

CELESTINESCA



VALENCIA, 1514

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL



Vol. 1

otoño 1977

No. 2

EDITOR

Joseph Snow
Univ. of Georgia

CORRESPONSALES

ESTADOS UNIDOS

Erna Berndt-Kelley
Smith College

Kathleen Kish
University of North Carolina-
Greensboro

Cecelia C. Lee
Emory University

Adrienne S. Mandel
California State University-
Northridge

Jane F. Schneider
Georgia State University

E. J. Webber
Northwestern University

SUIZA

Gustav Siebenmann
Universität St.-Gallen

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 Kulin
Budapest

CELESTINESCA

BOLETIN INFORMATIVO
INTERNACIONAL

Vol. 1 otoño 1977 No. 2

INDICE

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS:

MANUEL CRIADO DE VAL, 'Amor Imperuio' (<u>LC</u> , I, 48): What Does It Mean?...	3-6
E. MICHAEL GERLI, 'Mira a Bernardo': Alusión Sin Sospecha...	7-10
MAC E. BARRICK, Celestina's Black Mass	11-14
GLEN F. DILLE, The <u>Comedia Serafina</u> and Its Relationship to <u>La Celestina</u>	15-20
B. BUSSELL THOMPSON, Misogyny and Misprint in <u>La Celestina</u> , Act I	21-28

RESENA:

CECILIA C. LEE, <u>Ya quiere amanecer</u> y la plenitud del amor (poesías de Manuel Mantero)	29-32
PREGONERO: "contarte he maravillas"	33-38

BIBLIOGRAFIA:

J. T. SNOW, J. F. SCHNEIDER, C. C. LEE, <u>LC</u> : documento bibliográfico: Segundo suplemento	39-53
LISTA DE SUSCRITORES	54-56
HOJA TALONARIA	57-58

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

CELESTINESCA
Vol. 1, No. 2

© 1977

J. T. Snow

Published at the University of Georgia. Budgetary support for this issue has come from the Department of Romance Languages.

NOTE FROM THE EDITOR



With the issuance of this number of CELESTINESCA, our *boletín informativo internacional* is about to close the circle of its first year of public life. I first made announcement of this publishing project at the "Recent Trends in LC Scholarship" session at the MLA Meetings (New York, 1976). CELESTINESCA made its début in May of 1977 and this issue closes the books on Volume I. I plan to file a report at the 1977 session of the MLA Meetings (Chicago) entitled: "CELESTINESCA: The First Year." It was, as first years go, a very nice year indeed.

Both issues got out on time. The first number was an apparent success, to judge from the many congratulatory letters received. Compliments were first paid to the contents and to the service aspect of the newsletter; then, to the format and appearance. Most all letters expressed the feeling that a void was being filled and wished us luck with future issues.

This second number makes some positive strides forward in content and format. The coverage in the notes and articles is broader this time, ranging from a discussion of the impact of a single word on the interpretation of *La Celestina* to some clever explications of selected passages to the impact of Rojas's vision of a celestinesque world on the *Comedia Serafina*. The book selected for review is rather an unusual one but finds a natural place in these pages. More filled with news and notes (but less so than it could be) is the section which will henceforth be titled PREGONERO: it contains details of recent conferences, notes of current and future research, notice of theatrical performances; and a call for information and project support to the readership. I hope all of you will use the reply page (at the end of this issue) to channel through me to the readership many more such details, notes, appeals, notices, and news for Volume II.

Close inspection will reveal some eye-appealing improvements in the format as well. The more professional look of this issue is partly attributable to the adherence to justified right-hand margins, and partly to the use of italics in place of underlining. I am continuing and expanding the use of illustrative materials from early LC editions. The bibliographical supplements, announced for the May issues, will now appear more regularly: the justification is simply not to withhold this information six months more if it is available now. And beginning with this number, a small number of offprints can be prepared and made available to authors at a modest charge.

Another nice occurrence was--thanks to the Toronto gathering of the hispanists of many nations--the chance to meet face-to-face with practically all of the *correspondales* of CELESTINESCA. There have been

CELESTINESCA

chances to correspond with them all as well. Without their responsible help, especially those in foreign lands, and their selfless service, CELESTINESCA would be far less effective an "international" newsletter than it is already. To make it even more worldwide is one of the major goals of the second year.

The nicest compliment of all was the collective one of a high number of subscribers which, as of this writing, surpasses one hundred and ten. A list of these special people and institutions appears on pages 54- 56. They come mostly from the US, but also from Canada, England, Wales, Spain and Argentina. Given that the first issues reached no one sooner than June 1, 1977 and this is early November, a bare total of six months, it may be judged that the initial response to CELESTINESCA was reason for celebration. Of course, continued and new support will be another goal of the second year. If readers of this newsletter would mention it to interested colleagues, to students of the Renaissance, of early theater, and of literary works cast in the celestinesque mold, if they would encourage their own library's serials department to order it; it would help greatly in the campaign to bring CELESTINESCA to the attention of all those who value any of the guises--written or performed, danced or sung--in which Rojas's masterpiece has lived on, an unending source of new creative inspiration, for almost half a thousand years (1999?).

To the many folks who have written, sent information, news, off-prints, warm wishes, books for review, annotations, advice, articles, support and all other forms of encouragement which have bolstered, strengthened and nourished this neophyte venture: thanks. But it is your newsletter, too. Keep it up!

Joseph Snow

'Amor imperuio' (*LC*, I, 48): What does it Mean?*

Manuel Criado de Val
CSIC- Instituto 'Miguel de Cervantes'
Madrid

"CELESTINA: Has de saber, Parmeno,
que Calisto anda de amor quexoso.
Y no lo juzgues por eso por flaco,
que el amor imperuio todas las
cosas vence." (I,48)¹

It is not easy to explain why this sentence and especially the unusual word 'imperuio', spoken by Celestina, have so long gone unnoticed. Celestina uses the word, and, although we do not know if it was given to her by the first, unknown author, or by Fernando de Rojas, it seems clear that we are not dealing with an adjective describing love which enjoyed widespread popular or literary diffusion. In all of Spanish literature, its sole documentation is found here in *LC*. It is not recorded in the dictionaries of Covarrubias and Alderete and, although it does figure in the *Diccionario de las Autoridades*, which cites it from *LC*, the etymology is not given and meanings are proposed for 'impervio' ('continuo' and 'constante') which it did not have in the sixteenth century, and never had at all in Latin. In the modern period it does not appear in Corominas' dictionary and perhaps the only one which does record it is Martin Alonso's.²

In the modern annotated editions of Rojas' work, the lack of agreement when dealing with this word and the sentence in which it appears is evident. There are authors like A. Prieto³ who equate it with 'constante', under the probable influence of the *Autoridades* which fosters this error. Fortunately we have the testimony of Nebrija, who offers us a definitive reading. In his *Lexicon*⁴ he lists the precise Castilian equivalent of the latinism: *cosa que no tiene camino*.

*This note comprises the first section of Professor Criado's article (in Spanish), "LC, tratado del 'amor impervio'." *Yelmo*, núm. 30 (oct.-dic., 1976), pp. 5-9. It has been translated by the editor and Eric W. Naylor (Univ. of the South), with some expansion of the bibliographical data of the original notes.

In the edition by Severin (introduction by Gilman)⁵, the meanings given it are 'impenetrable' and 'invulnerable', neither of which is entirely valid. The English word 'impervious' is given as an equivalent, but that was introduced in the seventeenth century with a very concrete physical sense: "impenetrable, impermeable, impassable", and only in the modern era does it acquire a personal or figurative meaning: "invulnerable to, etc."⁶

Julio Cejador,⁷ an accomplished latinist, provides the correct etymology, not a difficult one, to be sure, (*in-per-vius/not-by-the-road*), but fails in his interpretation of the passage. It is not the lovelorn Calisto who overcomes all obstacles; rather, it is the destructive force of an "amor impervio" which destroys him and all who seek to aid him. The sentence is quite clear: Calisto is not "flaco", but is conquered by a force which "todas las cosas vence".

The Latin origin of 'impervius' is relatively late and is, although not an exact duplicate, related to the Greek word 'adiabatos', whose meaning was very concrete: the impossibility of fording a river or of reaching an island from the mainland. It appears thus in Xenophon's *Anabasis* (2,1,11).⁸ The Latin documentation remits us to Ovid (*Metamorphosis* 1.106), where the reference to 'river' (*ammis*) is retained. Tacitus (*Annales* 3,31) broadens the meaning to "the stone which can not be penetrated by fire, which is incombustible," and Quintilian (*Inst.* 12-II.II) first introduces the reference to 'road'.⁹ In sum, the two fundamental meanings are clearly differentiated in Latin and well-documented: 1) "Qui transiri non potest, impenetrabilis"; 2) "Qui adiri non potest, inaccessibilis".¹⁰ The Latin adds to the Greek an important variation: the notion of the "lack of a way", complementary to but not the same as "impassable". However, in neither of the two classical languages does one encounter the least tendency to a semantic abstraction with the precise physical and concrete idea of 'impervius'. In *LC*, both Greek and Latin meanings are probably meant, but with a fundamental accretion which seems totally original: its figural application to "impracticable love" and to all of the powerful destructive force it wields.

How was it possible for this latinism to crop up in Rojas' work? It is possible, though not too probable, that he got it directly from readings in the appropriate classical authors. An easier explanation is through medieval Italian literature; in modern Italian the word 'impervio' exists with its own meaning: "said of a place which admits of no normal possibility of access or passage".¹¹ Nevertheless, this usage in Italian is recent. With the etymological meaning, the word appears in the writings of Sarti, an historian of the end of the seventeenth century. Today, its use appears reserved for poetry. But there is no documentation, so far as we know, of its presence in the everyday Italian of the sixteenth century, and less of its association with love. Neither have we found any trace of its use in the Latin works of Petrarch and Boccaccio, which are frequent sources of *LC*. There remains another possibility: that through a Latin-Spanish glossary (e.g., Nebrija's) this word had come to the notice of the original author, or of Rojas, and that it was deliberately selected as the centerpiece of the amorous theories projected in *LC*, as

the definition of the pessimistic idea of an "amor sin camino", a love with no practicable end, one which destroys both Calisto and Melibea. This could explain away the incongruity which results by supposing it used by such a low-life figure as the Celestina, in a dialogue between people who wouldn't have the least occasion to use or even to understand the word. It is certain that in the same scene Pármeno makes much ado of a false and pedantic philosophy which, in turn, motivates Celestina's parody of him. But the context of the "amor impervio" is too intimately related with the exposition and denouement of the work for us not to think that the author uses it as a planned key to the whole.

The presence today of 'impervio' in English, Italian, and Portuguese,¹² in contrast to its disappearance in Spanish and French, shows that we are not dealing with a "latinajo" as Cejador deprecatingly calls it. Given its precise meaning and the lack of synonyms in Spanish, it deserved to have been retained. As, likewise, 'pervio' ought to have been retained, at least in the way 'obvio' has been.¹³

In any case, and with etymological considerations aside, it seems evident that the concept as well as the form of "amor impervio" is the exclusive and universal property of *La Celestina*. —————

◆ NOTES ◆

¹Cited from the edition, *Tragicomedia de Calixto y Melibea, libro también llamado la Celestina*. Ed. de M. Criado de Val-G. D. Trotter. ("Clásicos Hispánicos", 3rd ed., Madrid: CSIC, 1970).

²*Enciclopedia del Idioma* (Madrid: Aguilar, 1958), II, 2350.

³*LC* ("Literatura año 2000"), Madrid: Ed. La Muralla, 1967), introd. and notes by Antonio Prieto.

⁴*Lexicon sev dictionarivm Nebrissensis* (Barcinona: Antoniv Oliver, 1587).

⁵*LC*. D. S. Severin, ed. Introduction by S. Gilman (Madrid: Alianza Editorial, 1976), note 82, p. 248.

⁶*The Oxford English Dictionary*, Vol. V (1961 ed.), p. 90.

⁷Cejador, in his picturesque style, says: "Impervio, otro latinajo, y eso en boca de la vieja. ¡Y así lo emplea la muy sabida!" (*Clásicos Castellanos* 20, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, I, 94). .

⁸*Dictionnaire grec-française*. M. A. Bally (Paris: Hachette, 1935).

⁹*The Oxford Latin Dictionary*. P. G. W. Glare, ed. (Oxford: Clarendon, 1973), fasc. IV, p. 845.

¹⁰*Thesaurus Linguae Latinae*, Vol. 7, part 1 (Leipsig: Teubner, 1900-), cols. 594-95.

11 "Di luogo che esclude ogni normale possibilità di accesso o di passagio," *Dizionario della lingua italiana*, G. Devoto and G. C. Oli, eds. (Florence: Le Monnier, 1971), p. 110⁴.

12 *Dicionário da língua portuguesa*, Cândido de Figueiredo, ed. (14th ed., Lisbon: Livraria Bertrand, 1956), II, 78.

13 The current use of this word customarily departs from its etymological meaning.



Tristán y Sosia con el cuerpo de su amo, Calisto.

Aucto XIX

Grabado de la traducción alemana de Wirsung, 1520.

"MIRA A BERNARDO": ALUSIÓN 'SIN SOSPECHA'

E. Michael Gerli
Georgetown University

● to Samuel G. Armistead

En un artículo aparecido en el *Boletín de Filología Española* Alberto M. Forcadas intenta probar a través de largas lucubraciones en torno a la frase "Mira a Bernardo" en el Auto I de *LC* la unidad de autoría de la obra y el judaísmo de su autor, Fernando de Rojas.¹ Todo el razonamiento de Forcadas está construido sobre un fundamento muy precario--el de que el Bernardo mentado por Sempronio al principio de su diatriba antifeminista sea San Bernardo de Clairvaux. Forcadas acepta la aserción de Antonio Prieto que el pasaje alude al santo francés, aunque confiesa que esto aparece en la edición de Prieto "sin comentario alguno" (p. 30, n. 6). Forcadas usa esta declaración incorrecta como su punto de partida para "demostrar" que Rojas engañaba "a los inquisidores en sus mismas barbas" (p. 27).

Aunque somos partidarios del conversismo de *LC*,² nos sentimos obligados a rectificar el error de Forcadas, Prieto, y otros que vienen identificando al Bernardo del Auto I con San Bernardo de Clairvaux y sacando un sentido religioso al pasaje. El Bernardo a quien alude Sempronio en su imprecación contra las mujeres no es ni santo ni converso, sino un cortesano aragonés de a principios del siglo XV--Mosén Bernat de Cabrera. Esto ya lo había reconocido en 1873 el Conde de Puymaigre cuando escribió que "il semble évident que plus d'un passage de la *Celestina* eut pour point de départ certaines pages du *Corbacho* . . . [les] exemples que Sempronio cite de la perversité des femmes, ils ont été rapportés par l'archiprêtre de Talavera. Que l'on se reporte à l'acte premier de *Celestina* on y verra nommer les personnages qui figurent dans une citation . . . Virgile, Aristote, Salomon, David et un autre amant, Bernardo de Cabrera."³ Sin duda alguna, la filípica de Sempronio en que menciona a Bernardo y a otros insignes varones destruidos por el amor y las no puede ser otra cosa sino una reelaboración de un pasaje en el *Corbacho* de Martínez de Toledo:

Celestina

Sempronio--¿Escocióte? Lee los ystoriales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles é malos exemplos é de las caýdas que leuaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye à Salomón dize que las mugeres é el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca é verás en que las tiene. Escucha a Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos é moros, todos en esta concordia están.....

Calisto--Di pues, esse Adán, esse Salomón, esse Dauid, esse Aristóteles, esse Vergilio, essos que dizes, ¿cómo se sometieron à ellas? ¿Soy más que ellos?⁴

La invitación a leer los testimonios de estos hombres ejemplares deja poca duda de la íntima relación de los dos pasajes. Por otra parte--si se necesitan más pruebas--en su admonición Sempronio cita a Salomón, Séneca, Aristóteles, y Bernardo; Calisto responde con Salomón, David, Aristóteles, Adán y Virgilio. Los personajes nombrados en la respuesta de Calisto no concuerdan exactamente con la lista de Sempronio ya que éste no alude ni a David ni a Virgilio. David y Virgilio, sin embargo, sí aparecen en *El Corbacho*.

La prueba de la identidad de Bernardo y otra confirmación del origen de esta oscura referencia también las podemos encontrar en el libro del arcipreste. En el capítulo XVII de la primera parte de su obra, Martínez de Toledo nos cuenta las historias de varios letrados destruidos por el amor mundial--Aristóteles, Virgilio y David. Pero por si acaso esto no bastase, se refiere a un personaje no de la Biblia ni de la antigüedad clásica: se refiere al caso casi contemporáneo de Mosén Bernat de Cabrera, cuyos infortunios Martínez dice que vió con sus propios ojos:

Más te dyré, que yo vy en mis dýas, e enfinidos onbres y aun fenbras sé que vieron, a un onbre muy notable de casa rreal--e quasy la segunda persona del rrey en poderío en Aragón mayormente en Cezylia--por nonbre Mosén Bernardo de Cabrera, el qual, estando en cárgelos preso por el rrey e rreyna porque fasýa en Ceçilia mucho mal e daño al señor rrey, por quanto tenía por sý muchos castillos e logares fuertes, e non andava a la voluntad del rrey, fue preso. E por los aviltar e desonrrar, fizieron con una muger quél amava quel consejase que se fuese e escalase por una ventana de una torre de preso estava, para yr a

Corbacho

Lee bien cómo fue Adam, Sansón, Davyd, Golyás, Salomón, Virgilio, Aristótales, e otros dignos de memoria en saber e natural juyzio, e ynfinidos otros mançebos pasados desta presente vide e aun bivientes.⁵

dormir con ella, e después que se fuese e fuyese desde su casa: esto por enduzimiento del rrey, e ella que le plogó de los fazer (ed. cit., p. 38).

Mosén Bernat de Cabrera efectivamente existió. Cabrera fue un cortesano aragonés que era uno de los favoritos del rey Martín de Sicilia. Cuando el rey murió en 1410, Cabrera trató de forzar a su viuda a que se casase con él. Ella se negó y éste sitió el castillo de la dama en Siracusa. En 1412 Cabrera cayó en manos de los defensores de la reina y fue encarcelado. Después fue puesto en libertad y exiliado por Fernando I de Aragón. En su ejemplo, sin embargo, Martínez de Toledo confunde a este cortesano con su abuelo del mismo nombre, Bernardo de Cabrera, Ministro General y Secretario de Pedro I, el Ceremonioso, de Aragón. Este Bernardo fue el que conquistó Mallorca y derrotó a los genoveses en 1355. En 1364 fue ahorcado como resultado de unas intrigas palaciegas semejantes a las descritas por Martínez.⁶

Así pues, el "mira a Bernardo" de *LC* no es ninguna referencia velada y subversiva que intenta desacreditar el cristianismo y burlarse del dogma de la Inmaculada Concepción, como afirma Forcadas (véanse especialmente las pp. 34-37 de su artículo). "Mira a Bernardo" es otra alusión más en *LC* a uno de los textos fundamentales de la tradición misógina castellana--*El Corbacho*. Y para mayor ironía, esta obra fue escrita por uno de los más acérrimos defensores de la Inmaculada Concepción--Alfonso Martínez de Toledo, traductor de la *De Virginitate Sanctae Mariae Contra Tres Infideles* de San Ildefonso de Toledo.⁷



Sempionio Calisto

Edición de Burgos, ¿1499?

◆ NOTAS ◆

1 " 'Mira a Bernardo' y el judaísmo de 'LC,'" *BFE* 13 (1973), 27-45.

2 Véase, por ejemplo, nuestro "Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus," *RF* 88 (1976), 67-74.

3 Théodore Joseph Boudet, Comte de Puymaigre, *La cour littéraire de Don Juan II* (Paris: A. Franck, 1873), I, 166.

4 Fernando de Rojas, *LC*, ed., intro. J. Cejador y Fruca, CC 20 (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), I, 47, 50-51.

5 Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, ed. Mario Penna (Torino: Rosenberg y Sellier, 1955), p. 13.

6 Véase Erich von Richthofen, "Alfonso Martínez de Toledo und sein *Arcipreste de Talavera*, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts," *ZRP* 61 (1951), 468.

7 Véase José Madoz y Moleres, *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*, Biblioteca de Antiguos Escritores Cristianos Españoles, 2 (Madrid: CSIC, 1943) que contiene una edición de este opúsculo.



CELESTINA'S BLACK MASS

Mac E. Barrick
Shippensburg State College

Immediately prior to the incantation scene (*LC*, III, 146-147, Cejador ed.), Celestina asks Elicia to bring her some items from "la cámara de los vngüentos," specifically "la sangre del cabrón e vnas poquitas de las baruas, que tú le cortaste." Though these objects have been frequently discussed, their exact function at this juncture has not been established.

Both Cejador and Laza Palacios (*LCDB*, no. 58, p. 105) approach the matter without developing it. Each cites Gerónimo de Huerta's annotations on Pliny to the effect that goats are "entre todos los animales los más luxuriosos e incontinentes" and that they are "símbolos del demonio y de la mala mujer." Laza Palacios later (p. 176) notes Laguna's commentary on Dioscorides: "La sangre del cabrón mantenido con apio, perejil e hinojo, bevida caliente, o dada con vino en polvo, deshaze la piedra de la vejiga. Dicen que el diamante, cuya fortaleza menosprecia todo fuego y acero, se dexa vencer de esta sangre, y echando en ella caliente y acabada de fluir de las venas, se ablanda." This latter belief, which derives ultimately from Pliny (*Historia Naturalis*, XXXVII, 15, 59-60), was widespread through the Middle Ages and well into the seventeenth century,¹ and, though subsequently disproven by Montaigne,² is the only feature of goat's blood mentioned in the imitations and continuations of *LC*.³

P.E. Russell (*LCDB*, no. 302, p. 349) alludes to the use of "los objetos cabrunos" in the practice of love magic, and indeed other parts of the goat are mentioned elsewhere as effective love charms. The Celestina of the *Lisandro y Roselia* advises Roselia: "Pues véte, amiga, y como te digo, para traerle á tu amor, úntale las manos con aquel sebo de cabrón, cuando entre burlas y véras se las tomares, y di estas palabras que te he dicho, que son muy aprobadas" (p. 86). And in the *Comedia Florinea*, Marcelia encloses "unos polvillo del cabrón" in a letter, "para que si Floriano ama a Belisea, y ella lee la carta, ella le ame a él, y si no quedarse ha libre; que al fin estas cosas sólo Dios las ha de saber" (*NBAE*, XII, 208). Yet, curiously, Pármeno mentions none of these, nor the *sangre y barba*, in his listing of Celestina's *materia cosmética* and other items "para remediar amores."⁴ This omission may be simply an

oversight due to the change of authors, but more likely these materials are significantly different from those included in Pármeno's catalog. Since Pármeno cautiously qualified his listing ("todo era burla y mentira"⁵), these subsequent items might be considered intentionally *not* "burla y mentira." Their placement within the *cámara de ungüentos* inside a black cat skin underscores their unique purpose as magic objects, in contrast to the other paraphernalia with more mundane cosmetic or pharmaceutical uses. The herbs, drugs and other things in Celestina's collection were not included by the author merely to overwhelm the reader with a sense of horror and disgust. Each has been shown to be effective in the practice of folk medicine, witchcraft or popular psychology. So it is that the mention of these special materials at the incantation scene must be examined with reference to the author's intention.

The role of the male goat in the Witches' Sabbaths is well known.⁶ What is often overlooked is that these Sabbaths usually involved a ritual sacrifice, either of an innocent victim, of a witch or of the god (i.e., the goat) himself. When Celestina asks Elicia for the beard clippings "que tú le cortaste," she insinuates that the *moza* has participated in one of these rituals and has brought the objects in question back with her. It is no accident that Sancho de Muñón selects Elicia as the "digna heredera de Celestina" in his *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

The utilization of hair, both corporal and facial, in the practice of magic has been commonly noted. The principle involved is that of contagion, that things once joined remain sympathetically attached, even though later separated and, that parts of a body, in this case hair, containing an essence of the whole, may be used to work an effect on that body as if they were still connected to it. Numerous examples might be cited, but a few from *Celestina*-literature will suffice: Elicia as the Celestina of *Lisandro y Roselia* prepares "a los amantes hechizos de cabello o cordón con que hagan que sus amigas les amen, y aborrezcan el que amaban, y amen el que aborrecían" (p. 73); Claudina in the *Tragedia Policiana* offers to perform a conjury for Silvanico if he will bring her "una gallina prieta de color de cuervo, e vn pedaço de la pierna de un puerco blanco, e tres cabellos suyos cortados martes de mañana antes que el sol salga" (*acto XVI*, p. 33); and of course, of the original *Celestina* Pármeno tells us that "venian a ella muchos hombres y mugeres, y a vnos demandaua el pan do mordian, a otros de su ropa, a otros de sus cabellos" (I, 44).⁷ Thus possession of these "barbas del cabrón" implies a magic power over the animal from which they came and over the Devil which he represents. Mention of this and similar objects by Lucas Fernández⁸ suggests that the hairs may have been burned as a mock incense in sacrilegious rituals.

The use to which Celestina puts the blood of the goat during the incantation is not stated, but it can be surmised from contemporary references. Inquisition documents from the fourteenth to the eighteenth century describe the Witches's Sabbaths as Black Masses and blasphemous parodies of other Christian rituals. For example, one Ana María de Georgel, tried for witchcraft in Toulouse in the fourteenth century, stated that "el macho cabrío . . . le aconsejó que hiciera, si podía,

comuniones sacrílegas para ofender a Dios y en gloria del Diablo" (Caro Baroja, *Las brujas*, pp. 115-116).⁹ Just as the Sabbaths were grotesque travesties of the Christian Mass, so Rojas makes his incantation scene a Black Mass in miniature with Celestina serving as her own priest in a private diabolic communion. The blood of the goat-god has become for her the wine of the Sacrament, without need of transubstantiation, representing the blood of the Devil in his physical appearance at the Sabbaths. As a *converso* Rojas could not risk attracting to himself the medieval suspicion of the Jew as a Devil worshipper,¹⁰ so he does not mention the ultimate utilization of the "objetos cabrunos," just as he avoids mention of Satan, hiding him instead under the name of Plutón (cf. Russell, p. 349). Whether one accepts or not the accelerating effect of magic on the developing amorous relationship between Calisto and Melibea, there can be no doubt that Celestina believed in and practiced magic, being indeed a witch within the Christian tradition.

◆ NOTES ◆

¹To H. D. Austin's bibliography in "An Inheritance of Magic," *MLN*, 60 (1945), 324-325, add *The Book of Beasts*, tr. T. H. White (New York, 1954), p. 75, and Pseudo-Aristotle, *Poridat de las poridades*, ed. Lloyd A. Kasten (Madrid, 1957), p. 74.

²See Robert D. Cottrell, "Of Dialectics and Goat's Blood in an Anecdote by Montaigne," *RenQ*, 30 (1977), 29-42.

³Sancho de Muñón, *Lisandro y Roselia* (Madrid, 1872), p. 9; Pedro Hurtado de la Vera, *La Doleria*, *NBAE*, XII, 354. The belief is mentioned also in Quevedo's *Buscón* (II, vi) and in Góngora's "Angélica y Medoro" (vv. 25-28).

⁴Rodrigo de Reinosa includes "sangre del cabrón" among the objects used by Mari-García to "hacer hechizos y cosas para bien querer" (ed. J. M. de Cossío [Santander, 1950], p. 64), and Agustín de Rojas Villandrano speaks in his *Viaje entretenido* (ed. J. P. Ressot [Madrid, 1972], p. 103), of an *hechicera* who used, among other things, "sangre y barba de cabrón bermejo, sesos de asno, y una redomilla de aceite serpentine," for which she was subsequently punished for witchcraft.

⁵There are two interpretations of the phrase: (1) that the original author, being careful to avoid trouble with the Inquisition, dismisses these items as innocuous; and (2) that the phrase is a reference to the orthodox medieval doctrine denying supernatural powers to witches (Russell, art. cit.). As has been shown elsewhere (Barrick, *LCDB*, no. 82, p. 387, n. 19), such disclaimers are not unusual in Spanish literature.

⁶See Margaret Murray, *The Witch-Cult in Western Europe* (Oxford, 1921), pp. 68-69, 97-112; Montague Summers, *The History of Witchcraft and Demonology* (New York, 1926), ch. 4, esp. pp. 134-136; Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Madrid, 1968), pp. 115-120.

⁷The belief is mentioned also in Apuleius' *Golden Ass* (ch. 4) and appears frequently in dramatic literature (see Pavia, *LCDB*, no. 112, pp. 41, 57-59; cf. Reinosa, p. 63).

⁸"Sabe hacer bollo maimon, / Y hace asbondo zahumerios / De las barbas del cabron" (*Farsas y églogas* [Madrid, 1867], pp. 149-150).

⁹Cf. descriptions of such Masses and the articles used as Sacraments in Summers, pp. 144-157, and Murray, p. 150.

¹⁰See Venetia Newall, "The Jew as a Witch Figure," in *The Witch Figure* (London, 1973), pp. 95-124, esp. 108-111. Cf. Fernando Toro-Garland, *LCDB*, no. 376, p. 444.



Toledo 1500

THE COMEDIA SERAFINA AND ITS RELATIONSHIP
TO LA CELESTINA

Glen F. Dille
Southern Illinois University

Amid the earliest progeny of *La Celestina* (=LC) are three anonymous comedias--the *Ypólita*, *Thebaida* and *Serafina*--considered by Menéndez y Pelayo to be among the most obscene works in the whole of Spanish literature.¹ In this brief essay I will examine the relationship of one of them, the *Comedia llamada Serafina* (Valencia: Jorge Costilla, 1521), with LC.²

Although the *Orígenes de la novela* includes the *Serafina* in the section entitled "Imitaciones de la *Celestina*," Menéndez y Pelayo writes of it: "Ni siquiera puede considerarse como imitación de la *Celestina*, con la cual no tiene más parentesco que el de su prosa."³ This denial is curious as he finds in its companion works, *Ypólita* and *Thebaida*, much to compare with LC. The *Ypólita*, for example, "plagia servilmente la fábula de la *Celestina*".⁴ Yet for many years all three compositions have been considered by many scholars (Menéndez y Pelayo among them) as by the same author because of their similarities. I suspect that Menéndez y Pelayo's distancing of the *Serafina* from LC reflects his horror at the sexual explicitness of the former ("El enredo de la *Serafina* apenas puede exponerse en términos honestos."); and at its blatant amorality ("... el crimen social que cometió [its author] y el daño que todavía puede causar su lectura").⁵

Lida de Malkiel likewise includes the *Serafina* among the celestinesque imitations in her *Originalidad artística*,⁶ and throughout this study compares it very unfavorably to LC as if they were works of the same nature. Whinnom has demonstrated the injustice of such comparisons with regard to the *Thebaida*:

But what the author of the *Thebaida* has borrowed from Rojas is primarily a form and technique. It is necessary to emphasize ... that the author of the *Thebaida* rejected ... some of the important and distinctive elements in the *Celestina*: there is no witchcraft; he has eliminated the tragedy; and he has discarded the unsavoury (if impressive) character of Celestina herself. ... But my main

point is that we should stop talking of the *Thebaida* (and the *Serafina*) as "imitations of the *Celestina*" and label them instead simply as "Spanish humanistic comedy."⁷

Whinnom's comments apply generally to the *Serafina*; which is, however, at the same time very similar to and yet quite different from the *Thebaida*.⁸ One of the differences is that there are in the *Serafina* certain elements, not the least of which is a *Celestina*-figure, that relate the work directly to its predecessor.

The *Serafina* is a dialogued prose and verse composition in six acts (or *cenas*) in fourteen folios. In brief the plot concerns the love affair between Evandro and Serafina, the complication being that she is already married to the impotent (and perhaps homosexual) Philipo. The husband is not the principal obstacle, however; it is Serafina's mother-in-law, the formidable Artemia.⁹ The bulk of the comedy has to do with Evandro's valet, Pinardo, and his schemes to arrange the lovers' tryst. Pinardo enters Artemia's house disguised as a young girl and during his stay (comprising the fourth and longest act of the work) engages in a series of ribald adventures. As a result he manages to introduce Evandro into Serafina's bedchamber. Faced with a *fait accompli* and compromised by her own sexual relations with Pinardo, Artemia gives her blessing to the affair and even joins in the cuckolding of her own son by getting him out of the way when he shows up unexpectedly as Serafina entertains Evandro.

There is no mistaking the celestinesque origins of Artemia even though the author has introduced some comic variations. There is no witchcraft, of course, because, like the murder and suicide of LC, it was considered a serious subject and did not lend itself to humorous treatment. Further, the bawd has been elevated from a low class *tercera* to supposedly a *dueña honrada*, a woman of considerable income and social standing. As such Artemia's duty is to uphold the family reputation and her inability or unwillingness to do so becomes a subject for comedy. Appearances notwithstanding, Artemia shows herself to be a hypocritical, lewd and hedonistic person who is, without a doubt, directly patterned after Celestina.

Artemia is the only character of the *Serafina* described in any detail. This is due to the fact that she is the main comic figure. While her portrait is ridiculously exaggerated we can clearly see its celestinesque filiation. One of Evandro's servants speaks of her in these terms:

La verdad, hablando contigo, señora Artemia es una mala bestia--enbidiosa, ranzillosa, soberbia, avarienta, mintrosa, desonesta, perezosa, enojosa, enemiga en conclusión de toda bondad, enemiga de todo sosiego. Y aun se ha picado un poquito de andar de dígame en dígame. Y después en cada colada a querido echar sus manteles. (folio 11r)

In addition, Artemia, it seems, has led a rather sexually active life before, during and after her marriage and lately has specialized in the clergy (as had Celestina):

Que ni se contentó de que donzella ir al tálamo virgen como el portal de Quarte, sino que aun después con mill autos y hechos desonestos ensuzió el lecho del noble marido ... Pues después que enorabuena enbibdó [no] a emendado ell avieso, qual sea su negra vida qual ella lo ha hecho antes. Y después que ni se contenta con tener en su casa por huesped de que viene a visitar al provisor dell obispo, ni se contenta con la demasiada conversación del yicario, ni con la continua visita del guardián de "ya sabeís" ... sino que aora de nueva a tomado al que pide para las ánimas de purgatorio. (folio 11v)

The description of her personal appearance is also unflattering and, taken with a grain of salt, produces a picture similar to that of the Célestina's:

Porque vella es como la címbara del Corpus Christi--y de hechura de almario larga y desvaída, el color y gesto como máxcaras mal pintadas, el talle como rozinazo de molinero, la vista como ídolo del tiempo antiguo, ell andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad, que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula. (folio 11v)

The *Serafina* focuses on *ingenio* and *burla* rather than love and Pinardo is the trickster. In his dealings with Artemia he combines aspects of both Pármeno and Sempronio. Like Sempronio he is motivated by a strong desire to make money out of his master's blind passion, he is terribly cynical about women, and he is disdainful about his master's helplessness. Both Sempronio and Pinardo are rather proud of their abilities to solve their masters' problems. Sempronio's solution, of course, is less ingenious; he will bring in Célestina. Pinardo will act on his own.

One of the elements of comedy being exaggeration and repetition, Pinardo's sexual athletics become a principal source of the humor of the *Serafina*. "Mal sosegadilla deyes tener la punta de la barriga,"¹⁰ says Célestina to Pármeno, an observation even more pertinent in Pinardo's case. As Pármeno lusts after Areusa, Pinardo repeatedly enjoys the favors of the maid, Violante. But the strongest remembrance of the Pármeno-Célestina relationship reflected in the *Serafina* concerns Célestina's sexual interest in Pármeno: "Mala ravia me mate, si te llego á mí avnque vieja!"¹¹ A few lines later when she learns that Pármeno is the son of her *comadre*, Claudina, there is the following interchange:

Cel. ¿Acuerdaste, quando dormías a mis pies, loquito?

Parm. Sí, en buena fe. E algunas veces, avnque era niño, me subías a la cabeçera e me apretauas contigo, e porque olías a vieja, me fuya de ti.¹²

In Act VIII when Sempronio upbraids Pármeno for his tardiness he makes a reference along the same lines: "No sé que crea de tu tardanza sino que te quedaste a escallentar la vieja esta noche o a rascarle los pies, como quando chiquito."¹³

The *Serafina*'s author apparently noted the comic potential in Celestina's sexual overtures to Pármeno and developed the idea in his fourth act.¹⁴ Pinardo, disguised as an ill-treated, orphan girl is bedded down at Artemia's feet. During the night he initiates sexual activities that come as a pleasant surprise to Artemia. In the morning when Artemia wishes "otra vuelta" she communicates her desire by complaining of a swollen womb and asks Pinardo to massage it. This scene evokes Celestina's encounter with Areusa (Act VII) and her prescription for the latter's "mal de madre": sexual relations with Pármeno.

All in all, we find in the *Serafina* a light-hearted reversal of the Pármeno-Celestina relationship that, at least for its contemporary audience, must have made the work all the more humorous.

Contrary to Celestina (who dies in Act XIII) Artemia is the *burlada* until the last scene.¹⁵ But Artemia's weakness is not greed; if anything she is foolishly liberal in her presents to the clerics that frequent her house. Artemia's downfall results from her hypocrisy. As with all the other females of the *Serafina* she disguises her lascivious nature under a cloak of modesty and piety. Worse, she wished to deny Serafina the pleasures that she so amply partook of in her youth and which she still desires in old age. Once she realizes the folly of running counter to nature she recovers her famed astuteness and joins forces with the others:

Y pues que así es, démonos de buen tiempo, qu'este mundo no a de durar para siempre. Y esta vez pase, pero de aquí en adelante todo quiero que pase por mi mano y anden todas. Y así lo digo a Evandro. Que de oy más seamos buenos amigos y que se quede Pedro en casa y el diablo vaya para ruin. Y si mi hijo es bobo, que lo sea en-buenora, que esotra pecadora no a de estar hecha camaleón deseando lo que sobra a sus vezinas. (folio 13r)

These are sentiments truly more reminiscent of Celestina than a *dueña honrada*. After her "anagnorisis" she shamelessly but humorously tricks her own son so that Serafina and Evandro can enjoy their new-found love. We recall that Celestina was no less unscrupulous with her "son" Pármeno.

Because the author has turned a celestinesque situation into a comedy, the end result for the characters of the *Serafina* is the fulfillment of their desires. The boys get the girls and vice versa; there are even

handsome rewards for Pinardo and the other servants. And, above all, for Artemia and the others there is the promise of a life of certain ease and pleasure that Celestina longed for and lost.

In closing I wish to make clear that the *Comedia Serafina* is no mere imitation of Rojas' masterpiece. Although I have here emphasized the celestinesque elements that inspired its composition, they are not plagiarized; rather they are adapted with considerable talent to produce a delightful comedy that can stand on its own merits.

● NOTES ♦

¹M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1961), IV, 28. He counts the three *comedias* as one work since they appeared together. The other "libro deshonesto" is a contemporary of these *comedias*, the *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia: Juan Vinao, 1519).

²The *Serafina* was reprinted once more in the sixteenth century together with the *Thebaida* (Seville: Andrés de Burgos, 1546). In the nineteenth century the *Serafina* appeared as Vol. V of the *Colección de libros raros o curiosos* (Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1873); and separately the following year (Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau, Sucesores de Rivadeneyra, 1874). I have forthcoming a new edition of the *Serafina* from Southern Illinois University Press.

³Menéndez y Pelayo, p. 32.

⁴Ibid., p. 31.

⁵Ibid., pp. 33,34.

⁶M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962; 2nd ed., 1970).

⁷G. D. Trotter and Keith Whinnom, *La Comedia Thebaida* (London: Támesis, 1968), pp. xxxi-xxxii.

⁸My article, "Concerning the Authorship of the *Comedias Tebaida* and *Serafina*" (forthcoming in No. 3 of the *Journal of Hispanic Philology*), discusses the differences and similarities of these two works.

⁹To make the situation even more grotesque, Artemia is perhaps at once the *suegra* and *madrastra* of Serafina.

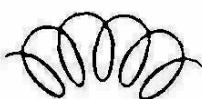
¹⁰Fernando de Rojas, *La Celestina* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1965), I, 95.

¹¹Ibid., I, 95.

¹²Ibid., I, 98-99.

¹³Ibid., II, 9.

¹⁴The older person smitten by passionate sensual love has been since Greek comedy a ridiculous figure. The *Repetición de amores* of Luis de Lucena states: "Esta enfermedad [love] ... tanto mas peligrosa y aun digna de escarnio quanto la persona es en edad o en sciencia mas noble." Ed. J. Ornstein (Chapel Hill, 1954; *UNCSRLL* 23), ll. 1321-25.



El IXº aucto. La cena en casa de Celestina.

Celestina, Elicia, Pármeno, Areúsa, Sempronio. De la traducción alemana de Wirsung,

1520.

MISOGYNY AND MISPRINT IN *LA CELESTINA*, ACT I

B. Bussell Thompson
 Columbia University

At three points in Act I of *La Celestina* (=LC), something in the text now seems amiss. Since the modern reader has found no blatant humor or subtle purpose in any of the three, they are judged to be stubborn misprints, or flaws perpetrated by Rojas while touching up the first act. These three narrative or rhetorical fissures have been discussed by Professor Gilman in his proof of dual authorship.¹ Two of these will be the concern of our paper.

The first is Sempronio's odd lesson to Calisto on some of the more aberrant indignities of women:

Dixe que tú, que tienes más cora  n que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcan  ar vna muger, muchas de las quales en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos e resollos de viles azemileros e otras a brutos animales. ¿No has le  do de Pasife con el toro, de Minerua con el can? (ed. Cejador, I, p. 45)

Since there is no clear mythical antecedent for a liaison between the chaste Minerva and a canine, it is assumed that the phrase is skewed; the standard emendation--suggested by Professor Otis Green--is to substitute "Vulcán" for "el can" and to assume that the author here makes use of rather complex and implausible chiasmus.²

The second textual slip is Calisto's reaction to Sempronio's vigorous lesson on the wiles of women (pp. 47-50). Though Sempronio has not made mention of David and Virgil as victims of women, Calisto replies: "Di pues, esse Adán, esse Salomón, esse Dauid, esse Aristóteles, esse Vergilio, essos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos"? (pp. 50-51). (The third apparent misprint or narrative lapse--which does not concern our present study--is that Pármeno seems to know that Calisto is in love with Melibea, though at no point in the dialogue is he informed of such a state of affairs.)

Rather than read Act I as a reasonably serious unit with a flawed text, might we not try a more subtly comic reading that assumes a correct

printing, at least for our two examples? In fact, the treatment of several topics in the first part of Act I should alert us to possible comic or parodic readings. All of the elements seem selected and constructed upon themes that were approaching the category of literary frivolities toward the end of the fifteenth century. Each element is both familiar and overdrawn.

Calisto, as one voice in the anthology of literary excesses, speaks the lines and acts the part of love's fool--blind, transfigured, and obsessed.³ He talks of the prison of love, the sickness of love, love as fire or fever, etc. He is the humbled slave of love and takes the affirmative in praise of women, reciting the standard catalogue of attributes delineating the perfect female. Sempronio, in answer, takes another voice from the literary inventory. In strenuous rather than convincing tones Sempronio recites from the canons and ritual listings of the misogynist--the litany of feminine wiles and of authors who have warned against them. He has memorized the dogma of his fifteenth-century predecessors, and he entones it with a lack of logic made all too transparent for the reader. I stress that Sempronio's lines must be read at another level, because there is no conceivable tie between what we know of Sempronio as a servant, lover, and manipulator and what he recites here as an anti-feminist.

The pitting of two unrelated traditions which conflict is ingenious. It would almost allow us to construct a primitive model of *LC*, imagined along the same lines as the *Quijote*. Could the original, quickly abandoned, purpose of *LC*'s author have been a parody that stayed through the first pages, but, like the *Quijote*, took a turn so that the fiction and conflicts of the characters chosen to carry on the parody became the essential interest?

It is in such a context that the "misprints" of Act I could slip back into focus. First, consider Calisto's reaction to Sempronio's dogmatic proof of the malice of women (pp. 47-50). The "misprint" is that Calisto's rejoinder mentions certain figures--David and Virgil--who are not cited in the proof. Perhaps the material in Sempronio's diatribe can be taken as the clue to Calisto's incongruous answer. To the reader at the time *LC* was first issued, as well as to modern scholars whose bent is toward *Quellenkritik*, all of Sempronio's phrases are familiar. They are from books, from treatises: This servant has combed through all of the classical sources and cited the most venerated authorities on the subject, including Solomon, Seneca, and St. Bernard.* We could take all of his statements and document them in the heart of fifteenth-century misogyny.⁴ In other words, Sempronio has adopted, for the occasion, the role of a pedantic and self-righteous anti-feminist. Perhaps, even, there is a moment when the pompous content is associated not as part of Sempronio's private belief, but as a doctrine that he is here reciting by rote. If everyone--or, at least, Rojas' more enlightened fellow-students--knew quite well the list of victims of women, then we can

*[For a radically different identification of the text's 'Bernardo,' see E.M. Gerli's article elsewhere in this issue. Ed.]

assume that Calisto too was nodding and not really listening while Sempronio recited his inventory; instead, Calisto was anticipating what was being said and, as proof of this, he gets it all wrong! In "restoring" a misprint, then, we can confirm and revive a comic mood and a plausible literary parody in a large portion of Act I. Quite possibly, the heartiest joke for the original reader of *LC* came at the point of the textual slip.

This same parodic setting might also restore the alleged typographical blur of Sempronio's chastising query: "¿No has leýdo de Pasife con el toro, de Minerua con el can"? As I have mentioned, it is now standard practice to convert "Minerua con el can" to "Minerua con Vulcán" and thus restore a mythologic pairing--probably known to humanists of the time--that had been effaced by the printer. Yet if the author's intention was to present Sempronio as the echo of the narrow misogynist, and if the audience were assumed sophisticated enough to perceive a disparity or error of utmost humor, why should it be adjusted? Furthermore, the positioning of the blunder at the very end of the attack would make the humor more effective and obvious. And with Green's conversion ("el can" > "Vulcán"), the obvious parallelism of other animal-human linkings ("Pasife con el toro" and the probably vulgar statement uttered by Sempronio soon after, "tu abuela con el ximio")⁵ is lost. We no longer sense the blend of dogmatic, overzealous misogynist and servant-class person that the author intended for Sempronio.

On the other hand Professor Green's suggested substitution should not be discarded; rather, it should be held as the reader's reference beyond what is printed, correctly, in the text. It is possible that Sempronio, as a rabid, fatuous misogynist, may have heard Minerva cited in connection with Vulcan somewhere in the feminist debate; but "el can" registered instead of "Vulcán". Thus, Sempronio's error (not the printer's) is the subtlest gesture of high parody.

There is a problem: Most of the misogynist material in Act I draws upon well-known vernacular anti- or pro-feminist tracts or compendia of sayings and anecdotes of the fifteenth century. Where Minerva is mentioned in such texts, she is cited as the virgin and the ideal maiden. Furthermore, we find only one ready reference to Minerva and Vulcan. It is from Boccaccio's *De claris mulieribus*, chapter vi, "De Minerva", a translation of which was available in Spanish in the fifteenth century:

Hanc ante alia voluere perpetua floruisse virginitate;
quod vt pleniori credatur fide, finxere Vulcanum, ignis
deum, in concupiscentie carnis feroarem diu cum ea lucta-
tum superatumque.⁶

As can be seen, when she is linked to Vulcan in this one well-known documentation, it is in reference to her noble, resolute resistance. A probable second level of Sempronio's gaffe is that he misread the details of the relationship.

In all other vernacular tracts Minerva is the paradigm who could

hardly be envisioned a participant in such an indiscretion. In Luis de Lucena's *Repetición de amores* (which I have discussed elsewhere as an antecedent to *LC*) Minerva is included as an *exception*--a virtuous woman mentioned in the condescending aside that not all women are evil: "¿Qué diré de Minerva y su pudicia, que por guardar virginidad quiso antes matar a su padre que consentirle"? (ed. Ornstein, p. 41). Fernán Pérez de Guzmán, in his poem on *Los enperadores y reys ... que la muerte cruel mató* (ed. R. Foulché-Delbosc, in *Canc. cast. del s. XV*, 1 [NBAE 19], p. 691a), includes Minerva in a special cadre of virtuous noblewomen:

Gynebra e Oriana
e la noble Yseo rreyna,
Minerva e Adryana
dueñas de gentil asseo,
segund que yo estudio e leo
en escrituras provadas,
non pudieron ser libradas
de este mal escuro e ffeo.

And in Alvaro de Luna's *Libro de las virtuosas e claras mujeres* (ed. Menéndez y Pelayo, SBE 28, ch. 34, p. 228), Minerva is praised as the "noble virgen". These multiple current views are recalled only to show that even at the most obvious level anyone reading *LC* would have recognized the type of humor that results when one posing as a rigid authority commits an error of fact.

Within the general parody of traditional anti-feminist writings in Act I, there may have been incrusted another more subtle and significant jest. Toward the end of Sempronio's lengthiest invective (p. 50), he tells Calisto:

¿No has rezado en la festividad de Sant Juan, do dize:
Las mugeres e el vino hazen los hombres renegar; do dize:
Esta es la muger, antigua malicia que a Adán echó de los
deleytes de paraíso; ésta el linaje humano metió en el
infierno; a ésta menosprecio Helías propheta &c.?

It has been noted that the phrase "Las mugeres e el vino hazen los hombres renegar" in this context is a misprint, since the same phrase had been cited earlier in the same speech by Sempronio ("Oye a Salomón do dize que las mugeres e el vino hazen a los hombres renegar" [p. 47]). Here, in fact, early editors caught the repetition and removed the phrase in its second usage. Only as conjecture, therefore, could we assume that the double citation of this scathing line might have been intended or read as parody. But, misprint or not, the reader may have sensed that the repetition at two points and in two contexts of the same passage was just the type of humorous slip that a vehement and dogmatic misogynist might make.

What interests us in the reference to the anti-feminist slogans read on St. John's feast, however, is more than the possibility of a misprint. If we were to sustain for a moment the possibility of a single author for

the entire *LC*, then a general attitude of Rojas--reappearing at significant narrative moments later in the work--could be documented. In the list of follies uttered by Sempronio, the most significant is that on St. John's day a prayer is read in which the malice of women is entoned.⁷ We would claim that the conflation of a religious context and an absurd secular thesis makes the passage all the more ludicrous; like all elements in Sempronio's diatribe, the reference to this curious cultish practice is meant to be read as an absurd and comic exaggeration.

Now throughout *LC* the most aberrant aspects of the cults of saints are emphasized. Still further, the important narrative episodes in the text incorporate a belief in and, at the same time, an abuse of the more bizarre facets of saint-worship by the lovers. Recall that in Act IV (p. 181) the turning point in Celestina's rhetorical persuasion of Melibea comes when Celestina reveals--only after Melibea has been led into a rage over imagined requests--that Calisto wants little more than a prayer to St. Appolonia for his toothache. (St. Appolonia, of course, merited her curious position as patroness of those so afflicted because her pagan torturers had torn out all of her teeth.) At the same time, she requests the *cordon* that has touched the relics of Rome and Jerusalem--an object that will become venerated for reasons quite apart from its alleged religious powers. Later, at the end of Act VIII and at the beginning of Act XI, Calisto has gone to the church of St. Mary Magdalene. (For the duration of Acts IX and X, while various other conversations determine his fate, Calisto prays fervently there.) Again, a desperate and central moment in the lover's history involves a strange cult made more absurd by Calisto's abuse of it. It is curious enough that Mary Magdalene should be known as the patroness of lovers; but Calisto invokes her for aid in his plan of seduction and twists her patronage into something that might have been reserved for a pagan goddess.

As isolated fragments in the work, the three uses of religious customs or beliefs--the misogynous declarations read on St. John's day, the ruse of St. Appolonia's prayer and the *cordon* that has powers from sacred relics, the intense prayers to Mary Magdalene--could be read as natural manifestations of religious practices in an otherwise secular vision of life. Yet the testimony of a consistent attitude in all three makes an interesting case for the author's general view of the events and accidents that shape the tragedy.⁸ We need not assume any faint or deliberate insolence on the part of Rojas. Nor do the three citations form a conscious anti-clerical statement. (The same cannot be said in regard to the joke about St. Appolonia's powers in Book II, chapter 7 of the *Quijote*.) But Rojas may have added these three absurd statements or settings to the large inventory of absurdities resorted to by the anxious throughout the work. In such a context, there is little difference between Celestina's invocation of Pluto (here made into a Christian devil) at the end of Act III, and Calisto's belief in the power of Mary Magdalene to stir the passions and set the conditions for seduction. The same passing but significant mention of Sempronio's belief (but only in the role of misogynist he adopts in Act I) in the truth of prayers recited in a cult festival, or of Melibea's general acceptance of the cult of St. Appolonia, would confirm a view of motives that blends powerful individual drives and sacred follies. Such a view need not be construed as the

author's critical statement nor as a residue of the possible perspective of an outsider; it is simply another manifestation of the small and frivolous events or attitudes shaping the larger tragedy.

As can be seen, a minor misprint has led us into a lengthy aside. But perhaps there is a parallel to be drawn between the humorous (and, we hope, now restored) anti-feminism of Act I and the cult beliefs of the rest of the work. The misogynous tirade of Act I, while it is comical in the extreme, serves to make Calisto's rebuttal all the more vehement. It spurs and strengthens his commitment to his project. Later, the cult practices--which have the flavor of curiosities even in a work at the close of the mediaeval era--will each take the tragedy a step further and will sustain and whet the anxieties of the lovers. We believe that the author did view the anti-feminist segment as comic and the saint-cult fragments as droll; yet all such elements in *LC* refract into the central tragic line.⁹

◆ NOTES ◆

¹The Art of 'La Celestina' (Madison, 1956), p. 211. Additional misprints, of an entirely separate order, are "Eras e Crato" for "Erasistrato" and "piedad de silencio" for "piedad de seleuco." See Keith Whinnom, "'El plebérico corazón' and the Authorship of Act I of *Celestina*," *HR*, 45 (1977), 195-199.

²"*Celestina*, auto I: 'Minerua con el can,'" *NRFH*, 7 (1953), 470-474. Gilman, op. cit., p. 211, endorses Green's correction; in Dorothy S. Severin's edition of *LC*, "el can" is left in the text, but Green's emendation is cited as plausible in the notes.

³See the excellent treatment of this subject by June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis, 1972), pp. 71-13⁴. Other essential aspects of themes we discuss are found in Christine J. Whitbourn, *The 'Arcipreste de Talavera' and the Literature of Love* (Hull, 1970; University of Hull, Occasional Papers in Modern Languages 7), pp. 9-3⁴.

⁴The "feminist debate" of the late-15th century has been studied in some detail by Barbara Matulka, "An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth-Century Spain: Lucena's *Repetición de amores*, *Romanic Review*, 22 (1931), 99-116. An inventory of the pro- and anti-feminist treatises is provided by Jacob Ornstein in his ed. of Lucena, *Repetición...* (Chapel Hill, 1954; *UNCSRLL* 23), pp. 15-16. A possible source (or reflex?) of the related sequence on cosmetics in *LC* has been studied by Stephen Gilman and Michael Ruggerio, "Rodrigo de Reinoso and *LC*," *Romanische Forschungen*, 73 (1961) 255-284.

Note that a similar anti-feminist harangue in the *Corbacho* does include the examples of David and Virgil:

"¿Quién oyó dezir un tan syngular onbre en el mundo syn

par en sabiesa como fue Salamón cometer tan gran ydolatria como por amores de su coamante cometió? ¿E demás Aristótyles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e sylla en el cuerpo, cinchado como bestia, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas? ... ¿Quién vido Vergilio, un onbre de tanta ciencia qual nunca de mágica arte nin ciencia otro qualquier o tal se supo, nin se vido nin falló, segund por sus fechos podrás leer, oýr, e veer, que estudio en Roma colgado de una torre a una ventana a vista de todo el pueblo romano, sólo por dezir e porfiar que su saber era tan grande que muger en el mundo non le podría engañar? ... Más deves saber, como creo que byen sabes, que como el rey David, sabio de los sabyos e profeta de Dyos sobre todos los profetizantes tovo muchas mugeres e aun concubynas, e --non farto su ultrajoso apetito de quantas a su mando tenía, e fermosas e tales como un rey por poderío tener podýa--, com mal propósyto e desfrenada voluntad amó a Versabé desonestamente, muger una sola que Uriás, cavallero suyo, tenía, enamorado della..." (ed. J. González Muela [Madrid, 1970; Clásicos Castalia, 24], pp. 76-78).

Or, as another sample correspondence, compare *Repetición de amores* (ed. Ornstein, p. 85), "Es otrosí la muger principio de pecado, arma del diablo, expulsión del paráyo, vivera de delictos..." and *LC*, (pp. 49-50), "Por ellas es dicho: arma del diablo, cabéga de pecado, destrucción de paráyo".

⁵Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, "Algo más sobre 'Lo de tu abuela con el ximio' (*La Celestina*, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega," *Papeles de Son Armadans*, no. 205 (April, 1973), 17-18, n. 7, stress an important link between the two passages; they conclude, however, that "Vulcán" should be substituted for "el can".

I have chosen to avoid the philologic aspects of the *can* ~ *Vulcán* logomachy. It has been pointed out that *can* appears only once in the *Comedia* --precisely in the passage we discuss-- whereas *perro* is used elsewhere in the work (see Lloyd Kasten and Jean Anderson, *Concordance to the Celestina* [1499] [Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1976], pp. 35, 175). Assuming that *can* is the correct and intentionally comical item, would the jest involve an archaism or a learned form? Either option would seem valid, as Sempronio is at once a pseudo-Classical and a servant in this passage. As Prof. Deyermond has suggested to me, the possibility that *can* (as an exceptional form in the text) would represent a printing error of a very special sort demands further study.

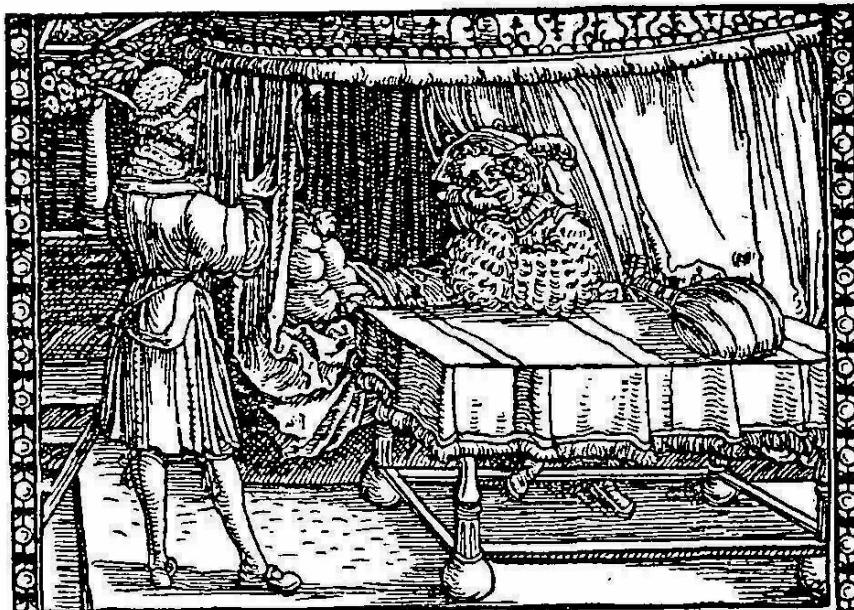
⁶We cite from the Middle English/Latin ed., *Forty-Six Lives*, of Herbert G. Wright (Early English Text Society 214 [Oxford, 1943]), p. 26. The Middle English version is as follows: "Thys aboue all other they

affyrme to be a perpetuall virgyne, and to make it the better to be beleuyde, they affyrme also that Vulcane longe wrestlede with hyr to haue hade hyr uirgynite, but she by strength vaynquyshede hym."

⁷F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'* (Madrid, 1924), pp. 110-111, identifies a sermon of St. Peter Chrysologus as a principal source for this absurd reading.

⁸To these essential references of saint-cults, one could add Centurio's mock invocation of the saints in Act XVIII: "¡Offrescer dizes, señora? Yo te juro por el sancto martilogio de pe a pa..." (ed. Cejador, p. 167) and "Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi braço derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo" (p. 170). See the fuller studies of the character Centurio by María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* 2nd ed. (Buenos Aires, 1970), pp. 693-720, and Dorothy S. Severin, *Memory in 'La Celestina'* (London: Tamesis, 1970), pp. 64-65.

⁹The author is most thankful for a host of corrections and suggestions made by Professor A.D. Deyermond after this article had been submitted for publication.



Aucto Iº. Sempronio aconseja a Calisto. De la traducción alemana de Wirsung, 1520.

"YA QUIERE AMANECER* Y LA PLENITUD DEL AMOR"

Cecilia C. Lee
Emory University

Toma el poeta sevillano Manuel Mantero las palabras de Calisto para dar título a su última colección de poemas: *Ya quiere amanecer*. Título sugestivo de por sí y más aún si recordamos la circunstancia en la cual Calisto las pronuncia: todavía embriagado por el éxtasis amoroso, perdida toda conciencia de tiempo, el amante exclama: "Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí e da el reloj las tres." No hay duda, el amor en su plenitud quiebra las barreras humanas de tiempo y espacio.

No creemos, pues, que adelantamos al afirmar que este poemario tiene como eje principal el amor, y que es éste el centro de las preocupaciones vitales y transientes del poeta. Son poemas cuyo valor radica en la extraordinaria capacidad de hacer palpables a la sensibilidad del lector, la angustia del vivir y de amar, la fuerza del deseo, el goce de una entrega amorosa, el ansia de trascender, el valor de los sueños de amor y los amores realizados. La profundidad y calidad del sentimiento nos llega a través del lenguaje, expresivo en su concisión, rico en imágenes sugestivas: "Las bocas besan como abismos." "Callan los trenes cuando chocan túneles." "Siglo inútil de venas de cemento." La enumeración es uno de sus recursos más eficaces, caótica a veces en consonancia con el estado anímico. En un tríptico encierra todo un proceso: "Y al fin nos encontramos/ tendidos, póstumos,/ despiertos." El ritmo tiene la cadencia de la prosa, surge natural espontáneo, matizado con una gama de tonos. En unos poemas el tono es exaltado por la angustia del tiempo, la pasión enardecedora, la angustia de vivir. Otros vibran de gozo por el placer de amar. Las notas crueles, irónicas, salpican los poemas con su dejo de amargura. Lo prosaico en otros denuncia la rutina, la soledad. Pero el triunfo es del amor, y con él Calisto y Melibea.

Sabiamente, el poeta abre su libro con una invitación a los amantes, sus futuros lectores, a regocijarse en el amor, a disfrutar el momento feliz y fugaz que la pasión brinda: "Entregad el presente en lo desnudo," y a trascender los límites humanos: "Son dioses ante un cuerpo (el

*Manuel Mantero, *Ya quiere amanecer*. Madrid, 1975. Colección Dulcinea 3. 79 págs.

vuestro)." El amor fuente de paz es la mejor preparación para el goce en la lectura de sus poemas: "Y luego, en paz, venid, leed."

En Melibea y Calisto, los amantes trágicos, encuentra el poeta la encarnación del amor. No es en vano que cada poema lleve un epígrafe evocativo de una experiencia, pensamiento, sueño de estos amantes tal como lo ha hecho en el título.

Así, el poema "Exculpa de la manzana" tiene como epígrafe "La soberana hermosura," pensamiento de Calisto respecto de Melibea. El poeta por su parte recrea la emoción que ante su amada experimentó cuando por primera vez la vio, le habló, la besó, se entregó a ella. En forma creciente la emoción lo invade, hasta descubrir en la plenitud del amor "la primavera del ser," "la soberana hermosura." ¡Y qué hallazgos de plenitud hace el poeta a través del amor! "La primera vez que te vi . . . supe por fin lo que es la libertad." "La primera vez que te hablé . . . No me importó la muerte porque quererte es conocer la muerte." "La primera vez que te besé, . . . Me ataste con lenguas invisibles. . . ." "La soberana hermosura" es trascendida: "La primera vez que te vi desnuda,/ supe que una mujer es más que su apariencia preciosa. . . ."

El poema "Literatura" lleva como epígrafe "Como de la sombra a lo real," palabras de Calisto. Así el poeta antepone la auténtica realidad de un momento de amor a todas las ficciones inventadas por los escritores a quienes él llama solitarios.

El solitario engendra laberintos.
Por eso hay
quienes inventan, oh, una amada,
dialogan
con un capricho de color translúcido,
· · · · ·
Que inventen ellos, digo,
mientras despacio
acoplas la riqueza de tu cuerpo
al mío,

El amor unido al tiempo, como el título del poemario lo sugiere, lleva al poeta a declarar su temor a la muerte, al dolor y a la nada. Nuevamente al triunfo es del amor. "¿Yo? Melibeo soy." es el epígrafe del poema que culmina con la fusión en el amor que es fuente de inmortalidad: "Se equivoca el espejo: no transcurro./ Inmortal en tus ojos me contemplo."

Circunscrito al tema del amor, elemento vital en el alma del poeta y en la de cada poema, encontramos al poeta sumergido en el campo del recuerdo: España, la tierra, las amistades, la guerra, en fin el pasado. Calisto dice "La tristeza acarrea pensamientos." Nuestro poeta lo siente: "Perdóname. Hace mucho que salí de mi tierra y que vivo muy lejos del azahar de los naranjos." "Un día trece yo nací entre ruinas."

Luego salta a la realidad de un nuevo país. Confusión espiritual

donde se conyuga el sentimiento de liberación y nostalgia: "Gracias mi amor, porque ya no me importa (en absoluto)/ el varón que Isabel II seleccionó como proveedor de la casa (real)."

El mundo del ensueño choca en el de la realidad y a la vez toda rutina es monótona. Vida y poesía se identifican.

qué ocurrirá en España
(no encuentro la corbata púrpura)
tres violaciones en Atlanta,
Georgia Power Co.,
Diners Club,
First National Bank,
Sears

El libro culmina con el "Monólogo de Calisto ante las puertas de Melibea." Lleva como epígrafe las palabras de la propia Melibea: "Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo." Y el poema irrumpie con la imprecación de Calisto: "*Molestas y enojosas puertas,/fuego os/ abrase . . .,*" y añade "Fuego de mi fuego," símbolo del ardor de su pasión.

Con esta disposición anímica de cólera y pasión exaltada se inicia este largo poema, síntesis evocadora de la historia de los amantes, captación poética de la obra de Rojas. El poema está dividido en nueve partes que corresponden a un movimiento diferente en esta sinfonía.

En las dos primeras partes el amante se ensaña contra las puertas, obstáculo físico que impide la unión con su amada: "hirientes puertas como espadas," serán ellas, y su inventor será un "bárbaro." El deseo es de venganza contra el leñador, fuente primaria de su frustración.

En la tercera el amante quiere alcanzar a la amada pero ella se desvanece en su imaginación, se torna huidiza. El amante se lamenta: "Oh triste sino,/ buscarte en los espejos/ que yo imagino."

La cuarta parte nos remonta al huerto de Melibea, embriagante de perfumes y rumores nocturnos que hablan más de amor a su imaginación: "jazmín, magnolia, rosa, agua de fuente,/ cerco nocturno de su doncellez." La naturaleza luego se anima, crece, cobra poderes mágicos, que ahogan sus sentidos. El amante siente perder su voluntad para librarse de esa naturaleza inmantada de sensualismo.

La fuerza del amor lo impele a la conquista ya, en el presente. Mañana ya sería demasiado tarde: "Mañana/ estrecharé lo duro entre mis brazos,/ un esqueleto, un desengaño. Nada."

La orgía, el amor voluptuoso se apodera de todas las parejas de enamorados. Allí están Sempronio y Elicia, Pármeno y Areusa, Pleberio y Alisa, que a la invitación de un "Bailemos." desatan su pasión. "Música! Celestina también baila,/ el demonio la tienta y muerde. . ." Y luego todos "yacen/ y se extenuan vagos entre aplausos," para dar pan a los

protagonistas Calisto y Melibea. Se entregan estos amantes a un baile delicioso que los confunde en la plenitud del amor. "Qué ballet delicado y paralelo./ Un 2 es la armonía, un 2 el ser."

Después todo es silencio, soledad, negrura. El amante pide a la noche: "hazme ingravido/ y yo burle las tapias obscenas." Se dirige a Dios y le ofrece su alma "a cambio de ese cuerpo al que corona/ una mirada emocionada y verde."

Y dramático empieza la búsqueda de su amada: "¡Dónde estás, Melibea,/ cutis de mayo, colorada boca,/ . . . golondrina sin vuelo,/ cierva sin salto."

La búsqueda es la pesadilla sin fin; todo ha sido un sueño en la mente enajenada del amante Calisto ante las puertas de Melibea. Mentira ha sido todo. "¿Mentira el alto halcón que me condujo a tu hermosura,/ mentira el oloroso huerto,/ mentira tú?"

Culmina el poema con la evocación de la tragedia. El amante recorre el lugar en la noche, como un alma en pena y murmura: "Sólo oigo el viento frío y a lo lejos/ el rumor de una rosa que deshoja/ su posibilidad sobre un abismo."

El amor evocado a través del poemario está presentado en sus más variadas facetas, pero si hay constantes en él son el amor como plenitud de un momento, fuente de inmortalidad, trascendencia hacia lo divino. De las múltiples sensaciones del amor que el poeta nos recrea, bien sabe la madre Celestina: "Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte."



Aucto XIIº. Hablan Calisto y Melibea. De la traducción alemana de Wirsung, 1520.

P R E G O N E R O

 "contarte he maravillas"

LA CELESTINA EN LA MLA. Durante la celebración del congreso anual de la Modern Language Association of America, en Chicago, el 27-30 de diciembre de

1977, se reunirá la sesión especial sobre *LC*. Este año marca el quinto año consecutivo de esta reunión de investigadores y aficionados de la obra de Rojas bajo la dirección de la profesora ADRIENNE S. MANDEL. Nótense bien el lugar y la hora: jueves, 29 diciembre, a las 2:45 hasta las 4:00 de la tarde, en la sala 522 del hotel Conrad Hilton.

El programa consistirá de diversas presentaciones. La profesora MANDEL hablará sobre la producción de *LC* que apareció en Berkeley en noviembre de este año; el editor de *CELESTINESCA* presentará un panorama del primer año del *boletín*, esperando la colaboración del público con sus comentarios, sugerencias, y opiniones; el profesor Karl-Ludwig SELIG presentará su crítica textual de un trozo de *LC*; y finalmente, habrá que discutir el futuro "status" de esta sesión, visto que la vida concedida a estas "sesiones especiales" es normalmente los cinco años que con ésta damos término.



Grabado de la edición alemana de 1520,
trad. de C. Wirsung.

LA HISTORIA TEATRAL DE *LA CELESTINA*. Sobre este asunto, que es y seguirá siendo uno de los proyectos de divulgación predilectos de este *boletín*, anuncia ahora la profesora KATHLEEN KISH de la Universidad de North Carolina-Greensboro su intento de preparar un estudio, o bien una serie de estudios, sobre varias adaptaciones escénicas de *LC*. Resultarán estos estudios en una monografía sobre la historia de las teatralizaciones de *LC*, pero como es necesario preparar primero la base bibliográfica, quiere suplementar las muchas fichas que ha acumulado hasta ahora. Ella pide la colaboración de todos, en varios países, en esta obra de compilación: busca noticias de las representaciones, y programas, reseñas, copias de entrevistas con directores, actores, adaptadores, etc. Los que puedan proporcionarle a la profesora KISH datos al respecto deben dirigirse a ella directamente (K. V. Kish, Department of Romance Languages, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, North Carolina 27412 USA).

OBRA CELESTINESCA EN LAS TABLAS. La primera obra de la nueva compañía teatral "Corral de Almagro" es una pieza nunca antes representada de FRANCISCO DELICADO. Su título es "Comedia de la olla romana en que cuece su arte la lozana" y pertenece a ese género entre novela y teatro a que también pertenece *LC*. Tenemos pocas noticias sobre la obra: sólo hemos sabido que la refundición escénica se debe a Jerónimo López Mozo y que se iba a estrenar en 1977 en varios Festivales de España. Si alguien ha visto esta pieza, se ruega mande informaciones más precisas sobre ella al editor de CELESTINESCA. Gracias.

REPRESENTACIÓN ESCENICA DE *LA CELESTINA*. Llega la Compañía de Teatro Repertorio Español de Nueva York este mes de noviembre a Berkeley, California con su producción de *LC* (representan también *La dama duende* de Calderón). Estrena *LC* la noche del 21. Esta producción data de 1974 y además de en Nueva York, se ha visto en México, en Puerto Rico y en otras partes de los Estados Unidos (v. CELESTINESCA I, no. 1 [mayo, 1977], p. 35, núm. 202).

LA CELESTINA POR RADIODIFUSION. La radioemisora BBC de Londres tiene una larga colaboración en producciones de *LC* en inglés. Aquí abrevo los datos fornecidos por CHARLES LEWSON (de la BBC) a la profesora D. S. SEVERIN (Westfield College-Univ. of London).

Hubo, en los años '20 o '30 una radioemisión de *LC*, en versión de David (o posiblemente Edward) GARNETT y producida por B. IDEN PAYNE, de la cual escasean noticias.

Luego, en 1954 y 1969, hubo dos emisiones de *LC*. Las dos se derivan de la traducción de Mabbe (LCDB 234, 238) pero en una adaptación arreglada por Peter Duval SMITH. Se escuchó, en 1954, en dos ocasiones: el 18 y el 20 de marzo. La fecha del programa de 1969 era el 24 de enero (con una repetición en febrero).

En 1954 la producción pudo lucir dos actores profesionales muy renombrados en papeles principales: Flora ROBSON (Celestina) y Cyril CUSACK (Calisto). Completaron el reparto de papeles principales Carol Marsh (Melibea), Laurence Payne (Pármeno), Anthony Jacobs (Sempronio), Maxine Audley (Elicia), Daphne Anderson

(Areúsa), y Oliver Burt (Pleberio).

En 1969, en los mismos papeles, leían Nicolette Bernard (Celestina), Robert Rietty (Calisto), Patricia Gallimore (Melibea), Trader Faulkner (Pármeno), Michael Deacon (Sempronio), Carol Marsh (Elicia; que había leído Melibea en la versión de 1954), Elizabeth Proud (Areúsa), y Peter Williams (Pleberio). El arreglo de la versión de 1969 caía a Terence Miller.

Esperamos en futuros números poder extender estas noticias sobre adaptaciones de *LC*, en el teatro, la radio, la televisión, películas, poesías, lo que sea. Se agradece cualquier comunicación con respecto a estas manifestaciones modernas de la vida de *LC*.

LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS celebró su sexto congreso trienal en Toronto en agosto de 1977. Entre sus muchas excelencias era la sesión enteramente dedicada a *La Celestina*. El público para la presentación de las cuatro ponencias era bien distinguido e internacional; incluía, entre otros aficionados e investigadores de la celestinesca los profesores AVALLE-ARCE (USA), AYERBE (USA), BERNDT-KELLEY (USA), CHALON (Bélgica), DeARMAS (USA), DEYERMOND (Inglaterra), DUTTON (USA), FOTHERGILL-PAYNE (Canadá), GASCON VERA (USA), HALKHOREE (Canadá), HITCHCOCK (Inglaterra), JOSET (Bélgica), KIRBY (USA), KISH (USA), LAPESA (España), LOMAX (Inglaterra), LÓPEZ ESTRADA (España), MANDEL (USA), MORREALE (Italia-España), MURILLO (USA), NEPAULSINGH (USA), RILEY (Escocia), RIQUER (España), SCOLES (Italia), SELIG (USA), SHARRER (USA), SHIPLEY (USA), SIEBENMANN (Suiza), SMITH (Inglaterra), SNOW (USA), SOONS (USA), TATE (Inglaterra), WEBBER (USA), WEBER DE KURLAT (Argentina), WEINER (USA), y WITTLIN (Canadá).

Presentaron ponencias de sumo interés cuatro distinguidos congresistas. El profesor STEPHEN RECKERT, (King's College-Univ. of London) en "LC: drama del solipsismo", indagó más profundamente en su concepto de "textura verbal" (v. *LCDB* 327) por el cual nos da una clave a la interpretación de la anarquía cósmica que se retrata en *LC*.

La profesora DOROTHY SHERMAN SEVERIN (Westfield College-Univ. of London) en su ponencia, "Parodia y sátira en *LC*," captó varios elementos paródicos de *LC* olvidados por la crítica. Entre ellos: el burlesco empleo de lenguaje (épico, heroico, y eclesiástico), la parodia que los mismos personajes emplean uno con otro, y la que resulta de la mezcla de lo cómico y lo trágico.

El profesor D. W. MCPHEETERS (Tulane Univ.) leyó su "La 'dulce yimaginación' de Calisto," estudio en que se fija en la histórica interpretación del concepto de *imaginación* y su importancia en *LC* como elemento integrante de la visión moralizadora de Rojas.

Finalmente el profesor EMILIO SAEZ (Univ. de Barcelona) presentó su "Celestina personaje histórico y Ocaña lugar de acción de la *Tragicomedia*." En ella expuso la documentación por él hallada en Ocaña, documentación de la época inmediatamente previa a la publicación de *LC*, que establece la existencia de la casa de una tal "beata Celestina" que pudo haber sido modelo, tipo, y hasta inspiración del personaje retratado tan habilmente por Fernando de Rojas hacia 1499.

Se supone que estas ponencias aparecerán entre las *Actas* que

piensa publicar la Comisión Organizadora del muy debidamente celebrado congreso de Toronto.

LAS ACTAS DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE *LA CELESTINA*: Finalmente ha visto la luz del día el tomo prometido de trabajos presentados durante el Congreso (17-22 de junio de 1974, Madrid). Se publica con el título: '*LC*' y su contorno social (Barcelona: Borrás Ediciones, 1977) y como su tomo pareja, *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época* (1973), fue ideado y editado por MANUEL CRIADO DE VAL. De 643 páginas, contiene el texto de una versión escénica de *LC* (v. *LCDB* 203) por CRIADO y cuarenta y dos ponencias originales de entre las muchas presentadas por los congresistas. El tercer suplemento a *LCDB* (Mayo de 1978, en CELESTINESCA) incluirá entradas anotadas de estas contribuciones. Además de las ponencias, trae este tomo valioso tres estudios bibliográficos, la lista de los congresistas, un índice onomástico, y una breve introducción del profesor CRIADO que resumé, en las palabras que transcribo a continuación, el impacto de *LC* en nuestro siglo:

"Era necesario hacer un recuento de la abundantísima bibliografía; tomar conciencia y definir nuestras ideas actuales sobre el Libro y sus consecuencias; ordenar la riñísima herencia que suponen los nombres de LIDA, GILMAN, BATAILLON y otros varios investigadores que, desde principio del siglo, han hecho de la obra de Rojas un privilegiado objetivo de las grandes inteligencias de la crítica."

PUBLICARÁ EL PROFESOR JERRY R. RANK en la serie de "Estudios de Hispanófila" una edición crítica, con una larga introducción y con notas eruditas, de la *Comedia* (Sevilla, 1501).

ENTRE LOS NUEVOS LIBROS de Gredos es *Lectura existencialista de "LC"* (1977), de 352 páginas. La autora es ESPERANZA GURZA quien escribió una primera versión del libro actual para su tesis doctoral (*LCDB* 12), bajo la supervisión de otro conocido perito en el asunto celestino, CANDIDO AYLLÓN.

DE PRÓXIMA APARICIÓN es la primera traducción de *LC* en lengua árabe a cargo de MAHMUD SOBH. La anuncia el Instituto Hispano-Arabe de Cultura de Madrid como parte de su "Colección de Clásicos Hispanos", según la noticia enviada a CELESTINESCA por H. Woodbridge, y tomada de *España cultural*, núm. 79 (1 de junio, 1977), p. 7.

DE INMINENTE APARICIÓN entre las páginas de la *Hispanic Review* son dos estudios de tema celestino: el primero es "The Hawk in Melibea's Garden" de CHARLES FAULHABER (Berkeley) y el segundo es "Magic in *LC*" de Elizabeth Sánchez.

UNA PONENCIA que apareció en el programa de la Conference on Medieval Studies (Western Michigan University, 4-7 mayo, 1975) y cuyo título pica nuestra curiosidad es "Epic Analogues in *LC*," preparada por STEPHEN J. BROWN (St. Bonaventure Univ., Nueva York).

OTRA PONENCIA, leída en marzo, fue la del profesor TRUMAN, "LC and the Tridentine Index," ante una sesión de la Association of Hispanists of Great Britain & Ireland, tenida en Bristol.

DICTÓ EL PROFESOR EMILIO SAEZ (Barcelona) una conferencia en el Instituto de Lengua y Literatura Española de Roma que continúa su exploración del significado del documento que él descubrió en Ocaña que, con fecha de 1478, y con mención de una "beata Celestina" quien fue posiblemente la amante del Maestre de Santiago don Enrique de Aragón, le lleva a la conclusión de que *LC* muy probablemente tiene una base histórica. Había presentado semejantes conclusiones ante un congreso de historiadores de la España medieval (v. CELESTINESCA I [mayo 1977], págs. 19-20). De esta conferencia de Roma queda una nota impresa en *ABC* (26 de abril, 1977), pág. 42. La formulación definitiva de su trabajo sobre estos documentos de Ocaña fue tema de su discurso en Toronto ante al sexto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Agosto, 1977).

ARTHUR OLDS, de la Michigan State University, actualmente está preparando su tesis doctoral, "Irony in *LC*," con el profesor K. SCHOLEBERG.

DONATELLO MORO, hispanista italiano de Padova, tiene en prensa una obra de interés para aficionados de *LC*: "El *Buscón* de Quevedo a la luz de *La Celestina* y del *Lazarillo*."

NOS COMUNICA EL PROFESOR ALBERTO FORCADAS (Univ. of Alberta, Canadá) que la orientación de sus actuales estudios celestinescos es más bien histórico-biográfica. Lleva a cabo una extensa investigación del judaísmo de *LC*, sobre todo con relación a las influencias en ella, y piensa abrir de nuevo la cuestión de su autoría.

PARA QUIEN ATESORA FICHAS para la historia textual de *LC*, nos ha comunicado la profesora CONSTANCE ROSE (Northeastern Univ.) esta cita, hallada en una obra titulado *Versos que escrivio D. Luis Vlloa Pereira, Sacados de Algnos de svos borradores* (Madrid, 1659) en la sección "Papel en defensa de los Versos honestos, y comedias decentes Castellanas como oy se representan" (fol. 191r-205v; la cita es del 201v):

--Frenético Calixto, con la passion amorosa. . . Sempronio, replicándole, pues tu no eres Christiano? Responde: Yo Melibeo soy: y prosigue con desatinados encarecimientos, que justa y santa-mente se mandaron borrar en el vltimo expurgatorio, no queriendo fiar mas tiempo à la expeculacion de los vulgares, lo que muchos años se auia disimulado en consideracion de la moralidad que se em-bolvia en aquellos delirios.--

DE SUS PROYECTOS NOS ESCRIBE la profesora ERNA BERNDT-KELLEY. Ella misma sigue estudiando el sistema de variantes de la edición Zaragoza 1507 para establecer definitivamente su relación a las otras ediciones. Colabora con EMMA SCOLES (Univ. de Roma) en una bibliografía de las tempranas ediciones de *LC* (siglo XVI) que será, cuando completada, exhaustiva: lugar donde se encuentran, descripción bibliográfica de

ellas (corrigiendo algunos errores de C. L. Penney--V. LCDB 69), y valorizándolas según su importancia en la historia de la transmisión textual. Están las dos investigadores con la esperanza de poder ver la publicación de una edición facsímil de Zaragoza 1507 con un detallado estudio introductorio. Son pasos--repite--hacia la realización futura de la edición verdaderamente crítica de *LC*.



LA CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO

SEGUNDO SUPLEMENTO

◆
Joseph T. Snow
University of Georgia

◆
con
Jane F. Schneider
Cecilia C. Lee

C6 I. PALABRAS PREVIAS

Apareció entre las páginas de *Hispania* (vol. 59 [1976], 610-660) la bibliografía original--LCDB--con sus once divisiones. El primer suplemento a la bibliografía estaba incluído en el primer número de este boletín (mayo de 1977), páginas 23-45, y siguió rigurosamente las divisiones originales pero entremezclando información adicional respecto a las entradas del registro original (siempre con el mismo número para facilitar la consulta) con las entradas nuevas del suplemento que llevaban nuevos números: S1, S2, S3, etc.

Con el deseo de seguir ofreciendo comentarios más completos sobre entradas antiguas a la vez que comentar las publicaciones más recientes, ahora he decidido separar las dos cosas. En un primer apartado (división III), aparecerán, siempre con el número del original, los comentarios nuevamente añadidos, aumentados, o corregidos de LCDB. En un segundo apartado (división IV), vendrá todo lo nuevo, formando con el primer suplemento una continuidad en su enumeración. Es decir, el primer suplemento contenía los números S1-S72; este segundo comienza con S73.

Han proporcionado noticias, programas, separatas, libros, xerocopias, y servicios especiales en la preparación de este suplemento las siguientes personas: E. Naylor, J. K. Walsh, M. Mantero, E. M. Gerli, H. Woodbridge, K. Whinnom, A. Portuondo, A. C. Olds, A. D. Deyermond, D. S. Severin, K. V. Kish, A. I. Bagby, Jr., J. Burke, G. Martín, B. Sitarz-Fitzpatrick, J. C. Dowling, B. L. Cooper, N. Valis, A. van Beysterveldt, and W. Bryant. Como siempre, es grato reconocer la deuda a tan valiosa colaboración. [JTS]

C6 II. ABREVIATURAS

Pensando en la utilidad de estos suplementos, empleamos el título entero de las revistas que no son casi universalmente reconocidos en su forma abreviada. De esa forma seguiremos con *HR*, *RFE*, *ZRP*, *RPh*, *BH*, *BHS*, como antes, pero damos títulos poco comunes como son *Tropos*, *Judaism*, etc.

 III. ADICIONES A LCDB

49. Dunn, P. N. *Fernando de Rojas* (1975): reseña adicional
MLR 72 (1977), 471-72, M. E. Beeson
- 52.2. Gilman, S. *Arte y estructura* (1974): reseña adicional
La vanguardia española (Barcelona), núm. 33.763 (27 dic., 1974), 53, L. Bonet
53. Gilman, S. *The Spain of F. de R.* (1972): reseña adicional
Revista de estudios hispánicos 11 (1977), 158-59, A. E. Wiltztrout
58. Laza Palacios, M. *El laboratorio de 'LC'* (1958): nota adicional
 Hay discusión de *LC* entre las págs. 1-84, luego sigue un glosario (85-191) y una generosa bibliografía sobre el tema del libro (193-211).
- 93.2 Deyermond, A. D. *La edad media* (1973): reseña
Estafeta literaria, núm. 534 (1974), 1617, L. Azancot
116. Ripoll, C. '*LC*' a través del Decálogo (1969): reseñas
La Torre 18, núm. 69 (1970), 153-56, A. Bagby, Jr.
Insula 26, núm. 292 (1971), 8-9, R. Rexach
129. Poyán Díaz, D. Ed. facsímil de la *Comedia*, Toledo 1500 (1961): nota adicional
 La introducción, págs. 5-13, además de describir las particularidades de Toledo, 1500, discute su importancia con respecto a las otras dos ediciones de la *Comedia*, Burgos, 1499? y Sevilla, 1501. Presenta un esquema de la evolución del texto hasta la aparición del texto considerado (por él) princeps de la *Tragicomedia*, es decir, Toledo, 1502..
189. Damiani, B. Ed. de *LC* (1974): reseña adicional
MLN 92 (1977), 361-63, S. B. Vranich
- 213.2 Achard, P. *LC* en francés (1942): reseña
BH 45 (1943), 198-201, P. Verdevoye

218.2 *LC* en francés: nota aumentada

Se le vio también a María Mériko en *LC*, en París, durante la temporada de 1966-67. [Información de *The Best Plays of 1966-67*, ed. O. L. Guernsey, New York-Toronto: Dodd Mead, 1967., p. 140.]

229. *LC* (en la traducción al inglés de Mabbe) dirigida por Joan Littlewood, Stratford, Inglaterra, (1958): datos adicionales

Los actores en esta versión eran Murray Melvin (Calisto), Olive McFarland (Melitea), Eileen Draycott (Celestina), Robin Chapman (Pármeno), James Booth (Sempronio), Marguerite Stone (Elicia), Anna Korwin (Areusa), y la misma Joan Littlewood (Alisa). Vestuario de Una Collins y decorado por John Bury.

235. *LC*. Adapted for the stage and translated by David Castillejo (1969): información adicional

Al parecer, esta traducción y adaptación fue la empleada en la representación que tuvo *LC* en Londres (Southwark) en Marzo de 1965. Escasean por el momento otras informaciones.

 IV. SUPLEMENTO
● Tesis:

S73. Amezúa, Efigenio. "La 'Celestinesca española' en la evolución del amor y la sexualidad en Europa occidental." Tesis de Licencia. Univ. de Lovaina, 1970. V. Heylen. (v.t. S76.)

S74. Trisler, Barbara Jean. "A Comparative Study of the Character Portrayal of Celestina and Other Golden Age Celestinesque Protagonists." Univ. of Oklahoma, 1977. 104 págs. DAI 38/4, 2165A. Núm. 77-21,416. P. Liria.

● Estudios monográficos:

S75. Portuondo, Aleida T. *Conflictos raciales en 'LC'*. San Juan, P.R.: Editorial Bassan, 1977. 38 págs.

Breve panorama de la crítica del siglo XX (pero acaba abruptamente con 1965) a favor y en contra de la influencia judaizante en *LC*. La autora, en su breve conclusión, apoya a los que han visto la presencia de la filosofía religiosa de un *cristiano nuevo* en la obra de Rojas.

◆ Estudios en obras diversas:

- S76. Amezúa, Efigenio. *La erótica española en sus comienzos.* Barcelona: Fontanella, 1974. 221 págs.

Libro interesante y un poco fácil. Su primera sección es telón de fondo para las dos partes que interesan. Sigue la huella trazada por Criado de Val (LCDB 89) al establecer como punto de partida el *Libro de buen amor* en la discusión de la erótica "celestinesca" a través de los dos arciprestes, Cota y, finalmente, Rojas (págs. 193-204). El amor entre Calisto y Melibea lo llama "patalógico" y el amor de los servidores y rameras lo llama "fuerte" y "llano". Son "clave de la sexualidad para el futuro de España. . . estereotipos del vivir cotidiano." La evolución de la erótica entre los tiempos de Juan Ruiz y de Rojas sigue una trayectoria desde lo placentero hacia lo cuestionoso. Siendo así, el autor pone ante nosotros que el amor y sexualidad "a la española" es una nostalgia del Buen Amor.

- S77. Damiani, Bruno, *Francisco Delicado.* N.Y.-Boston: Twayne Publishers, 1974.

Delicado, en Venecia, ayudó en una edición de *LC* de 1531 (págs. 16-17). Menciona la importancia de *LC* para el futuro género de la picaresca (23, 68), y discute nexos (de estructura, caracterización, etc.) de *LC* con *La Lozana Andaluza* (35-36). La generosa deuda de ésta a *LC* se comprueba fácilmente en el texto y notas a la edición de *La Lozana* preparada por el mismo Damiani y Giovanni Allegra (Madrid: Porrúa Turanzas, 1975; v. el índice).

- S78. Hernández Ortiz, José A. "El paso de *LC* a *La lozana andaluza*," *La génesis artística de la lozana andaluza: El realismo literario de Francisco Delicado* (Madrid: Ed. R. Aguilera, 1974), 128-37.

Por compaginar diferencias y semejanzas entre las dos obras, ve el autor que Delicado, manteniendo continuidad con *LC* a la vez que hace evolucionar muchos aspectos de ella (la actitud más pragmática y realista, protagonistas sin linaje, autonomía en el lenguaje, concreción del espacio y del tiempo, etc.) en *La lozana andaluza*, da un paso importante hacia y figura como eslabón vital entre *LC* y la picaresca.

- S79. Meregalli, Franco. *La presenza della letteratura spagnola in Italia.* Florencia: G. Sansone, 1974, págs.. 12-22.

LC como parte de la difusión en Italia de libros españoles en época de los Reyes Católicos y de Carlos V.

- a. *MLJ* 59 (1975), 465-66, J. G. Fucilla.

◆ Ediciones estudiantiles:

- S80. _____. *LC o Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Estudio preliminar y notas de Elena Huber y María Silvia Delpy. Buenos Aires: Editiones Kapelusz, 1977. Colección GOLU.

◆ Adaptaciones a la escena españolas:

- S81. La compañía "Teatro Estudiantil Universitario" de Oakland University (Michigan, USA) hizo una producción de *LC* en la adaptación de Alvaro Custodio en abril de 1975. Se presentó cinco veces a la universidad bajo la dirección del profesor WILLIAM C. BRYANT y se llevó también a Kalamazoo College para estrenar allí el mismo mes. Ivy Corfis era Melibea, Frank Lieghio era Calisto y Celestina fue interpretada por dos actrices, Ann Schultz y Isabella Klecun. La música que utilizaron era toda de los siglos XV y XVI, de compositores tan conocidos como Juan del Encina, Antonio de Cabezón, Cabanilles, Fuenllana, Mudarra y Milán. Toda la producción se conserva grabada en cintas.

El profesor BRYANT tenía una invitación de llevar su producción al Festival Internacional Cervantino (celebrado en Guanajuato, México), actuación que no pudo realizarse a última hora por exigencias financieras.

- S82. Hubo una representación en lengua española del *aucto XIX* de *LC* por la compañía La Carreta (Douglas College y Rutgers Univ.), dirigida por A. M. Gil y presentada en Douglas y en La Univ. de Pennsylvania durante al año escolar 1966-67. El mismo Gil hizo el papel de Calisto, mientras tomaron parte Michele Guerrini (Melibea), Hadassah Weiner (Lucrecia), Ford Bacigalupo (Tristán) y Carlos Chaves (Sosia).

◆ Traducciones y adaptaciones escénicas en otros idiomas:

— Francés --

- S83. El Teatro Alfil (Madrid) presentó, como parte de la temporada 1977-78, una versión de *LC* en francés. Se vio entre el 30 de agosto y el 4 de septiembre en "versión colectiva." La compañía era "Le Théâtre du Hangar" (París), dirigida por el español Fernando Cobos, quien apareció en el papel de Celestina. La dirección de escena se debió a Fernando Cobos, hijo. La trama se reduce a los primeros XII *auctos* de la versión primitiva (Burgos) y un resumen de los demás (después de la muerte de Celestina) en una relación de Calisto. Se efectúa una progresiva desenvoltura hacia el simbolismo en la actuación, secundada por el escenario y el vestuario. En Melibea apareció Elisa Chicaud; en Calisto, Alain Heril; en Sempronio, Denis Chabroulet; en Pármeno, Tom Michel; y en Lucrecia, Elicia, y Areusa las actrices Françoise Soavi, Paloma Cobos, y Leila Djitli.

- a. ABC (1 sept., 1977), 40, L. López Sancho;
- b. *Hojas del lunes* (5 sept., 1977).

S84. *La Célestine: tragicomédie de Calixte et Mélibée.* Par Fernando de Rojas (1492). Adaptation complète de Paul Achard; illustrations de Maurice L'Hour. Paris: Les Editions de la Nouvelle France, 1943. 288 págs.

Por la extensión parece que esta adaptación completa se modificó bastante antes de representarse [V. 213.1 y 213.2]. El mismo adaptador escribió un valioso "Avant-propos" (págs. 9-35).

S85. *LC.* Versión francesa de Pierre Laville [revisión y ampliación]

(También S35) Tuvo su estreno en el teatro Marigny de París el 23 de enero de 1975, interpretado por la compañía de la Comédie Française. La versión escénica, "d'après Fernando de Rojas," se debe a Pierre Laville; la dirección era de Marcel Marechal. Acentúase en la representación el aspecto teatral del mundo celestinesco, la farsa, la commedia dell'arte, el humor, el aspecto lúdico, y la desenfrenada pasión primitiva que, según la colaboración de director y adaptador, es el centro de las energías de *LC*.

Figuraron en la compañía Denise Gence (en Celestina), Catherine Chevallier (Melibea), Bruno Devoldere (Calisto), Jean-Paul Roussillon (Sempronio), Patrice Kerblat (Pármeno), Catherine Samie (Elicia), Christine Fersen (Areusa), y Michel Etcheverry (Pleberio). La versión incluía un mendigo, ajeno a la obra de Rojas, músicas mezcladas de óperas y de sambas y otras piezas populares, arregladas por Bernard Ballet; el decorado y la indumentaria eran creaciones de Jacques Angeniol.

-Inglés--

S86. Estrenó el 9 de enero (1951) en el teatro Embassy de Londres, una producción de "Celestina" montada por Mary Morris. La versión empleada es de Ashley Dukes cuya adaptación se basa en otra alemana de Alfred Wolfenstein. Su texto inglés, titulado *Matchmaker's Arms*, se publicó en 1931 y es una adaptación bien libre. En la representación de 1951 figuraron en el reparto Mary Ellis (Celestina), Clement McCallin (Calisto), y Maxine Audley (Melibea). Los otros papeles en esta adaptación indican cuántos cambios se habían efectuado: son los de Jerome, Laura, un cabo, y un capitán.

◆ Miscelánea:

S87. Honig, Edwin. *Calisto y Melibea.* Providence, Rhode Island: Brown University, Hellcoal Press, 1972.

Un libretto de E.H. preparado para una ópera del compositor Jerome Rosen, de California.

- S88. Mantero, Manuel. *Ya quiere amanecer* (poemas). Madrid, 1975. Colección Dulcinea, 3. 80 págs.

a. *Celestinesca* I, núm. 2 (1977), 29-32, C. Lee.

- S89. Larrea, Arcadio de. "Sobre LC (ópera de Pedrell)." *Arbor* 56, núm. 213 (1963), 135-36.

Una breve nota que lamenta el estado de olvido en que ha caído el tesoro musical que es *LC* en forma de ópera cantada (*LCDB* 250), versión musical de Felipe Pedrell. Se ha traducido al francés por Henri Curzon y al italiano por Angelo Bignotti.

◆ *LC* como obra de arte:

- Interpretaciones diversas--

- S90. Blouin, Eglal M. "Proceso de individuación y arquetipo de La Gran Madre en *LC*." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, Mary Ann Beck et al, eds. (New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1976), págs. 16-48.

Detallado estudio sobre el arquetipo de La Gran Madre en su proceso de españolización al convertirse en trotaconventos. Su importancia radica en la nueva perspectiva que ofrece a la conciencia humana: los valores antiguos se ven reemplazados por nuevos. Rojas es el mensajero por el cual actúa el inconsciente colectivo. Según Jung el trabajo de un artista nace para satisfacer las necesidades espirituales de la sociedad en que vive. Su función es terapéutica. Hay que destruir para crear. El arquetipo de La Gran Madre abarca lo positivo y lo negativo. Es el vientre donde nace la vida y es la oscuridad de la tumba. En la figura de Celestina, predomina lo negativo: hetaira, amazona y médium. Es "Madre terrible." El arquetipo creado por Rojas, Gran Madre, se opone al arquetipo del Padre Celestial que dominaba en la Edad Media. (CCL)

a. *Hispania* 60 (1977), 613, M. V. Boyer.

- S91. Borrettini, Célia. "Uma interpretação de *LC*." *Minas Gerais, Suplemento Literário* (17 julio, 1976), págs. 4-5.

- S92. Criado de Val, Manuel. "*LC*, tratado del 'amor impervio'." *Yelmo*, núm. 30 (oct.-dic., 1976), págs. 5-9. Una traducción al inglés de la discusión etimológica de 'impervio' apareció en *Celestinesca* I, núm. 2 (1977), págs. 3-6 [ver *infra*].

'Impervio', según el autor, se emplea como adjetivo-atributo de

amor--en su sentido etimológico--sólo en *LC*. *LC* es una demostración de este amor "inaccesible", sin finalidad y sin camino, que sólo lleva a la destrucción. Criado niega que el amor en *LC* se inspire en los literarios amores (cortes, bueno, loco, desordenado) simplemente y que Rojas presenta una versión original. El amor impervio está protagonizado por el deseo, la conciencia de su imposibilidad, los constantes obstáculos y peligros (de los cuales los amantes-víctimas no hacen caso), la impetuosidad, la esclavitud al deleite (y a los que lo facilitan), las contradicciones, y el fuego de la extrema sensualidad. Su objetivo es siempre inaccesible, y su fuerza arrolladora y destructora es consecuencia inevitable de su invención. Resultado de esta particular visión de Rojas es el 'tratado' que la traduce: *LC*.

- S93. Gally, Héctor, "Filosofía de *LC*." *Tiempo* (8 mayo 1977), lecturas dominicales, pág. 6.

Interesante interpretación de Celestina como inocente y, a su modo, honesta (la compara favorablemente con un ejemplo francés, el *Tartufo* de Molière). Su ámbito es vital, cínico, eso sí; ella "se aprovecha de la locura humana, pero no la provoca." Si hay villanos en *LC*, no es Celestina; serán Sempronio y Pármeno.

- S94. Lorenzo-Rivero, Luis. "El bien y el mal en *LC*." *Estudios Ibero-Americanos*, 2 (1976), 31-37.

Considera muy brevemente la idea de que critica Rojas no tanto el amor como la pasión irracional. El propósito didáctico de *LC*, un poco medieval por ello, acentúa las virtudes al representar los vicios en acción y castigados. Son ideas muy conocidas ya y no añade nada nuevo a esta perspectiva sobre *LC*.

- ~ S95. Van Beysterveldt, Antony. "Nueva interpretación de *LC*." *Segismundo* 11 (1975), 87-116.

Un estudio importante. Una larga consideración de ciertos componentes sociohistóricos de la sociedad del siglo XV (específicamente ciertas actitudes críticas en la literatura amorosa de los cancioneros) y como ellos pueden esparcir luz sobre una nueva manera de interpretar a *LC*. Es un intento de descubrir la intención de Rojas a la vez que exponer lo que era realmente el tema de su obra maestra: es decir, el ser judío converso le llevó a adoptar una actitud anticortesana ante la estratificación social tan perjudicial a su casta. En *LC* busca la restauración de la igualdad en que nacemos todos al quitar el velo-máscara del sistema corrupto social. Esta ruptura 'literaria' que es *LC* se aisla en la historia de la literatura dramática encontrando como solución, en la comedia posterior, el casamiento feliz al desenlace.

- S96. Van Beysterveldt, Anthony. "La adulteración del amor cortés en *LC*." Ponencia leída ante la Conference on Medieval Studies [Western Michigan Univ., 4-7 mayo de 1975], de la cual queda impreso un abstracto en *LaC* 4, núm. 1 (1975), págs. 17-18.

Calisto, al seguir los consejos de Celestina basados en su psicología realista que sale del sentido común, abandona el verdadero vertiente del amor cortés ('el anhelo espiritual'). Melibea no piensa en la virginidad como parte de la integridad de su persona, sino como símbolo de valores sociales (que ella rechaza al perderla).

- S97. (=S21) Zalazar, Daniel E. "La misión de Celestina," *Ensayos de interpretación literaria (Sobre 'LC', la picaresca, Borges y otros temas)* Buenos Aires: Nuevas Ediciones Argentinas, 1976), pp. 11-26.

De acuerdo con Deyermond [*LCDB*, 273], opina que los dos jóvenes ya se habían conocido al comenzar el primer diálogo entre ellos. Pero se opone a la opinión de Otis Green [V. 355] de que la furia de Melibea se derive de su reacción ante la falta de cumplimiento de las reglas del amor cortés por parte de Calixto, pues estas reglas, según Zalazar, no parecen existir para ella. Además, afirma que las cuatro primeras etapas del amor cortés no eran generalmente conocidas en la Península. El concepto que Melibea tiene del amor se basa en su lectura de libros antiguos que su padre le mandaba leer, educación que se oponía a la moral enseñada por la madre. Procede su concepto de la concepción misógina de los Padres de la Iglesia, la cual se presenta en España en el *Corbacho*. Su visión del amor es que es ilícito, así no puede ser el amor cortés porque, a diferencia de Calisto, no usa la retórica del amor cortés y no cumple con sus reglas. El papel de Celestina es hacer que la joven acepte su pasión para que dé rienda suelta a ella sin sentimiento de culpa. Logra Celestina una desfloración mental de la enamorada, "de la cual la corporal es sólo una consecuencia." (JFS)

— Lenguaje y estilo --

- S98. Sorensen, Jorge E. "La escena inicial de *LC*: La iglesia de Martín de Riquer vs. tradición literaria." *Tropos* 6, no. 1 (1977), 47-55.

Para el artículo de Riquer, V. *LCDB*, 411. Quiere el autor de este artículo establecer que la base del vocabulario de la primera escena (y, hasta cierto punto, su extensión a través de *LC*) es reflejo de las tradiciones poéticas accesibles en el cancionero del siglo XV, por cierto una idea no muy novedosa (p. ej., v. S47, el artículo de Kassirer, que examina esta idea con mayores resultados). Que se vea, no hay una terminante

refutación de Riquer, siendo que lo que expone R. puede armonizar muy bien con el común y corriente lenguaje poético con que tan expertamente juega el autor del Iº *aucto*.

— Explicación de textos--

- S99. Burke, James F. "Calisto's imagination and his Grandmother's Ape." *La Corónica* 5 (1977), 84-90.

Pone a consideración la teoría--familiar a los lectores del tiempo de Rojas--que postula que los pensamientos, deseos y sentimientos de una mujer encinta [la abuela de Calisto] afectan la manera de ser de los por nacer. Calisto, al comenzar *LC*, ya había escogido satisfacer sus deseos carnales en vez de poner su mira en el amor de Dios, y así refleja una 'inclinación' de familia que es simbólicamente bestial. De ahí, la alusión de Sempronio a la abuela de Cal. con el *ximio* en el *aucto* Iº.

- S100. Deyermond, Alan D. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *LC*." *Celestinesca* 1, núm. 1 (1977), 6-12.

Elabora Deyermond un aspecto importante del arte de Rojas al establecer el nexo entre un grupo de imágenes vinculado a la idea de cazar/cautiverio y los tres objetos nombrados en el título de su estudio. Entra el poder satánico en *LC* cuando Celestina conjura a Plutón y éste entra en el hilado. Luego, a través de unas transferencias encadenadas, pasa al cordón y a la cadena, encontrando su poder en los intereses egoístas de los personajes que se adueñan de los tres artículos. Al final, todos se ven atrapados en la red que emana de ese poder. Rojas no se contentó con la presentación de las motivaciones verosímiles de los tipos psicológicos que había creado sino que proveyó una doble motivación paralela: la de la magia, perfectamente comprensible a sus coétaneos.

- S101. Faulhaber, Charles. "The Hawk in Melibea's Garden." HR 45 (1977), 435-50.

Repasa las diferentes interpretaciones de la primera escena del primer *aucto* de *LC*. No sólo nota la presencia en ella del *De Amore* de Andreas Capellanus sino también la de la *Rota veneris* del boloñés Boncompagno de Signa, dos obras que circulaban juntamente en una sola edición (de Augsburgo hacia 1474). Lo demás es un estudio inteligente y perspicaz de cómo el primer autor de *LC* vio el encuentro de Calisto y Melibea (p. ej., que se habían conocido antes los amantes) y cómo y porqué Rojas decidió cambiar esta interpretación para conformar mejor con su visión de la personalidad pasiva de Calisto (y conforme con esta visión, la del autor de los argumentos). Confirma la opinión mayoritaria sobre la doble autoría de *LC* y presenta datos valiosos para la interpretación de Rojas como artista en control de la materia con que tiene que trabajar.

- S102. Muñoz Garrigós, José. "'Andar a pares los diez mandamientos': Un pasaje oscuro de *LC*," *Homenaje al profesor Muñoz Cortes* (Murcia: Universidad, 1976), pp. 437-46.

Un esfuerzo por esparcir alguna luz sobre esta frase, que está en boca de Elicia al despreciar la gentileza de Melibea. Cree que "andar a pares" alude a la opinión de Elicia de que Melibea no merece la calificación de "gentil," mientras que "los diez mandamientos" quizás refiera los preceptos morales que Melibea no cumple o quizás los preceptos de algún canon de belleza, los que tampoco cumple en el juicio de Elicia. (JFS)

- S103. Stamm, James R. "'Trobando está nuestro amo': *LC*, Act VIII." Ponencia leída ante la MLA (28 dic., 1975) de la cual queda un abstracto en *La corónica*, 4, núm. 1 (1975), págs. 6-7.

Valorización del significado de los versos contenidos en *LC*, desde los estructuralmente importantes (*aucto I^o*) hasta los embellecedores pero sicológicamente reveladores (*aucto XIX^o*). Encuentra paralelos en el empleo del verso en *LC* con semejante empleo en las novelas de Juan de Flores y Diego de San Pedro.

-Caracterización--

- S104. Barón Palma, Emilio. "Pármeno: La liberación del ser auténtico. El antihéroe." *CHA*, núm. 317 (nov., 1976), 383-400.

A la luz de los estudios parciales que sobre el personaje de Pármeno han hecho María Rosa Lida (*LCDB* 60, pp. 602-10), Stephen Gilman (*LCDB* 52.2, cap. 3) y Antonio Maravall (*LCDB* 63, *passim*), explora Barón el complejo carácter de Pármeno con la mira de presentar un estudio más completo que ninguno de los otros, pero haciendo mano de ellos para sus puntos de partida. No ve en Pármeno un cambio de una cosa a otra, proceso de degradación, sino un progresivo desvelamiento del verdadero ser al abandonar los distintos apoyos y máscaras que son requisitos para aparentar ser lo que uno no se es dentro de una sociedad tal como la ofrecida en *LC*, y la emergencia de su verdadero ser ruin: "hipócrita, egoísta y cobarde." Estudio amplio y bien presentado.

- S105. Criado de Val, Manuel. "Arquetipos españoles: Centurio." *ABC* (4 abril, 1961), s.p.

Centurio es la gran caricatura del 'bravo' con su lenguaje y acciones, un pariente, se puede pensar, del escudero a quien sirve Lazarillo. Pero en el fondo es poseído de un filosófico escepticismo. Ilustrado con dos fotos de cuadros de la época. (Esta materia se incorpora en otra discusión del autor, v. *LCDB* 91).

- S106. Criado de Val, Manuel. "Melibea." *ABC* (18 junio, 1961), s.p.

Comenzando con el segundo *aucto*, Melibea emerge la primera mujer moderna y 'real' de la literatura renacentista (Julietta de Shakespeare queda mas bien 'teatral'). El no casarse ella no se debe a judaísmo de modo alguno sino a la colaboración de tres fuertes fuerzas sociales: las convenciones, las envidias de otros, y la presencia de locas pasiones y terceras embusteras que las tratan. Ilustrado con una escena de la representación en Puerto Rico (v. *LCDB* 195) y con tres retratos de mujeres de la época de *LC*. (Alguna de esta materia fue incluida en otra discusión del autor, v. *LCDB* 91).

- S107. Ellis, Deborah. "'Calle It Gentillesse': A Comparative Study of Two Medieval Go-Betweens." *Comitatus* (U. Cal.-Los Angeles) 8 (1977), 1-13.

Celestina comparada y contrastada con Pandarus, figura celestinesca del *Troilus and Creseyde* de Chaucer. Una investigación de las imágenes espaciales, sobre todo las que tienen que ver con las respectivas casas, le lleva a la autora a interesantes conclusiones sobre el mundo en que mueven: firme, seguro, estable el de Pandarus; incierto, hostil, y caótico el de Celestina. Por ende, este grupo de imágenes ha de considerarse clave a la caracterización de dichos protagonistas.

—Judíos y judaísmo—

- S108. Shepard, Sanford. "Crypto-Jews in Spanish literature." *Judaism* 19 (1970), 99-112, esp. 106-12.

El personaje de Celestina es símbolo del Israel inconstante (como retratado en los libros bíblicos de *Jeremías* e *Isaías*). Hay comentarios más extensos sobre *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo en que se trata el tema del léxico que es empleado para referir a los cristianos nuevos; incluye unas descripciones de costumbres judaicas que viven sumergidas a pesar del fanatismo cristiano de la época.

◆ Autor y autoría:

- S109. (=S59) Whinnom, Keith. "El pléberico corazón" and the Authorship of Act I of *LC*," *HR* 45 (1977), 195-99.

Se opone a las ideas de Ruíz Ramón [V. 412], quien aboga por la unidad de autoría a base de la frase "pléberico corazón" en el primer *aucto* de *LC*. Whinnom opina que Rojas puede haber insertado esta frase, puesto que es evidente que enmendó el texto del primer *aucto* para corregir algunos pasajes que le eran ilegibles. (JFS)

● Fuentes y derivados:

- S110. Amícola, José. "El siglo XV y el teatro castellano." *Filología* 14 (1970), 145-69, en 167-69.

Ve la influencia arrolladora de *LC* en Juan del Encina (*Egloga de Plácida y Victoriano*), Lucas Fernández (*Egloga o farsa del nacimiento*) y en Torres Naharro (*Comedia Himenea*), específicamente en la creación de tipos y en la propia caracterización.

- S111. Criado de Val, Manuel. "Arquetipos españoles: La 'hija' de *Celestina*." *ABC* (25 de mayo, 1962), s.p.

Una escueta presentación de Elena, la protagonista de la novela de Salas Barbadillo, ilustrada con cuadros de Murillo y Goya. Llama atención sobre el carácter especial del léxico de las novelas del género celestinesco-picaresco: su gran uso de palabras con sentido contaminado o con doble sentido. Hasta que no sepamos este contenido, no habremos entendido bien el genio de estas obras. (Forma parte de otra discusión del mismo autor, v. *LCDB* 91.)

- S112. Criado de Val, Manuel. "Calixto, Don Quijote, Segismundo: 'locos amadores'." *ABC* (26 julio, 1964), s.p.

Subraya nada más el hilo común entre los tres: el idealista-soñador dando batalla en un mundo real poblado de pícaros, arrieros, y materialistas. Ilustrado con un cuadro, un dibujo, y un grabado de Goya. (Esta discusión aparece en otra obra del mismo autor, v. *LCDB* 91.)

- S113. Criado de Val, Manuel. "Celestina en Flandes." *ABC* (11 dic., 1960), s.p.

LC era popular en Flandes, tan popular como el refranero, y dejó huellas en obras literarias y, en especial, en el arte pictórico: Jan Steen, P. G. van Roestratem, Honthorst, y otros muchos cuyos cuadros se pueden ver hoy en Flandes y en el Prado. Ilustrado con 5 fotografías de cuadros "celestinescos." (Esta material se incorpora en otra discusión del autor, v. *LCDB* 91.)

- S114. Gutiérrez, Violeta. "*LC* en las comedias de Lope de Vega." *Explicación de textos literarios*, 4 (1975-76), 161-68.

Ofrécese un pequeño catálogo-cotejo de selecciones de *LC* y de *El caballero de Olmedo* para demostrar la deuda de Lope a la obra de Rojas. De otras comedias lopescas, muy poco: una referencia a una reminiscencia celestinesca en las obras tituladas *El galán escarmentado*, *El galán Castrucho*, y *Por la puente de Juana*.

- S115. Popeangă, Eugenia. "Ecos de *LC* en la literatura rumana." *Revista de istorie si teorie literara* (Bucarest) 24 (1975), 81-84. También en *APCC* (1977), págs. 391-94.

Cita como texto análogo a *LC* una obra en prosa del siglo XX, *Craii de Curtea Veche* [Los principios de la antigua corte] del escritor Mateiu I. Caragiale. Señala paralelos entre situaciones y personajes, sobre todo entre Celestina y el alcahuete Pirgu.

◆ Varia lección:

—Estudios bibliográficos--

- S116. Snow, J. T., y J. F. Schneider, C. C. Lee. "Un cuarto de siglo de interés en *LC* (1949-1975): Documento bibliográfico. Suplemento primero." *Celestinesca* 1, núm. 1 (1977), 23-45.

Con las mismas divisiones que en la bibliografía original (*Hispania* 59 [1976], 610-60), el suplemento añade 73 entradas nuevas mientras suple más información para 44 de las entradas contenidas en ella. Trae también una lista de *errata*.

— Adaptaciones y traducciones--

- S117. (=S68) Briesemeister, Dietrich. "Zu Christoph Wirsungs deutschen *Celestina*-Übersetzungen (1520 und 1534)." *Sprache, Literatur, Kultur, Romanistische Beiträge* (Frankfurt a. M., 1974), págs. 50-57.

Wirsung, farmacólogo, conoció en Venecia (1519) la traducción italiana de *LC* de 1506 (v. *LCDB* 242) e hizo de ella dos versiones en alemán. La primera versión (1520) acentúa más la potencia dramática de la obra y evidencia mucha intervención personal del traductor. La segunda versión (1534) nos permite ver una conceptualización cambiada de parte de Wirsung; es mucho mejor visto el mensaje didáctico de Rojas. Restaura unos cortes, busca mejores traducciones de palabras difíciles y equivalentes más exactas para los proverbios, capta mejor el sabor del lenguaje popular del hampa, corrige y enmienda errores de la primera versión, y deja ver--en el subtítulo y en el prólogo-prefacio que apende a la 2^a versión--el mayor interés en la moraleja y la intencionalidad didáctica del texto. La segunda versión es más fiel al original (el texto italiano) y, al compararla con la primera, permite ver el creciente interés humanístico que caracteriza la Alemania de aquellos tiempos.

- S118. Laville, Pierre. "Le théâtre de Célestine." *Comédie Francaise*, núm. 35 (1975), 9-11.

Son éstas unas observaciones sobre la proyección mítica de *LC*

por uno que la ha transformado en una serie de retablos escénicos (V. t. S85). Estas observaciones forman el prólogo a la edición de su *LC* en la "Collection de la Comédie Française" y merecen la atención del estudioso de la historia teatral de *LC*, sobre todo porque las modificaciones introducidas son extensas y violentas. Trae cinco fotos informales de la compañía, que ensayan la obra.

- S119. Maillard, Lucien. "L'histoire de Calixte et Mélibée." *Comédie Française*, núm. 35 (1975), 6-9.

Combina una entrevista con Marcel Maréchal (v. también S85 y S118)--que ofrece importantes reflexiones sobre *LC* que él dirigió en 1975 --con observaciones sobre la naturaleza de la obra, sobre la potencia de la figura de Celestina, y sobre el significado que esta representación tiene para el público de teatro.

- S120. Maxwell Dial, Eleanore. "Notes on Adapting and Interpreting *LC*: The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas." *Celestinesca* 1, núm. 1 (1977), 23-45.

Notas y observaciones sobre las distintas ocasiones en que colaboraron la famosa intérprete de Celestina y el adaptador y director de escena de la obra de Rojas. Incluye un poco de biografía, otro tanto de historia del teatro en México, extractos de reseñas y comentarios sobre la representación de *LC*--en la adaptación de Custodio--en México (1953-68).

- Miscelánea--

- S121. Criado de Val, Manuel. "Las condiciones de la redacción juglaresca en función de la edición de textos medievales españoles." *Actele celui de-al XII-lea Congres International de Lingvistica și Filologie Românică*. Bucarest, 1971 [1977], II, págs. 43-51.

Arguye que el *Cid*, el *Libro de buen amor* y *LC* se elaboraron por distintos y sucesivos *juglares* y que "las últimas versiones son las que verdaderamente deben servirnos de base para las ediciones."

- S122. Niveiro, Emilio. "LC y Talavera." *ABC* (25 de junio, 1974).

Otro que piensa que *LC* pudo haberse escrito en Talavera. Se basa en la estancia de Rojas en la ciudad y algunos nombres de lugares y calles que siguen con sus nombres celestinescos: las Tenerías, la calle del Vicario, etc.



CELESTINESCA

GRACIAS AL APOYO de los siguientes individuos e instituciones, que forman la lista de honor de los primeros suscriptores a CELESTINESCA, hoy se encuentra este boletín sobre una base sólida para el futuro inmediato. A ellos, mi profundo agradecimiento. [Ed.] ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

Ellen Anderson	Spanish & Portuguese	U. Wisconsin
Samuel G. Armistead	Romance Languages	U. Pennsylvania
Juan B. Avalle-Arce	Romance Languages	U. North Carolina
Reinaldo Ayerbe	Spanish	Syracuse U.
Cándido Ayllón	Spanish & Portuguese	California-Riverside
Inés Azar		Washington, D.C.
Mac E. Barrick	Spanish	Shippensburg
Aníbal Biglieri	Spanish	Syracuse U.
Egla Blouin	Spanish	Georgetown U.
The Libraries of the University of British Columbia		
William C. Bryant	Modern Languages	Oakland U. (Michigan)
John Burt	Foreign Languages	Bowling Green S. U.
University of California-Los Angeles Libraries		
Anthony Cárdenas	Spanish & Portuguese	Wichita State U.
University of Chicago Libraries		
Mia Cocco	French & Italian	SUNY-Stonybrook
Ivy Ann Corfis	Romance Languages	University of Michigan
Cornell University Libraries		
José Luis/Susana P. Coy	Romance & Classical	U. Connecticut
Mary L. Cozad	Spanish & Portuguese	U. Virginia
Betty Jean Craige	Comparative Lit.	U. Georgia
Alan D. Deyermond	Spanish	U. London (Westfield)
Glen F. Dille	Foreign Langs/Lits.	Southern Illinois U. -Edwardsville
M. Ana Diz	Foreign Languages	U. Wisconsin-Oshkosh
Shirley Eaton	Spanish	Wilkes-Barre C.
Daniel Eisenberg	Foreign Languages	Florida State U.
Frances Exum	Modern & Classical	Winthrop C.
Charles Faulhaber	Spanish & Portuguese	California-Berkeley
Augusta E. Foley	Romance Languages	U. Pennsylvania
Albert M. Forcadas	Romance Languages	U. Alberta
Elena Gascón Vera	Spanish	Wellesley C.
University of Georgia Libraries		
Philip O. Gericke	Literatures and Langs.	California-Riverside
E. Michael Gerli	Spanish	Georgetown U.
David M. Gitlitz	Modern Languages	U. Nebraska-Lincoln
Elaine D. Graybill		Taylor, Texas
J. Ray Green	Spanish & Portuguese	U. Wisconsin-Milwaukee
Karen Gruendler	Romance Languages	UNC-Greensboro
Esperanza Gurza	Foreign Languages	U. of Puget Sound
Premraj Halkhoree	Modern Languages	U. of Ott wa
Ruth F. Hanson	Romance Languages	U. Georgia
Harvard College Library		
Robert Hathaway	Romance Languages	Colgate U.
Hispanic Society of America		
Lynn Ingamells	Spanish	U. London-Queen Mary C.

Harold G. Jones III	Romance Languages	U. Missouri-Columbia
University of Kansas Libraries		
Lloyd A. Kasten	Spanish & Portuguese	U. Wisconsin
University of Kentucky Library		
Richard P. Kinkade	Romance & Classical	U. Connecticut
Steven & Carol Kirby	Modern Languages	Purdue U.
Kathleen V. Kish	Romance Languages	UNC-Greensboro
Robert A. McDonald	Spanish	U. Richmond
D. W. McPheeters	Romance Languages	Tulane U.
Manuel Mantero	Romance Languages	U. Georgia
O. Martínez-Miller		Long Beach, CA
Henry Mendeloff	Spanish & Portuguese	U. Maryland
Terry Mount	Modern Languages	UNC-Wilmington
José Muñoz Garrigós	Filosofía y Letras	U. de Murcia
Eric W. Naylor	Spanish	U. of the South
Colbert Napaulsingh	Spanish & Portuguese	SUNY-Albany
John J. Nitti	Spanish & Portuguese	U. Wisconsin
UNC-Greensboro Libraries		
North Texas State U. Libraries		
Guillermo Ogilvie	Spanish & Portuguese	U. Wisconsin
Arthur C. Olds	Romance & Classical	Michigan State U.
Marilyn A. Olsen	Spanish	U. Wisconsin-
Eliezer Oyola	Spanish	Janesville/Baraboo
James A. Parr	Spanish	Evangel C.
Olga Ramos	Romance Languages	U. Southern CA
Jerry R. Rank	Spanish, Ital. & Port.	U. Georgia
Stephen Reckert	Portuguese & Brazilian Studies	U. Illinois-Chicago Circle
Emilio Sáez	Filosofía y Letras	U. London-King's C.
Jane G. Schneider	Foreign Languages	U. Barcelona
Karl-Ludwig Selig	Spanish	Georgia State U.
Dorothy S. Severin	Spanish	Columbia U.
Dorothy Clarke Shadi	Spanish & Portuguese	U. London-Westfield C.
Harvey Sharrer	Spanish & Portuguese	California-Berkeley
George A. Shipley	Romance Languages	California-Santa Barbara
Joseph H. Silverman	Spanish	U. Washington-Seattle
C. Alan Soons	Spanish, Ital. & Port.	California-Santa Cruz
Southern Illinois University Libraries-Carbondale		SUNY-Buffalo
Thomas D. Spaccarelli	Spanish	U. of the South
Elizabeth Stanfield	Foreign Languages	Georgia State U.
Charlotte Stern	Romance Languages	Randolph-Macon Women's C.
John Stone	Foreign Languages	U. Wisconsin-Oshkosh
Syracuse University Libraries		
Joseph Szertics	Spanish & Portuguese	U. Iowa
R. Brian Tate	Spanish	U. Nottingham
U. of Texas	Spanish & Portuguese	Austin, TX
B. Bussell Thompson	Spanish	Columbia U.
Roger Tinnell	Foreign Languages	Plymouth SC-U. New Hampshire
Fernando de Toro-Garland		Madrid

CELESTINESCA

University of Toronto Libraries

Alfred A. Triolo Spanish, Ital. & Port.

William D. Truesdell

Richard W. Tyler Modern Languages

University of Utah Libraries

Antony Van Beysterveldt Romance Languages

Mary Anne Vetterling Modern Languages

John K. Walsh Spanish & Portuguese

Don H. Walther Modern Languages

Franklin Waltman International Comm.

Univ. of Washington Libraries

Edwin J. Webber Spanish & Portuguese

Frida Weber de Kurlat Filosofía y Letras

Jack Weiner Foreign Languages

Geoffrey West Spanish Studies

Kay E. Weston Romance Languages

Shirley Whitaker Romance Languages

Heanon/Constance L. Wilkins Spanish & Port.

Vern. G. Williamsen Romance Languages

Hensley C. Woodbridge Foreign Languages

Howard T. Young Modern Languages

Penn State U.

Laguna Beach, CA

U. Nebraska-Lincoln

Bowling Green S. U.

Northeastern U.

California-Berkeley

Purdue U.

SUNY C. at Cortland

Northwestern U.

U. Buenos Aires

Northern Illinois U.

U. Cardiff (Wales)

UNC-Greensboro

UNC-Greensboro

Miami (Ohio) U.

U. Missouri-Columbia

Southern Illinois U.

-Carbondale

Pomona C.



•• HOJA TALONARIA ••

Nombre: _____

Dirección: _____

(país)

Quisiera suscribir al Volumen I (1977)
Quisiera suscribir al Volumen II (1978)

Individuos: \$2/al año (o equivalente); \$1.50 el número suelto
Bibliotecas: \$3/al año (o equivalente); \$2 el número suelto

Favor de hacer el cheque a CELESTINESCA y enviarlo al:

Editor
Dept. of Romance Languages - UGA
Athens, GA 30602 (USA)

Con esta hoja, se solicita también informaciones personales sobre sus trabajos en el campo celestinesco, los que están en preparación y los que están por salir. Noticias de actividades: representaciones, cursos, ponencias especiales, congresos locales, para el Pregonero. Agradecemos también cualquier comentario o sugerencia que tenga sobre el contenido, formato, y perspectivas de CELESTINESCA.

Utilizar esta hoja, si es conveniente.

Journal of Hispanic Philology



A Scholarly Journal Devoted to the Study of
The Literatures of the Iberian Peninsula from
Their Origins Through the Seventeenth Century

Daniel Eisenberg, Editor
Victor Oelschläger, Honorary Editor

Editorial Board

Juan Bautista Avalle-Arce
Bruno Damiani
David Darst (*Book Review Editor*)
A. D. Deyermond
E. C. Riley

Harvey Sharrer
Joseph Snow
R. Brian Tate
Keith Whinnom
Harry Williams

Recent Articles:

- Margo De Ley. *Provençal Biographical Tradition and the Razón de amor*
Alan Deyermond. "El convento de dolencias":
 The works of Teresa de Cartagena
Conrad Kent. *Politics in La hora de todos*
Donald McGrady. *Notes on the Golden Age Cuentecillo*
Harvey Sharrer. *Evidence of a Fifteenth-Century Libro del infante don*
 Pedro de Portugal and its Relationship to the Alexander Cycle
Philip L. Vandrey. *How Different is Alfonso's Canticle 421?*

Three issues per year: fall, winter, spring.
\$12/year (individuals); \$25/year (institutions).
Back issues, \$5 (individuals); \$10 (institutions).

Send subscriptions, manuscripts, and books for review to:

Journal of Hispanic Philology
Department of Modern Languages
Florida State University
Tallahassee, Florida 32306 (USA)

Editor

CELESTINESCA

The Department of Romance Languages

University of Georgia

Athens, Georgia 30602

