4 . . . . Finalmente aparecen en este suplemento obras proporcionadas por colegas, a veces los mismos autores de ellas, y les queremos expresar nuestra gratitud a ellos todos: Hensley Woodbridge, E. J. Webber, Eleanor M. Dial,

## CELESTINESCA

Alan D. Deyermond, Erna Berndt-Kelley, Adrienne S. Mandel, Gustav Siebenmann, Robert Hathaway, Kathleen Kish, Humberto López Morales, James F. Burke, Beata Sitarz-Fitzpatrick, E. Michael Gerli, R. G. Sánchez, y Vern G. Williamsen.

### ❧ "laberinto de errores"

Como todos, hemos tratado de eliminar de LCDB los errores que había en otras fuentes bibliográficas. A pesar de ello, incurrimos sin querer en nuevos errores, siendo también este tipo de errar "umanal cosa." Sigue una lista de los errata observados por nosotros y por otros que han tenido la bondad de escribirnos, señalándolos amigablemente.

- 47. El lugar de publicación es Londres, no Oxford.
- 52.1.d. Andrews, no Andrew
- 128. "Fadrique de Basilea, Burgos, 1499," no "Fadrique de Burgos, de 1499"
- 196. 1960, no 1961; 1968, no 1967; Guilmain, no Guitman
- 243. Wojska, no Wołoska; Jadwiga Chojnacka, no Jadwidze Chojnackiej
- 270. Malleus, no Maleus
- 279. "Este artículo apareció antes en RdG 2 (1946), 52-66," no "Una forma breve . . . 52-56."
- 289. Symposium 8, no 9
- 334. Filología 8, no 9
- 337. M. Menéndez Pelayo, no R. Menéndez Pidal
- 452. 1-12, no 1-11
- 458. Mettmann, no Mettman; "a la épica virgiliana," no "a una comedia latina"
- 462. Nepaulsingh, no Nepaulsing
- 475. Schoeck, no Schoek
- 483. Schoeck, no Shoek
- 510. 1960, no 1967
- 544. James A. Parr, no James C. Parr

Página 659 (Índice), Muñoz Garrigós, no Muñoz Garrigás

II. NUEVAS ABREVIATURAS UTILIZADAS

<u>BCom</u>	<u>Bulletin of the Comediantes</u> . Univ. of Southern California, Los Angeles.
<u>Brotéria</u>	<u>Brotéria</u> . Lisboa.
<u>BRP</u>	<u>Beiträge zur Romanische Philologie</u> . Berlín-Este.
<u>CCM</u>	<u>Cahiers de Civilisation Médiévales</u> . Poitiers.
<u>Claridades</u>	<u>Claridades</u> . México.
<u>LATR</u>	<u>Latin American Theatre Review</u> . Univ. of Kansas, Lawrence, Kansas.
<u>Mañana</u>	<u>Mañana (Diario)</u> . México.
<u>MC</u>	<u>México en la Cultura</u> . México.
<u>NCF</u>	<u>Nineteenth Century Fiction</u> . Univ. of California, Los Angeles-Berkeley.
<u>Neohelicon</u>	<u>Neohelicon</u> . Budapest.
<u>Prologue</u>	<u>Prologue</u> . The Tufts University Theatre. Medford, Massachusetts.
<u>RAIVL</u>	<u>Regesten van Aanwinsten van het Instituut voor Vergelijkend Literatuur onderzoek</u> . Utrecht.
<u>RCEH</u>	<u>Revista Canadiense de Estudios Hispánicos</u> . Toronto.
<u>RDLF</u>	<u>Revue d'histoire littéraire de la France</u> . París.
<u>RenD</u>	<u>Renaissance Drama</u> . Northwestern University, Evanston, Illinois.
<u>RevR</u>	<u>Revista de revistas</u> . México.
<u>RMC</u>	<u>Revista Mexicana de Cultura</u> . México.
<u>SN</u>	<u>Studia Neophilologica</u> . Upsala, Suecia.
<u>SNo</u>	<u>Sin Nombre</u> . San Juan, Puerto Rico.
<u>Theoria</u>	<u>Theoria. A Journal of Studies in the Arts, Humanities, and Social Sciences</u> . Pietermaritzburg, Africa del Sur.
<u>Vórtice</u>	<u>Vórtice: literatura y crítica</u> . Departamento de Español y Portugués, Stanford University, Palo Alto, California.

∞ III. TESIS

6. Deyermond, A. D. (aumentada)

Más completo: B. Litt. Pembroke College, Oxford University.

- S1. \*Antolín, Angelika. "Einige Übersetzungen der Celestina in Kritischen Vergleich." Tesina (Magisterarbeit). Univ. de Erlangen-Nuremberg, 1975.

- S2. Dardón Tadlock, Gisela. "Lesedrama: El género de LC." Univ. de Arizona, 1976. 144 págs. DAI 37/02, 1006A. 76-18248. Herman Iventosch y Dana A. Nelson.

Incluye LC, sus imitaciones y continuaciones, Lope, y algunas adaptaciones a la escena modernas.

- S3. D'Emic, Michael T. "LC and the Medieval Didactic Tradition." M. Litt. Trinity College, Dublín, 1975. vi + 202 págs. K. Adams.

- S4. Muñoz Garrigós, José. "Contribución al estudio del léxico de LC." Univ. de Murcia, 1972. Manuel Muñoz Cortés. [V. 68]

∞ IV. ESTUDIOS MONOGRAFICOS

47. Deyermond, A. D. The Petrarchan Sources

[reseñas adicionales]

ABC (9 nov., 1961), 3, M. Aznar;  
YWMLS 23 (1961), 172, N. D. Shergold;  
RAIVL 6 (1961), 5-6, J. T. W. Clemens;  
Brotéria 77 (1963), 616-17, M. Martins.

49. Dunn, P. N. Fernando de Rojas

[reseña adicional]

Hispania 60 (1977), 161-62, H. T. Sturcken.

- 52.2. Gilman, Stephen. Arte y estructura

[reseña adicional]

BH 77 (1975), 234-35, P. Heugas.

53. Gilman, Stephen. The Spain

[reseñas adicionales]

SNo 5, núm. 2 (1974-75), 104-07, L. López-Baralt;  
HR 45 (1977), 80-83, A. G. Reichenberger.



CELESTINESCA

57. Heugas, Pierre. Sa descendance directe

[reseñas adicionales]

YWMLS 36 (1974), 271-72, M. J. Woods, et al;  
CHA, núm 296 (1975), 452-56, J. Savoye;  
HR 44 (1976), 284-86, K. Kish;  
NRFH 25 (1976), 407-12, D. Eisenberg.

59. Leube, Wilhelm. Die "Celestina"

[reseña adicional]

RPh 27 (1973-74), 443, D. S. Severin.

60. Lida de Malkiel, María Rosa. Originalidad

[reseña adicional]

CHA, núm. 167 (1963), 428-38, I. M. Gil.

62. Mandel, Adrienne S. "LC" Studies

[reseñas adicionales]

BHS 51 (1974), 170-72, P. E. Russell;  
NRFH 25 (1976), 407-12, D. Eisenberg;  
RPh 30 (1976-77), 314-17, K. Kish.

67. Morón Arroyo, Ciriaco. Sentido y forma

[reseñas adicionales]

YWMLS 36 (1974), 271, M. J. Woods, et al;  
BHS 53 (1976), 344, K. Whinnom.

76. Severin, Dorothy S. Memory

[reseña adicional]

NRFH 25 (1976), 407-12, D. Eisenberg.

85. Kasten, Lloyd and Jean Anderson. Concordance to the 'Celestina'.  
Madison, Wisconsin: Seminary of Medieval Studies and the Hispanic  
Society of America, 1976.

Una concordancia completa de la Comedia, específicamente la de  
¿Burgos, 1499? en ejemplar único de la colección de la HSA.  
Facilita grandemente la consulta de la edición facsímil de esta  
obra. [V. 128]

86. Marciales, Miguel. Carta al Profesor Stephen Gilman. Univ. de los Andes, Mérida, Venezuela: Facultad de Humanidades y Educación, 1975, viii + 89 págs.

El original, en forma multigrafiada de 1973, se publica en 1975. Toma la forma de una carta personal en que Marciales, muy erudita y detalladamente, señala, comenta, y responde a varias dudas que su lectura de The Spain of Fernando de Rojas [V. 53] le causó. A lo largo del texto, propone, inter alia, estas ingeniosas conclusiones: Rodrigo de Cota es autor del esbozo (1º aucto) de LC; Rojas era traductor de la Historia de los dos Amantes, obra del italiano Piccolomini; Rojas no es autor de los argumentos; un tercer autor--amigo, casi seguramente, de Rojas--escribió la mayor parte de lo reconoce la crítica moderna como "El Tratado de Centurio;" a la forma inicial de este "Tratado de Centurio" perteneció el "Auto de Traso," escrito antes de 1526 pero rechazado por Rojas para inclusión en ediciones de su obra; hay dudas fuertes sobre las conclusiones de Gilman sobre el padre y el abuelo de Rojas, la fecha del nacimiento de Rojas, la edad de su mujer, y otros muchos datos biográficos. El contenido de esta 'carta' es bien controversial y merece más amplia distribución para que se comenten sus métodos, sugerencias, y conclusiones. El autor se encuentra preparando una edición crítica de LC, y las últimas páginas contienen mucha materia sobre variantes, estilo, y lenguaje recogida con esta finalidad.

∞ V. ESTUDIOS CONTENIDOS EN OBRAS DIVERSAS

82. Barrick, Mac E., ed. Tercera parte de la tragicomedia de Celestina

[reseñas adicionales]

RenQ 29 (1976), 120-22, E. Berndt-Kelley;  
NRFH 25 (1976), 407-12, D. Eisenberg.

85. Boullosa, Virginia H. "La concepción del cuerpo en LC"

[reseña]

NRFH 25 (1976), 129-30, B. M. Damiani.

86. Castellano, José. Diez obras maestras. Barcelona: Ed. Mateu, 1962, págs. 155-82. [aumentada]

Es esto un resumen bastante pormenorizado, y por auctos, de la trama de la Tragicomedia. La finalidad que tiene es animar a los lectores a que tomen en manos LC (y las otras nueve obras maestras de la literatura universal) y lo hace muy bien, echando a mano a menudo de citas textuales.

- 93.1. Deyermond, Alan D. A Literary History

[reseñas que comentan LC]

CELESTINESCA

MLR 67 (1972), 670-71, D. W. Lomax;  
Choice 9 (1972), 1137, anón;  
CL 26 (1974), 358-61, J. M. Sobré;  
Hispania 57 (1974), 370-71, S. Hess.

102. Leube, Eberhard. Fortuna in Karthago.

[reseña adicional]

RF 83 (1971), 349-54, esp. 353, M. Lentzen.

103. McCready, Warren T. Bibliografía temática

[reseña]

RPh 28 (1975-76), 135-37, C. Stern.

105. Martin, June Hall. "Calisto," Love's Fools

[reseñas adicionales]

CCM 17 (1974), 295, A. T. Harrison;  
ZRP 90 (1974), 547-48, U. Mölk.

116. Ripoll, Carlos. "LC" a través del Decálogo

[reseña]:

RPh 25 (1971-72), 480-81, D. S. Severin.

122. Trotter, G. D. y Keith Whinnom, eds. La Comedia Thebaida.

[reseña]

BHS 48 (1971), 62-66, A. D. Deyermond.

- S7. Allison, A. F. English Translations from the Spanish and Portuguese to the Year 1700. London: Dawsons of Pall Mall, 1974, págs. 158-59.

Se dan noticias bibliográficas sobre la traducción parcial de J. Rastell [V. 237] y la más ambiciosa de J. Mabbe [V. 234, 238], en dos ediciones, de 1631 y 1634 respectivamente.

- S8. \*Almiñaque, Conrado B. El concepto de la muerte en la literatura española del siglo XV. Montevideo: Ediciones Géminis, 1975. 48 págs.

Hay exposición de pasajes de LC, valorizadas por las convenciones retóricas y por sus tendencias líricas,

REH 10 (1976), 315-316, J. A. Madrigal.

CELESTINESCA

- S9. Blüher, Karl A. Seneca in Spanien. München: Francke Verlag, 1969, págs. 122-25.

Una muy breve exposición de como en LC se reflejan dichos auténticos de Séneca (sobre todo en el tercer aucto) y otros común pero falsamente a él atribuidos (sobre todo en los auctos II-XXI). Incluye ejemplos de los dos tipos.

- S10. Durán, Manuel. "La solución de LC," La ambigüedad en el Quijote. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1960, págs. 61-73.

Versa en este libro sobre varias maneras en que Cervantes se valió de LC como fuente: en la caracterización de personajes conflictivos e independientes, hasta cierto punto, de las normas sociales, en la ironía entre idealizaciones y acciones reales, en el perspectivismo y en el concepto de la comunicación humana. Amplía la discusión de estas páginas en otras partes del libro; por ejemplo, ver las páginas 103-08 y 175-83.

- S11. Hathaway, Robert L. Love in the Early Spanish Theatre. Madrid: Playor, 1975. 308 págs.

Trata passim la obra de Rojas como fuente de materia dramática, especialmente rica en actitudes, situaciones y proyecciones amorosas, en el teatro español (1496-1585) anterior a la época de Lope. No estudia LC; más bien, señala la deuda y estima que varios dramaturgos del siglo XVI evidencian con relación a la Tragicomedia.

- S12. Lapesa, Rafael. "LC en la obra de Américo Castro," Estudios sobre la obra de Américo Castro, ed. P. Laín Entralgo. Madrid: Taurus, 1971, págs. 247-61.

Recuerdos personales de clases dadas por Castro en España y en Estados Unidos, junto con un aprecio de los escritos del mismo, sobre LC, entre 1926-1963.

- S13. Márquez Villanueva, Francisco. "Ecos de las 'Celestinas'," Fuentes literarias cervantinas. Madrid: Gredos, 1973, págs. 55-63.

Una presentación de situaciones y procedimientos observados en DQ que recuerdan la tradición celestinesca de la obra de Rojas y de sus continuaciones e imitaciones.

BH 77 (1975), 240-41, G. Araya.

- S14. Monteser, Frederick. The Picaresque Element in Western Literature. University, Alabama: Univ. of Alabama Press, 1975. Studies in the Humanities, no. 5. 152 págs.

Parece insistir en que LC es una muestra temprana de la literatura picaresca, pero es un punto de vista y no una exploración del tema.

CELESTINESCA

De poco valor.

SN 48 (1976), 167-68, G. Hoffmeister;  
NCF 81 (1976-77), 453-55, A. A. Parker.

- S15. Onieva, Antonio. Agudezas, sentencias y refranes en la novela picaresca española. Madrid: Paraninfo, 1974. 136 págs.

Inclúyese nada más una lista, entre las páginas 21-32, por auctos, de las sentencias, proverbios, etc, de LC. No hay comentarios.

- S16. Rodríguez Puértolas, Julio. "LC, o la negación de la negación," Literatura, historia, alienación. Barcelona: Labor Universitaria, 1976, págs. 147-71.

Rojas no sólo rechaza el pasado sino también su mundo presente en que figuran una burguesía caracterizada por el egoísmo, el fetichismo, claras tendencias a la cosificación de los valores, y la perversión del lenguaje. Es una burguesía perdida en la lucha entre existencia y esencia, entre un tener que ser y un querer ser.

- S17. Russell, P. E. "Literature in the Time of the Catholic Monarchs (1474-1516)." A Companion to Spanish Studies. London: Methuen, 1973, págs. 267-76, entre 273-76.

Páginas densas éstas, notablemente resumiendo las contribuciones propias del autor [V. el 'Índice' de LCDBJ]: sobre el problema de la autoría y la evolución de Comedia en Tragicomedia, sobre la unidad de LC ante las tradiciones literarias especialmente en el manejo original e innovador de Rojas en la creación de personajes y motivaciones psicológicamente o intuitivamente verosímiles.

- S18. Sims, Edna N. El antifeminismo en la literatura española hasta 1560. Bogotá: Editorial Andes, 1973. 128 págs.

LC es discutida en las páginas 47-52. El antifeminismo se centra en la caracterización de Celestina y resulta de rasgos tomados de la literatura de los enxiemplos. Celestina es 'madre cruel' porque es responsable por el suicidio de Melibea, habiéndole ofrecido consejos aparentemente maternos. Si Juan Ruiz acentúa lo físico en su retrato de Trotaconventos, Rojas acentúa lo psicológico mediante un rasgo físico, por ejemplo las manos de Celestina [V. 338]. La influencia de Celestina sobre los demás miembros de la sociedad también se ve a la luz de una actitud antifeminista.

- S19. Trullemans, Ulla M. Huellas de la picaresca en Portugal. Madrid: Insula, 1968, págs. 71-76.

Se comenta la portuguesa Comedia Eufrosina (primera edición, Coimbra 1555) a la luz de LC y la celestinesca. Concluye que es LC evidente prototipo e inspiración de la trama y caracteres de la obra portuguesa.



- S20. Valbuena Prat, Angel. "La acción y los personajes en LC," Literatura española en sus relaciones con la universal. Madrid: SAETA, 1965, págs. 174-82.

Pone en relación con los amores de Tristán e Isolda de Wagner, los de Calisto y Melibea. El mundo en que la acción tiene su desenlace es pesimista, sin posibilidad de redención. El autor utiliza los encuentros amorosos en el jardín de Melibea y el soliloquio de Pleberio para respaldar su interpretación.

- S21. \*Zalazar, Daniel E. "La misión de Celestina," Ensayos de interpretación literaria. Buenos Aires: Nuevas Ediciones Argentinas, 1976. 108 págs.

∞ VI. EDICIONES

A. FACSIMILES

- S22. \_\_\_\_\_. Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen ainen Ritter Calixstus vnd ainer Edlen Junckfrawen Melibea genant, deren anfang müesā was, das mittel siess mit den allen bittersten jr bayder sterben beschlossen. Augsburg: Verlag Dr. Benno Filser, n. d. [1974?]. [23 folios, sin numeración]

Es este tomo una reimpresión parcial facsímil (sin foliación) de la traducción al alemán, basada en la traducción italiana de A. Ordóñez, obra de Christoph Wirsung [Augsburg: Gedruckt durch Sigismund Grym unnd Marx Wirsung, 1520]. Reproduce sólo los 28 grabados y los argumentos y añade un epílogo de Th. Musper y una bibliografía.

- S23. \_\_\_\_\_. Comedia de Calisto y Melibea (Burgos, 1499). Reimpresión de la edición de R. Foulché-Delbosc (Barcelona: L'Avenc, 1902), hecha por fotocopias. Iowa City, Iowa: Univ. of Iowa Library, 1973.

C. ESTUDIANTILES Y POPULARIZANTES

135. \_\_\_\_\_. LC. Madrid: Aguilar, 1944. [aumentada]

La séptima edición llevaba estos datos: Madrid, 1968. Crisol literario, 41. 380 págs. Tiene una "Nota preliminar" confeccionada por F. C. Sainz de Robles.

138. \_\_\_\_\_. LC. Editada por Pedro Bohigas. [revisada] xlv + 332 págs. Ilustrada.

Imprime primero la Comedia de XVI auctos y, en secciones apartes, las interpolaciones y el aucto de Traso. Trae también una bibliografía útil.

143. \_\_\_\_\_. LC. Notas por Pilar G. Moreno y Emiliano M. Aguilera. [aumentada]

La introducción de Aguilera orienta el lector hacia "Algunas notas sobre los méritos y la problemática de LC."

CELESTINESCA

156. \_\_\_\_\_. LC. Madrid-Caracas: Edimé, 1964. [nota adicional]  
 Hay una cuarta impresión, Madrid, 1974. Edición sin introducción y sin notas. 333 págs. Incluye el "Aucto de Traso" al final.
161. \_\_\_\_\_. LC. Introducción y notas de Pedro Henríquez-Urefia. [aumentada] Buenos Aires: Losada, 1965. Biblioteca clásica y contemporánea. 217 págs.  
 Hay una séptima reimpresión, aparecida en 1975. El prólogo, que acompañó la primera versión de esta edición de LC, lleva la fecha de 1938 (Losada lo reimprime por primera vez en 1965).
164. \_\_\_\_\_. LC. Estudio . . . de A. Cardona de Gibert. [aumentada]  
 Lleva una bibliografía en las páginas 52-57. En la página 53, atribuye a F. Castro Guisasola dos obras de Marcel Bataillon, pero por lo general, es útil.
167. \_\_\_\_\_. LC. Barcelona: Ramón Sopena, 1967. [aumentada] Biblioteca Sopena, 581. 248 págs. Reimpresión en 1972 y 1975.
- 174.2. \_\_\_\_\_. LC. Adaptación . . . de Antonio Prieto. Edición especial. [aumentada] . . . ilustrada en colores por F. Ezquerro. xx + 219 págs.
176. \_\_\_\_\_. LC. Edición . . . de D. S. Severin. [nota adicional]  
 Tiene una cuarta reimpresión, Madrid, 1976. 276 págs. Reseñada muy favorablemente por G. Siebenmann [V. abajo, sección XI, núm. 496]. Al final, inclúyense dos apéndices útiles: uno con variantes de las ediciones de la Comedia (1499, 1500, 1501), y otro que es un cuadro cronológico (1474-1546) que resume la literatura, cultura e historia en vida de Rojas.
- S24. \_\_\_\_\_. LC. San Antonio de Calonge: Hijos de José Bosch, 1975. Col. Aubi, Clásicos y ensayos, 6. 500 págs.  
 Introducción preliminar por A. Cardona de Gibert. Texto antiguo por M. Criado de Val. Transcripción moderna y notas por Juan B. Caselles Llena. La introducción aborda importantes temas necesarios para el mejor entendimiento de LC: la autoría, ediciones conocidas y las posibles, la cuestión del género, cómo Rojas domina conceptos de tiempo y espacio y presenta caracterizaciones acabadas. La bibliografía sobre estos asuntos está en las páginas 82-97.
- S25. Las Celestinas (F. de Rojas, Feliciano de Silva, Gáspar Gómez de Toledo, Sáncho de Muñón). Barcelona: Ed. Planeta, 1976. 1.144 págs.

## CELESTINESCA

Editadas con notas por M. Criado de Val, G. Verdún, V. Ruiz Ortiz, y J. de Torres. Introducción y estudios preliminares por M. Criado de Val y José María Valverde.

- S26. \_\_\_\_\_. LC. Buenos Aires: Nautilus, 1976. Clásicos Nautilus. 368 págs.
- S27. \_\_\_\_\_. LC [junto con La lozana andaluza de Francisco Delicado]. Madrid: R. Rico Sastre, 1976. Clásicos españoles. 310 págs.
- S28. \_\_\_\_\_. LC. Edición, introducción y notas de Humberto López Morales. Madrid: Cupsa Editorial, 1976. Col. Hispánicos Planeta. 254 págs.

Celestinesca 1 (1977), 21-22, J. F. Schneider.

### VII. ADAPTACIONES Y TRADUCCIONES

#### A. ADAPTACIONES A LA ESCENA ESPAÑOLAS

- 196.2. El estreno de 31 de julio, 1953, de la adaptación de Alvaro Custodio, en México.

[reseñas]

RevR, núm. 2, 275 (18 oct. de 1953 [ver infra]), 89, F. Mota;  
MC, núm. 229 (9 ag. de 1953), 2, M. Guardia.

- S29. [nueva división = 196.3] Se vio también brevemente en noviembre de 1957 en el Teatro del Caballito, pero no sin problemas del censor. Pasó luego (enero, 1958) al Teatro Trianón. En 1957 participaron de nuevo Amparo Villegas y Ofelia Guilmain. Nuevos actores principales: J. de Campo, María Idalia, Miguel Córcega, Rosenda Monteros y Sergio Ramos. [Información en E. M. Dial, LATR 7, núm. 2 (1974), págs. 50-52.]

\*RMC, núm. 558 (8 dic. de 1957), 12, A. Magaña Esquivel;  
\*Claridades, 2ª sección (1 dic. de 1957), 10, A. de las Bárcenas;  
\*MC, núm. 456 (15 dic. de 1957), 10, M. Guardia.

- S30. [nueva división = 196.4] De esta producción de 1953 volvió a presentar el aucto IX en una función extraordinaria para celebrar el décimo aniversario del Teatro Clásico de México, teniendo lugar el 9 de septiembre de 1963, en el Teatro Xola. Recrearon sus papeles Amparo Villegas (Celestina), Ofelia Guilmain (Elicia) y Guillermo Orea (Sempronio), participando también Lilia Juárez, Alicia Quintos y Sergio Ramos (Pármeno).

- S31. [nueva división = 196.5] En 1965, con ocasión de inaugurar el Teatro Jiménez Rueda en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes presentó, entre otras actrices, a Amparo Villegas, ya de avanzada edad, recreando unas escenas de su caracterización de Celestina. [Ver Juan Miguel de Mora, Panorama del Teatro en México (México: Ed. Latino Americana, 1970), págs. 29-31).]

CELESTINESCA

- S32. [nueva división = 196.6] En 1968, permitida otra vez la producción de LC, Custodio volvió a montarla, esta vez a imitación de una representación popular lopesca, en un "corral," con los actores dirigiéndose al público. Añadió piezas musicales del siglo XV. Vestuario de Isabel Richart, decorado de David Antón, y con Virginia Manzano en Celestina. Se vio entre enero y abril en el Teatro Reforma. [Para más detalles, ver el artículo de E. M. Dial, comentada brevemente abajo, Sección XI.c..]
- 199.3. LC. Adaptación de Alejandro Casona. [aumentada] El enfoque de esta producción se centra en la figura de Celestina y los demás personajes se ven relegados algunos más, otros menos, a un plano secundario. Elimina de la Tragicomedia los auctos XV-XVIII y parte del XX, acorta el XIII y XIV, y destaca la trama amorosa de los primeros doce auctos. En Calisto: José Rubio.
202. [aumentada] La producción vista en 1974 en St. Louis y en Evanston, Illinois (31 de mayo, 1976) es la de la Compañía de Teatro Repertorio Español, que estrenó en el Teatro Gramercy Arts (Nueva York) el 1º de marzo de 1974. La producción fue diseñada por Robert Federico; la versión escénica y la dirección a cargo de René Buch. Se basa en la Comedia (XVI auctos) y se divide en dos partes, la primera hasta la seducción de Pármeno (aucto VII) y la segunda hasta el planto de Pleberio. Hacía Celestina Ofelia González, con Phyllis Barzaretti en Melibea y María Norman en Elicia. Los demás papeles se repartían entre dos actores: Vivian Deangelo o Graciela Más como Areusa, Roberto Antonio o José Rodríguez como Calisto, Braulio Villar o Tony Díaz como Pármeno (quien no hacía Pármeno hacía Sempronio), y Fernando Miyares o Alfonso Manosalvas como Pleberio. Los otros caracteres de Rojas no figuran en esta versión, que fue muy aplaudida tanto en Estados Unidos cuanto en México durante el II Festival Internacional Cervantino habido en Guanajuato (1974).
- S33. Criado de Val, Manual. Melibea (versión celestinesca en dos actos). Teatro Medieval (Temas de España, 18. Madrid: Taurus, 1963), págs. 109-54.
- Se llevó a las tablas en Hita (Guadalajara) el 30 de junio de 1962. Melibea, y no Celestina, es el enfoque de esta versión en que se acentúa el lirismo a la vez que mantiene la orientación moralizante del original de Rojas.
- B. TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES A LA ESCENA EN OTROS IDIOMAS
1. Alemán
- 205.1. Celestina: Tragikomödie von Ritter Calisto [aumentada]
- Hay una segunda edición, Leipzig, 1961 [IT 15 (1962), 66] y una tercera en 1971 [IT 26 (1973), 647]
- 205.2. La traducción de Hartmann y Fries, que se vio en Weimar en 1970. [aumentada]
- Esta representación se vio en el teatro nacional de Weimar, en adaptación de F. Bennewitz, con Christa Lehmann en Celestina. Esta versión acentúa, criticándola, una sociedad que no permita la felicidad individual de los enamorados. En la caracterización de Melibea, vemos una progresiva emancipación de las estrictas normas sociales.

CELESTINESCA

207. [revisada] Celestina. Tragikomödie in 3 Akten. Nachdichtung in deutschen Sprach und Bühnenfassung von Eugen Ortner [junto con comedias de Lope, Tirso y Calderón]. Spanische Meisterdramen (Basel: Desch, 1961), págs. 11-142.

4. Francés

221. Drysdall, Denis L., ed. "LC" in the French Translation [aumentada] London: Tamesis, 1974. Serie B-Textos, XVIII, 266 págs. Una bibliografía relevante en las págs. 31-34.

[reseñas adicionales]

YWMLS 36 (1974), 271, M. J. Woods et al;  
RJ 26 (1975), 375-78, P. Heugas;  
RDLF 76 (1976), 998-99, R. Zuber.

- S34. La Céléstine en adaptación y con decorado de Jean Gillibert. Estrenó en Le Centre de Rencontres, Chateaufallon, el 20 de julio de 1972 con la famosa actriz española, María Casares, en Celestina. En vez de conservar las palabras y estructuras de Rojas, trataba de proyectar su verdad psicológica, el mito del sexo, fuerte y eterno. [V. 533]
- S35. La Céléstine. Versión francesa de Pierre Laville. [Información obtenida de una entrevista aparecida en Les Nouvelles Littéraires, 27 de octubre, 1975. Escrita por Alain Leblanc, el título es "Les jeunes comédiens face à Jacques Charon."]

Representación llevada a las tablas en 1975. Escenificada por Marcel Maréchal para la compañía de Jacques Charon, tuvo en Celestina [?] la actriz Patrice Kerbrat.

8. Inglés

- 228.2. [aumentada] Una versión de esta traducción de la Tragicomedia, en forma abreviada fue ofrecida en forma recitada bajo la dirección de Roberto G. Sánchez, con ayuda de Erna Berndt y Art Beringer. Se vio el 29 de nov. de 1954 en el Play Circle de la Univ. de Wisconsin. En el papel de Celestina, Margot Herriott, en Calisto, Peter J. Lunardini, en Melibea Virginia Burdick, y el mismo traductor, M. H. Singleton, en Pleberio. Singleton también era el narrador. De las notas en el programa: "So far as we know, this is the first time LC has ever been given in any form in the United States."
- S36. [nueva división = 228.3] Basada en la traducción de Singleton, esta adaptación, en tres actos, se ofreció en forma de una recitación; el hilo central de la trama era la figura de Melibea. Se vio 3 veces, el 8, 9, y 10 de septiembre de 1957 en el Play Circle de la Univ. de Wisconsin, bajo la dirección de Roberto G. Sánchez. Margot Herriott apareció en Celestina, Carol Cowan en Melibea, y Don Robinson en Calisto.
238. Celestina. Translated by James Mabbe.

[reseñas adicionales]



CELESTINESCA

NRFH 25 (1976), 407-12, D. Eisenberg;  
BHS 54 (1977), 50-52, P. E. Russell.

- S37. Celestina; or the Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea. Englished from the Spanish of Fernando de Rojas by James Mabbe, anno 1631. [Se relaciona con el 234.] Valencia: Ed. Castalia, 1949. 199 págs.

Esta edición suprime los versos acrósticos y reproduce el prólogo y el texto de los XXI auctos.

- S38. Celéstina, the Spanish Bawd, or the Tragicomedy of Calisto and Melibea, tr. of James Mabbe. [Se relaciona con 231, 234, y 238.]

Es ésta una adaptación del texto de Mabbe hecha por Laurence Senelick, quien también dirigió la producción montada por el grupo teatral de la Tufts University en colaboración con la compañía Pen, Paint and Pretzels (Massachusetts, EE. UU.). Tiene dos actos y se vio el 19 al 23 de noviembre de 1974. La obra se desarrolla en forma de escenas retrospectivas, recordadas por una Melibea que, al levantar el telón, está colocada en su torre (LC, aucto XX). En Celestina era Danny White, en Melibea Susan Middleleer, en Calisto, Robert Kulow, y en Pleberio, Donald T. Wangel. El programa se halla publicado en Prologue 30, núm. 2 (noviembre, 1974), págs. 2-3.

9. Italiano

242. Kish, Kathleen, ed. An Edition of the First Italian Translation

[reseña adicional]

BHS 54 (1977), 49-50, P. E. Russell.

13. Rumano [nuevo]

- S39. Celestina, Tragicomedia lui Calisto și a Melibeei. Traducción de Nina Ecaterina Popescu y Lascăr Sebastián. Bucarest: Univers, 1974. 311 págs. [IT 26 (1973), 668]

C. MISCELANEA

- S40. Criado de Val, Manuel. Polandria (farsa celestinesca en tres actos). Teatro Medieval (Temas de España, 18. Madrid: Taurus, 1963), págs. 155-210.

Es una versión dramática de una de las imitaciones que de LC proliferaron en el siglo XVI.

- S41. Toro Garland, Fernando de. Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos. Madrid: Escelicer, S. A., 1973. 56 págs.

La Meli es hija del platero, Carlos [Calisto], de familia acomodada, y la Cele, una mujer del mismo molde que su ilustre predecesora, en esta versión moderna, del siglo XX, de LC. Contra un fondo ciudadano poblado con teléfonos y píldoras anticonceptivas, y con menciones de Freud, Mary Worth, y Sofía Lorén, el adaptador proyecta un fiel traslado de la acción y nivel del lenguaje del original como homenaje a la actualidad del texto de Rojas.

❧ VII. 'LC' COMO OBRA DE ARTE

## A. INTERPRETACIONES DIVERSAS

298. Rüegg, August. "Rationalismus und Romantik . . ."

[reseña]

RFE 51 (1968), 320, A. Llorente.

- S42. Alcalá, Angel. "El neoepicureísmo y la intención de LC: Notas para una reelección." RF 88 (1976), 224-45.

Encuentra en LC una intencionalidad rojana que es una superación del aparente fatalismo-estoicismo y el atener a un neoepicureísmo pragmático, no muy popular en época de Rojas en España. Sus comentarios críticos sobre los trabajos de Lida de Malkiel [V. 60, 61], Bataillon [38], Gilman [52 y 53], Berndt [39] y Maravall [63], entre otros, apuntan hacia una perspectiva diferente desde la cual comenta la ironía, la sátira, y la parodia de LC. Es una reelección que resulta en una re-interpretación si no radicalmente nueva, pues sí plausible.

- S43. Burke, James F. "Metamorphosis and the Imagery of Alchemy in LC." RCEH 1 (1977), 129-52.

Se concibe--como metáfora artística--un Calisto y una Melíbea como términos opuestos que necesitan para su reunión 'química' un agente catalítico: Celestina. La unión que se busca, en vez de salir positiva, como en la literatura alquímica tradicional, sólo tiene consecuencias trágicas. Rojas emplea esta imagen porque serviría--en aquel entonces--para explicar cambios, el deseo de materia que anhela forma.

- S44. Diaz-Peterson, Rosendo. "El mundo de LC." BRAE 56 (1976), 359-68.

La visión renacentista del orden universal era más caótica que la medieval, lo cual se manifiesta en la evolución desde un aristotelismo cristiano hacia un neoplatonismo pesimista. LC viene a reflejar, artísticamente, estas dos visiones en un punto cronológico crítico de la transición.

- S45. Gariano, Carmelo. "El erotismo grotesco en LC." Vórtice 1, núm. 3 (1975), 2-16.

"Lo grotesco parece prosperar en el resbaladizo cruce de valores en que los viejos, no totalmente suplantados, van perdiendo su validez, y los nuevos, parcialmente suplantados, no han cobrado aun su contenido definitivo." Basado en esta premisa, el autor estudia las técnicas fundamentales de lo grotesco erótico en LC: la deformación física, la deshumanización de la personalidad, la profanación de lo divino, la intrusión de lo infernal y la exaltación del vicio.

- S46. Gerli, E. Michael. "Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus." RF 88 (1976), 67-74.

En el aucto XXI de LC, Rojas acaba su obra con un planctus. Es uno que refleja la estructura y contenido tradicionales, pero su visión pesimista pervierte o invierte los valores y fines que el planctus tradicionalmente llevaba. También la figura del expositor/interpres en vez de recapitular los hilos de la acción en un resumen final, rompe el molde al cobrar una dinámica personal e introspectiva. Confirman estas dos desviaciones de Rojas la interpretación negativa que tenía de su sociedad.

- S47. Kassier, Theodore L. "'Cancionero' Poetry and the Celestina: From Metaphor to Reality." Hispano, núm. 56 (1976), 1-28.

Al autor vincula muchos aspectos del estilo y de los géneros poéticos de los cancioneros con LC. Toma los elementos metafóricos y los convierte en realidad por un proceso de "literalización." Así llega a declarar que esta diestra manipulación de las venas poéticas cancioneriles puede resultar en una nueva interpretación de LC. Es decir, semejante a la situación de Don Quijote en relación con los libros de caballerías, hay un paralelo Celestina-poesía de cancioneros (los castellanos del siglo XV). En esta interpretación los cancioneros contribuyen, por la valorización negativa que de ellos hace Rojas a través de LC, a una determinación de la estructura, el propósito didáctico, y el significado de la obra.

- S48. Kish, Kathleen V. "The Wages of Sin is Life--for a Sixteenth-Century Best Seller or The Anatomy of a Classic." Theoria 47 (oct de 1976), 23-33.

Resumen conciso de la acción de LC, junto con un panorama breve de su impacto a través de traducciones y teatralizaciones, un impacto perdurable facilitado por lo profundamente humano de su realización artística.

- S49. Mariscal de Rhett, Beatriz. "Los fantasmas de la libertad en LC." PSA 84, núm. 251 (1977), 109-24.

La libertad es el factor que define la densidad de los personajes. El autor caracteriza los personajes de la obra al mismo tiempo que los relaciona a la realidad social en razón de la individualización: Calisto y el aislamiento; Melibea y la afirmación de la libertad; Sempronio y Pármeno imitadores de su amo pero sujetos a él; Celestina y su seguridad profesional pero consciente de su condición social; las clases bajas oprimidas ("Quien a otro sirve no es libre."). En otro plano el sistema social de la época--capitalismo naciente--proyecta apertura y libertad y a su vez contiene contradicciones internas, falsas promesas, un conjunto irreconciliable que lleva al autor a su visión trágica del mundo.

## B. LENGUAJE Y ESTILO

- S50. Alonso Hernández, José Luis. "De Buen Amor a Celestina. Estabilidad y evolución de un léxico y sus campos semánticos." LNL 69 (1975), 3-39.

Estudio intrincado sobre aspectos semánticos. El autor determina ciertas reglas que rigen el uso y desuso de vocablos en el Libro de Buen Amor y luego analiza el comportamiento de los mismos términos al llegar a LC. El término "alcahueta" sirve de base para el estudio y es el centro de un extenso campo semántico: nombres, adjetivos, verbos. El estudio se extiende a implicaciones literarias y sociológicas del uso de los términos.

- S51. Mettmann, Walter. "Anmerkungen zum ersten Akt der Celestina." HR 44 (1976), 257-64.

La nota más amplia explora la posibilidad de que el autor del aucto primero de LC pudiera haber sido clerical, basándose en la muy alta proporción de citas y alusiones bíblicas encontradas allí. Otras notas iluminan el léxico a veces difícil del primer aucto, comentando [ed. de Cejador] "petreras" [I, 63], "impervio" [I, 94] y "guija marina," "mantillo de niño" y "tela de caballo" [I, 81].

## C. EXPLICACION DE TEXTOS

- S52. Deyermond, Alan D. "Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres." SHLK (1975), págs. 39-52, esp. 46-47.

Deyermond ilumina el texto de LC con su análisis del uso que Rojas hace de la tradición del alba (y alborada) para satirizar los valores pervertidos de su época. Los pasajes de contraste ocurren en el aucto XIX (Melibea y Calisto) y en el VIII (Areusa y Pármeno).

- S53. Gilman, Stephen. "Matthew 5.10 in Castilian Jest and Earnest." SHRL, I (1972), 257-65.

Uno de los más pervertidos usos de esta frase bíblica que promete la salvación a los perseguidos (por ejemplo, a los mártires) ocurre en el séptimo aucto de LC, Celestina a Pármeno rumbo a la casa de Areusa. Gilman ve una línea directa entre su aparición y uso en LC y su aparición y uso en Lazarillo.

D. CARACTERIZACION EN LC

- S54. Dunn, Peter N. "Pleberio's World." PMLA 91 (1976), 406-19.

La crítica sobre LC de los últimos 50 años tiende cada vez más a una re-examinación del texto mismo. Resume Dunn diversas interpretaciones de Pleberio (y el significado de su lamento) y se pone a estudiar detenidamente la caracterización del padre de Melibea y su mundo. Ve un Pleberio que es--en ojos de los demás personajes--distinto del Pleberio que vemos actuar al final de LC, un logro del arte de Rojas.

PMLA 92 (1977), 130-31, S. Gilman; v. t. la respuesta de Dunn, ibid., págs. 131-32.

- S55. McPheeters, D. W. "Melibea and the New Learning." Historical and Literary Perspectives: Essays and Studies in Honor of Albert Douglas Menut, ed. Sandro Sticca. Lawrence, Kansas: Coronado Press, 1973, págs. 65-81.

El Renacimiento en España vio una intensificación en la educación de la mujer. En LC, vemos esta tendencia como un factor integrante de la caracterización de Melibea. Ella ha leído mucho y se muestra una joven independiente, prefiriendo--contra las normas--el amor 'ilícito' al matrimonio. En su actuación no sumisa a los deseos de otros, abandona la 'enseñanza' medieval para emerger mujer renacentista.

- S56. Wilhite, John F. "Fernando de Rojas' Pármeno: The Making of a pícaro." SAB 41, núm. 2 (1976), 137-44.

Discusión aguda y perspicaz que ensalza el arte de Rojas al proveer la motivación psicológica apropiada para la trayectoria y cambios de Pármeno en LC. Interesantes, aunque no desarrolladas, sugerencias sobre la mentalidad picaresca y ciertos paralelos entre Pármeno y Lazarillo.

#### F. JUDIOS Y JUDAISMO

- S57. Shepard, Sanford. "Prostitutes and Pícaros in Inquisitional Spain." Neohelicon 3 (1975), 365-72.

Basándose en la creencia que LC, y sus imitaciones (La lozana andaluza, La Pícara Justina, y La hija de Celestina) nos presentan protagonistas femeninas que son prostitutas y a la vez conversas ("marranos"), señala el autor antecedentes bíblicos para la identificación de pueblo (por ejemplo, los jodios) sin fe, o renegadores, con la prostitución.

#### IX. AUTOR Y AUTORIA

395. Gerli, Michael. "LC, Act I, Reconsidered . . ." [aumentada] KRQ 23 (1976), 29-46.

La acumulación de semejanzas entre el anónimo primer aucto de LC y el Corbacho hace concebible, si no comprobable, la autoría de Martínez de Toledo de la obra 'encontrada' por Rojas. Puntos de comparación tratados incluyen: antifeminismo, seducción verbal, la figura de la alcahueta, intención didáctica, el estilo y el empleo de diálogo y de monólogos. El punto difícil será el establecer una convincente oportunidad cronológica para esta interesante teoría.

- S58. Mancing, Howard. "Fernando de Rojas, LC y Lazarillo de Tormes." KRQ 23 (1976), 47-61.

Sugiere que Rojas pudiera haber sido autor del Lazarillo. Se basa el autor en ciertas semejanzas entre la obra anónima y LC, entre



## CELESTINESCA

ellas la falta de menciones de Jesús y de cualquier consolación religiosa, la presencia del amor pervertido por el dinero y la avaricia, y la insistencia en el aislamiento del individuo en el mundo.

- S59. \*Whinnom, Keith. "'El plebérico corazón' and the Authorship of Act I of LC." HR [en prensa].

### X. FUENTES Y DERIVADOS

464. Oostendorp, H. Th. "De invloed van de Spaanse tragikomedie . . ."

[nota adicional].

La traducción española del título reza: "La influencia de la tragedia-comedia española LC en algunos dramaturgos neerlandeses."

- S60. Berndt Kelley, Erna. "Popularidad del romance 'Mira Nero de Tarpeya'." EJHH (1966), 117-26.

Resume la autora la gran acogida de este romance en las letras españolas y se pregunta si posiblemente no se podrá atribuir esta popularidad a su aparición en LC (aucto I).

- S61. Carroll, William y Albert Bagby, Jr. "A Note on Shakespeare and The Celestina." REH 5 (1971), 79-93.

Es este artículo una ampliación de otro publicado en el mismo año en Alemania [V. 416] que quiere postular, por una semejanza en el episodio de un errabundo halcón, que Shakespeare utilizó LC en su The Winter's Tale. La argumentación no es concluyente.

- S62. Johnson, Carroll. "Libro, en mi opinión divi- si encubriera más lo huma-." Vórtice 1, núm. 2 (1974), 62-65.

Estudio comparativo de situaciones en LC y Don Quijote: Lucrecia y Maritornes, la mujer de carne y hueso, Melíbea y la mujer imaginada e idealizada. El estudio concluye que Cervantes ha aprovechado su propio consejo: ha suprimido lo humano de lo cual se deriva el tema del poder del arte sobre la vida, convirtiendo la vida misma en obra de arte.

- S63. O'Connor, Thomas A. "On the Authorship of El encanto es la hermosura: A Curious Case of Dramatic Collaboration." BCom 26 (1974), 31-34.

Se trata de una curiosidad bibliográfica: la obra de Agustín de Salazar y Torres (El hechizo sin hechizo), probablemente acabada por J. de Vera Tassis y conocida como El encanto de la hermosura, también inspiró un segundo desenlace en el siglo XVIII, de otro 'colaborador,' comedia que circulaba con el título, "La segunda Celestina."

- S64. Senelick, Laurence. "The Bawd and the Bard." Prologue 30, núm. 2 (noviembre, 1974), 1.

Primero postula el contacto posible entre el texto de Rojas (en versión inglesa de Rastell [h. 1530], u otro traductor--posiblemente James Mabbe en su versión de hacia 1598--del siglo XVI) y Shakespeare y luego discurre brevemente sobre el espíritu celestinesco en Romeo y Julieta y en la caracterización de Falstaff.

- S65. Webber, E. J. "Hispano-Italian Renaissance Drama: Notes on Opportunities and Problems." RenD 7 (1964), 151-57.

En cuanto a LC, sugiere el autor que en Salamanca había interés en la comedia humanística italiana en la época de Rojas y que, en general, LC corresponde a la escuela italiana, la cual mantuvo semejanzas externas con los géneros clásicos de Séneca y Plauto/Terencio mientras mezclaba características de tragedia y comedia según sus propios criterios humanísticos.

## ❧ XI. VARIA LECCION

### A. ESTUDIOS BIBLIOGRAFICOS

496. Siebenmann, Gustav. "Estado presente de los estudios celestinescos (1956-1974)." [corregida, aumentada] VR 34 (1975), 168-212.

Importantísima contribución al estudio de LC. Tiene 13 divisiones, siendo la última una lista de ediciones, traducciones, adaptaciones, y trabajos críticos. Las primeras 12 analizan, según anuncia el título, el 'estado presente' de varios aspectos de interés crítico en LC: texto crítico, autor, lengua y estilo, lecturas difíciles, contextura social, fuentes, tema, originalidad, influencias, etc.

### B. EDICIONES

- S66. Scoles, Emma. "Il testo della Celestina nell'edizione Salamanca 1570." SRom 36 (1975), 7-124.

Es ésta una profunda investigación, la más acabada hasta la fecha, del MS Salamanca, 1570. Establece, primero su independencia de toda familia de ediciones anteriores [V. Herriott 56, y Whinnom 56h] y, segundo, a través de una valiosa discusión de algunas diferencias que muestra a la luz de ediciones ambos anteriores y posteriores, establece su utilidad para la futura reconstrucción de una edición crítica de LC. Hay un apéndice extenso en que se recogen las variantes significativas entre Salamanca, 1570 y el texto de Sevilla, 1518-20, que era la base de la edición llamada "crítica" de Criado de Val-Trotter [V. 131].

YWMLS 36 (1974), 272, M. J. Woods, et al.

## C. ADAPTACIONES Y TRADUCCIONES

- S67. Bahner, Werner. "LC en el teatro de la República Democrática Alemana." BRP 13 (1974 [1976]), 319-22.

Una nota sobre la recepción actual de LC en la RDA desde la traducción de la Tragicomedia por Hartmann y Fries [V. 205.1]. Para más detalles, ver arriba, la ampliación de 205.2 (Sección VII. B).

- S68. \*Briesemeister, Dietrich. "Zu Christoph Wirsungs deutschen Celestina-Ubersetzungen (1520 und 1534)." Sprache, Literatur, Kultur, Romanistische Beiträge (Frankfurt a. M., 1974), págs. 50-57.
- S69. Camón Aznar, J. "LC, obra gótica." ABC (21 mayo, 1957), 3.

Ocasionado este comentario por una visita a la producción de LC montada por L. Escobar [V. 197.2], considera el autor que LC, por lo menos aquí, es presentada con un naturalismo cuyas raíces son medievales. Esto se ve en la presentación y dirección de una Celestina (Irene López Heredia) diabólica, caracterización rematada por el énfasis en la tensión de contrarios y una superposición de planos expresivos.

- S70. Dial, Eleanore M. "Alvaro Custodio and his Continuing Dream: The Teatro Clásico de México in the 1960's." LATR 7, núm. 2 (1973-74), 45-57, esp. 50-52, 55-57.

Entre otras muchas cosas, la autora presenta muchos detalles sobre la historia de LC en manos del adaptador Custodio. Trae información sobre LC en los años 1953, 1957, 1960, 1963, y 1968 [V. 196.1, 196.2 y las nuevas adiciones al número 196 en este suplemento].

- S71. LATR 4, núm. 2 (1971), 29-38, esp. 30-31 y 37.

Informes sobre la ideación y la recepción crítica de la representación de LC de Alvaro Custodio [V. 196.1-.4] en 1953 y su reposición en 1957, en México.

- S72. Panorama del teatro en España. Madrid: Editora Nacional, 1973.

Reportajes breves o fotos referentes a ciertas adaptaciones de LC en este siglo [por ejemplo, núm. 183, en la página 86, núm. 199.1 en la página 83, y 199.2 en la página 173]. Util para seguir las huellas de la historia teatral de LC.

D. MISCELANEA

551. Serís, Homero. Guía de nuevos temas

[reseñas adicionales]

HR 44 (1976), 179-80, O. H. Green;  
MLJ 60 (1976), 227-28, J. T. Snow.

S73. \*Hernández Pardos, José María. "El silencio escuda y suele encubrir."  
Hojas del lunes, Barcelona (6 de mayo, 1974).



[Recogen el cuerpo de Melibea. Grabado de la edición alemana de 1520. Ver el Suplemento en este número S22]





CELESTINESCA

HOJA FINAL

Name \_\_\_\_\_

Mailing Address: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (zip code)

I have enjoyed this first number of CELESTINESCA and would like to continue receiving it in the future. Enclosed is my (our) check or money order for \$ \_\_\_\_\_ (or foreign equivalent), payable to CELESTINESCA.

\$2.00 per annum INDIVIDUALS  
\$3.00 per annum LIBRARIES & INSTITUTIONS

PLEASE USE THE SPACE BELOW AND ON THE BACK OF THIS SHEET FOR:

- address corrections
- information regarding any aspect of interest in la celestinesca which should be included in these pages
- statements of your current work in progress (or that of colleagues and graduate students)
- queries of a general nature you would like to address to the entire readership.

MAIL TO: The Editor, CELESTINESCA, Dept. of Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens, GA 30602



Editor  
CELESTINESCA  
The Department of Romance Languages  
University of Georgia  
Athens, Georgia 30602



Non-Profit Org.
U. S. POSTAGE
<b>P A I D</b>
PERMIT No 155